

Mémoires du livre Studies in Book Culture



La bande dessinée vagabonde

Maël Rannou et Philippe Rioux

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104231ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104231ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Rannou, M. & Rioux, P. (2023). La bande dessinée vagabonde. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1–12. <https://doi.org/10.7202/1104231ar>

© Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec, 2023



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

LA BANDE DESSINÉE VAGABONDE

Maël RANNOU et Philippe RIOUX

Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines/Université Concordia

Née au ^{xix}^e siècle (Smolderen, 2009), la bande dessinée a longtemps été pensée en aires géographiques figées, le terme le plus fort étant sans doute celui de « franco-belge » – paradoxal dès la naissance dans une Europe où l'on situe la naissance du neuvième art en Suisse avec Rodolphe Töpffer. Dans un marché dominé par une approche pseudo-nationale découpée entre « franco-belge », « manga » et « comics », ces désignations canoniques touchent en réalité plus à l'histoire des formats de publication qu'à leur origine (Rannou et Ya-Chee-Chan, 2018), et sont de plus en plus bousculées par des hybridations assumées. Si la mondialisation et le développement des moyens de communication permettent une plus grande rapidité des échanges comme de leurs diffusions, ces croisements ne datent pas d'hier et sont présents dès les origines.

Le manga, bande dessinée japonaise dans son acception générale, a ainsi longtemps été présenté comme particulièrement spécifique, en cohérence avec une histoire d'isolement sur l'archipel. Cette vision parfois folklorisante a été battue en brèche par les premières études sérieuses sur le sujet, qui ont montré l'importance des graveurs et de la presse anglo-saxonne dans le développement du manga, un échange né de voyages d'artistes et de la présence britannique au Japon. La figure de Charles Wirgman, immigré à

Yokohama où il crée le *Japan Punch* en 1862, en est un témoignage particulièrement parlant (Bouissou, 2010). Les isolements nationaux sont ainsi régulièrement court-circuités, donnant parfois lieu à des collaborations inattendues, quasi pirates : ainsi de *Superman*, *comics* phare de Shuster — qui est Canadien et non Étatsunien — et Siegel publié dans *Spirou* dès 1939 sous le titre *Marv, Hercule moderne*. Brutalement interrompue par la guerre en 1941, l'aventure est conclue dans l'urgence par Jijé, figure s'il en est de l'auteur franco-belge qui revêt alors le costume des auteurs de *comics*, que personne n'appelle encore ainsi.

Après la guerre, plusieurs initiatives témoignent de frontières bien plus floues qu'elles n'apparaissent de prime abord. De 1948 à 1952, la revue québécoise catholique *Hérauts* présente une version européenne, laquelle est cependant entièrement composée de productions étatsuniennes, alors même que l'auteur fétiche de la revue sera par la suite Maurice Petitdidier, un émigré français. Quelques années plus tard, en 1969, le magazine *Charlie Mensuel*, immédiatement perçu comme innovant, reprend pourtant une maquette et un contenu directement inspirés de *Linus*, revue italienne créée quatre ans plus tôt.

Plus récemment, la porosité des frontières nationales se perçoit dans la présence importante et durable des mangas sur les marchés occidentaux et dans l'hybridation que cette présence engendre, visible notamment dans les séries *Les Légendaires* (Patrick Sobral, Delcourt) et *La Rose écarlate* (Patricia Lyfoung, Delcourt), qui reprennent le format franco-belge en le croisant avec les codes graphiques du manga (Suvilay, 2021). On trouve de tels croisements dans de nombreux autres pays : pensons à la scène brésilienne du manga, qui voit le jour dès les années 1970 avec l'auteur d'origine japonaise Cláudio Seto, et aux « mangas haïdas » de l'artiste autochtone britanno-colombien Michael Nicoll Yahgulanaas. On observe encore l'embauche accrue de créateurs européens et sud-américains par les grands éditeurs de *comics* américains (JL Mast, Marcos Martin), voire de mangas (Tony Valente), ou la création de studios en Afrique subsaharienne qui ont à cœur de combiner les codes du *comics* avec une mythologie locale, notamment Zebra Comics au Cameroun, dont les ventes se font par ailleurs majoritairement aux États-Unis.

Ce constat d'une bande dessinée circulant dès l'origine — et jusqu'à présent — hors des frontières nationales a motivé le présent dossier de *Mémoires du livre/ Studies in Book Culture*. Sous le vocable volontairement ouvert de « bande dessinée vagabonde », nous avons voulu interroger les transferts et les circulations¹ qui touchent ce média. Les articles qui sont réunis dans ce numéro nous permettent d'offrir des images multiples de ces circulations, traversant des continents et des époques bien différentes, qui sous-tendent aussi bien les influences les plus officielles, répondant tant à des modes qu'à des impératifs commerciaux, que celles, transverses et peu étudiées, venant des études de fans. Fidèles à l'assertion de Michel Espagne voulant que « Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser [...] » (Espagne, 2013), toutes les contributions portent cependant l'idée qu'il se trouve, au cœur des influences et des transferts étudiés, une modification et une réinterprétation des objets qui s'avèrent profondément créatrices.

Le dossier présenté, qui fait dialoguer chercheurs indépendants, jeune chercheurs et chercheurs plus installés, se divise en deux axes visant à aborder les mouvements de la bande dessinée en considérant celle-ci comme un objet physique et culturel itinérant et en tant que carrefour où différentes esthétiques — profondément liées, du moins dans l'imaginaire, au territoire où elles se pratiquent — se rencontrent et échangent. Il va sans dire que les articles que nous avons reçus ont rendu ce découpage encore plus intéressant en le dépassant, voire en exploitant les zones de contact entre les axes, fidèles à l'esprit d'hybridation imprégnant toutes nos réflexions.

La circulation des œuvres

Notre dossier s'ouvre en abordant d'emblée la circulation « physique » de la bande dessinée, c'est-à-dire le voyage fait par des objets — albums, fanzines, revues, journaux — à travers les territoires. S'emparant d'un phénomène relativement récent, l'article de Delphine Ya-Chee-Chan explique comment la circulation des premiers mangas en France — encouragée par la popularité des séries animées japonaises diffusées dans l'Hexagone — est rendue possible grâce à la détermination d'intermédiaires passionnés, parmi lesquels se rangent le lectorat, les producteurs de fanzines et les libraires spécialisés. S'organise ainsi un réseau motivé par le partage : partage des informations sur les séries, partage des traductions tentées par des lectrices et lecteurs, partage

des œuvres originales importées, puis échangées ou revendues entre amateurs. Le texte de Ya-Chee-Chan illustre aussi comment ces premières circulations sont à l'origine d'une production de bandes dessinées de confection française qui emprunte plus ou moins largement aux codes japonais. L'étude de la trajectoire d'Aurore, créatrice du fanzine *MyCity*, reconstitue ainsi les étapes ayant permis à certains passeurs de la première heure d'investir le milieu de la bande dessinée professionnelle. Ce cas révèle d'ailleurs l'évolution parallèle du statut du manga en France : produit marginal et marginalisé au tournant des années 1990, il intègre maintenant la plupart des catalogues éditoriaux qui reprennent, selon les besoins, ses caractéristiques matérielles, esthétiques et narratives.

L'article que Garance Fromont consacre au dessinateur tchèque Kája Saudek témoigne, quant à lui, du caractère parfois impromptu, mais non moins productif, des rencontres entre cultures bédéiques provoquées par ces déplacements. Le style singulier de l'artiste par rapport à ses contemporains, apprend-on, doit beaucoup aux contacts rares, même accidentels, avec la bande dessinée occidentale, objet pourtant indésirable sur le territoire tchécoslovaque durant l'occupation nazie jusqu'à la chute du régime communiste. C'est par hasard que Saudek et le réalisateur Václav Vorlíček, avec qui il créera pour l'écran la super-héroïne Jessie, découvrent la bande dessinée américaine. Inspiré par elle depuis les années 1940, Saudek y trouve le dynamisme des plans, la représentation de corps sensuels, idéalisés et l'aventure haletante qui caractériseront son propre dessin. C'est aussi la présentation par son ami Miloš Macourek de la série française *Barbarella*, acquise par voie souterraine, qui les motive à imaginer l'héroïne de science-fiction Muriel. À partir de cette étude de cas, Fromont expose donc l'impact insoupçonné que peut avoir une œuvre lorsqu'elle circule à des milliers de kilomètres de son lieu de publication initial, impact que l'on devine amplifié dans un contexte où la censure s'exerce avec puissance.

Les deux premiers articles de notre dossier pointent aussi un phénomène connexe à la circulation des objets imprimés : celui de l'adaptation des œuvres. Si l'on considère, à la suite de Michel Espagne et Michael Werner, qu'un objet culturel doit subir une « transformation de son sens » (Espagne, 2013) pour être assimilé adéquatement dans une aire culturelle (Espagne et Werner, 1988), il apparaît effectivement que les stratégies d'adaptation jouent un rôle

primordial dans les échanges, les transferts et les circulations auxquels la bande dessinée participe.

En s'attaquant à un vaste ensemble de bandes dessinées adaptant l'œuvre et la vie de Dante Alighieri, Alessandro Benucci analyse les manifestations d'un triple déplacement. *La divine comédie* et la biographie de son auteur voyagent ainsi entre leur aire culturelle d'origine et celles où elles sont disséminées, mais aussi entre les médias qui les actualisent et les époques qu'elles traversent. Il en ressort que le rapport des auteurs à l'œuvre source détermine l'aspect des bandes dessinées. Par exemple, les adaptations italiennes sont construites, de l'aveu même des auteurs, à partir d'une lecture minutieuse du poème et de la littérature savante qui l'accompagne. La prudence des auteurs — qui se manifeste dans les œuvres par des allusions explicites et pointues au texte source — s'impose alors naturellement si l'on considère le caractère monumental du poème de Dante, constitutif du corpus national italien. Hors de l'Italie, toutefois, la relation au texte source apparaît paradoxale : même si la connaissance du poème est beaucoup moins généralisée, une multitude d'œuvres en sont dérivées. La réflexion déployée par Benucci montre bien que la circulation d'une œuvre à travers ses adaptations — surtout lorsqu'elle sort de son époque et de son lieu de création — peut convoquer moins directement ses parties constitutives que l'imaginaire qu'elle a engendré et qui flotte maintenant, de manière persistante et autonome, dans la culture populaire.

Eva Van de Wiele et Ivan Pintor Iranzo observent ensuite les adaptations italiennes et espagnoles du *comic strip* américain *Katzenjammer Kids*, considéré parmi les titres fondateurs du média. En relevant les difficultés que présente la reprise de gags reposant sur des référents culturels américains ou sur des effets de langue (jeux de mots, décalage entre les registres), et en détaillant les contraintes imposées par les supports de publication, dont les formats standards changent selon les pays, les auteurs dévoilent les procédés mis en œuvre pour faciliter l'appropriation de la série par ses différents lectorats. Le succès de l'adaptation est d'ailleurs confirmé par l'apparition de séries italiennes et espagnoles originales reprenant le motif du garnement et suggérant le lien de proximité entre adaptation et émulation.

C'est en quelque sorte un processus à rebours qui intéresse Maël Rannou et Noémie Sirat, dont le texte sur *Les Nombriels* explique la disparition, puis le retour croissant des marqueurs québécois dans les tomes de la série. La démonstration permet de constater que l'effacement des marqueurs culturels et identitaires à des fins de circulation transnationale n'est pas irrévocable. Au contraire, il s'avère que l'identité québécoise des *Nombriels* est progressivement (ré) introduite dans les albums au fil du temps, phénomène attribuable, en grande partie, au succès durable de la série. À partir du moment où le lectorat européen est fidélisé, les auteurs et leurs assistants campent plus clairement leurs œuvres dans le paysage géographique et, dans une moindre mesure, linguistique de la Belle Province. Rannou et Sirat en viennent donc à considérer le processus adaptatif comme une négociation, un va-et-vient qui accélère l'effritement des frontières délimitant les corpus nationaux.

En partant aussi d'un cas québécois, Izabeau Legendre et Julien Lefort-Favreau se penchent sur l'œuvre de Julie Doucet et sur l'aspect foisonnant de sa production et de ses réceptions. Peu d'auteurs canadiens peuvent revendiquer pareille influence et circulation, qu'il s'agisse d'une diffusion entre des zones linguistiques (francophones et anglophones, mais aussi germanophones), géographiques (Canada, États-Unis, Europe francophone, Allemagne, Finlande...), ou d'une circulation entre les formes d'art, mêlant la bande dessinée, la poésie, la sculpture, la vidéo ou la microédition comme moyen d'expression. La majorité des études sur l'artiste avaient tendance à se focaliser sur une partie seulement de son œuvre, notamment l'œuvre de bande dessinée traduite en anglais, tandis que l'article de Legendre et Lefort-Favreau vise à mettre en lumière les multiples liens et interconnexions d'un travail dont les limites sont trop souvent artificiellement bornées. En conclusion d'une passionnante démonstration, les deux auteurs établissent une bibliographie non exhaustive, mais particulièrement dense et complète des éditions, parfois à très petit tirage, de Doucet.

Esthétiques et imaginaires en dialogue

Ces circulations, tant d'objets physiques que d'œuvres, amènent nécessairement leur lot de digestions et de créations. Les travaux récents sur la littérature populaire ont montré que la mondialisation des esthétiques et des imaginaires sériels, qui s'accélère au début du xx^e siècle, a permis de forger

des architectes transnationaux malléables, adaptables aux différents marchés (Letourneux, 2020). En transposant ces observations au domaine de la bande dessinée, on peut interroger les usages que les producteurs et les consommateurs font des formes éditoriales (romans graphiques, *comics*, mangas...) lorsqu'elles intègrent différentes aires culturelles. Émerge alors un deuxième axe, plus tourné vers les questions de réception et de récréation, voire de réappropriation. Les catégorisations nées dans des espaces géographiques limités sont reprises, avec parfois des sens différents de ceux qui leur étaient donnés dans leurs pays d'origine. Il suffit de penser ici à la réutilisation commerciale en Europe francophone des termes *shōnen* et *shōjo*, ou à la popularité aux frontières floues du roman graphique (Labarre, 2018). À l'heure des influences ouvertement plurielles de la mondialisation, les codes sont librement repris et transformés, et font dialoguer des traditions et des esthétiques visuelles issues de communautés distinctes, jusqu'à ce qu'ils semblent complètement naturels dans leurs nouvelles zones d'usage. Plusieurs textes du dossier tournent autour de ces questions, qu'il s'agisse de la traduction et du transfert d'une collection d'un pays à l'autre, ou encore des rebonds intermédiaires transcendant des communautés pourtant pensées comme très différentes.

Kévin Le Bruchec se penche ainsi sur la manière dont les éditeurs membres du Syndicat des éditeurs alternatifs (SEA) abordent la traduction. Né du refus de voir la représentation de l'édition de bande dessinée être uniquement portée par le Syndicat national de l'édition (SNE), soit les plus gros éditeurs, le SEA défend une autre vision de l'économie du livre en tant qu'exigence artistique particulière. La forte présence d'œuvres étrangères dans les catalogues de ces éditeurs alternatifs amène à examiner leurs pratiques de transfert et d'adaptation à l'aune de leur programme. L'auteur s'interroge aussi sur les éventuelles prédilections linguistiques de ce programme artistique. S'il constate que la majorité des œuvres traduites ont les mêmes origines que dans le reste du marché, il note chez ces producteurs, en rupture avec le milieu classique, une présence notable d'œuvres écrites dans des langues plus rares. Ainsi, l'auteur donne à voir des alternatifs parfaitement ouverts à une mondialisation culturelle, mais qui se ferait autrement. Autre mondialisation qui les rattrape parfois, que ce soit lorsque différentes maisons d'édition alternatives publient le même artiste ou, cas récurrent, quand un auteur dont

le succès a été porté par les alternatifs voit ses droits de traduction rachetés par un plus gros éditeur.

Jean-Matthieu Méon s'intéresse pour sa part à la destinée en France d'une collection étatsunienne, « Marvel Graphic Novel » (MGN), qui donne aux *comics* de super-héros un format nouveau, proche de celui des albums standards franco-belges. Au-delà de la simple question de la langue, l'identité de la collection, qui s'appuyait sur un format original aux États-Unis, mais banal en Europe, est alors diluée. L'auteur montre notamment comment, dans un passionnant jeu de retransfert, alors que les éditeurs américains voulaient copier l'album de librairie, les éditions françaises dirigent au contraire les titres vers la presse, une tradition plutôt américaine. En dehors du format, l'éditeur français — principalement LUG/Sémiac — va également effectuer des choix au sein des MGN et n'en traduire qu'un tiers, restreignant le projet initial, au sein de la collection « Top BD », où les titres en côtoient d'autres, non publiés chez MGN. Il arrive ainsi qu'un titre MGN soit publié dans une autre collection, selon les logiques commerciales de l'éditeur français. L'étude, s'appuyant sur les quelques titres MGN traduits par d'autres éditeurs, montre aussi que les stratégies éditoriales américaines ne sont jamais reprises (sauf par Arédis, mais par simple calque), étant sans doute considérées comme inadaptées au public français. Il faudra de nombreuses années, et une appropriation de la collection d'origine par les fans français, pour que le terme de « *graphic novel* » soit réemployé pour certains de ses titres, afin d'en souligner la qualité, se rapprochant de l'explosion du terme « roman graphique » dans les usages, tout en cherchant à s'en distinguer.

Clément Lemoine et Michael Baril évoquent une autre forme éditoriale, celle du gazeux « franco-belge », à travers l'existence de *Pep*, journal néerlandais pour enfants qui, de 1962 à 1975, a pu proposer un « autre franco-belge », ancré dans le pays et sa langue, tout en développant les tropes voisins. La chose est d'abord notable par des traductions directes de titres de Dargaud/Le Lombard, partenaire commercial, puis par le recrutement en 1965 du rédacteur en chef de *Robbedoes*, version flamande de *Spirou*, avec le clair objectif de concevoir un titre local. S'il traduit toujours du matériel francophone, ce dernier lance une véritable production néerlandaise, toutefois liée aux traductions : ainsi, des auteurs des Pays-Bas reprennent souvent en couverture des héros d'outre-frontières. Petit à petit, il remplace des séries

étrangères par des séries néerlandaises — souvent marquées par les exemples de Franquin, Peyo ou Uderzo —, mais développe aussi des versions néerlandaises de héros francophones, comme *Lucky Luke*, qui vit de manière officielle des aventures parallèles. La chose est pour le moins remarquable pour des pays frontaliers, d'autant que les albums de *Lucky Luke* sont traduits en flamand au même moment. Alors que la bande dessinée française, portée par *Pilote*, semble s'intellectualiser, et que *Spirou* est jugé déclinant, *Pép* revient à la grande aventure franco-belge, les auteurs de l'article osant même parler de l'espoir d'une « nouvelle Belgique ». Une exploration comparative qui montre combien les imaginaires nationaux peuvent parfois susciter des croisements intenses, quand bien même la distance est quasi nulle.

Cette question de la réappropriation d'une forme est aussi au cœur de l'article de Bounthavy Suvilay, qui décrypte les différentes étapes de la diffusion de la bande dessinée japonaise en Europe. D'abord portées par les dessins animés adaptés de mangas, les premières publications sont soit des dérivés directs du dessin animé, soit des magazines dessinés en Europe (France, Espagne, Italie) « à la manière de... », et ne tiennent donc pas compte de l'œuvre originellement adaptée, la plupart du temps inconnue. Ce processus fascinant de recreation constante ne s'efface pas avec l'arrivée des mangas en Europe, les éditeurs tentant alors de les fondre dans les normes éditoriales locales, voire de poursuivre certains récits avec des auteurs locaux, comme les éditeurs italiens de *Candy Candy*. À travers son texte, l'autrice balaie l'idée reçue d'une mauvaise réception du manga en Europe dans les années 1980, et démontre son bon accueil dans les revues jeunesse. Par là même, elle dévoile une série de techniques attestant l'adaptation constante des éditeurs aux lectorats, au fil d'intrigantes et cycliques reterritorialisations.

Poursuivant l'étude des échanges entre la bande dessinée japonaise et le reste du monde, mais du côté du lectorat, Samuel Lévêque explore les réappropriations de *Dragon Ball* par des fans du manga, mais aussi de la série animée et de tous ses dérivés, au sein du Maghreb, de l'Afrique subsaharienne et de leurs diasporas. Par un mouvement d'identification absolument non prévu, Vegeta est ainsi devenu l'incarnation du beau-père algérien, quand Piccolo est repris par la communauté afro-descendante, jusqu'à servir de publicité pour un restaurant malien ou de motif à un essai entièrement consacré à la condition noire. En examinant ces exemples et un grand nombre

de fanfictions et de sketches, objets qui passent souvent sous le radar de la recherche et de la critique, Samuel Lévêque établit différentes strates de cette destinée échappant à l'auteur de la série originale.

Ainsi, cette série de 11 textes se termine quasiment là où elle a commencé : par les fanfictions de mangas abordées dans le premier article. Hormis cette similitude, qui n'est que de surface, nous ne pouvons, en tant que codirecteurs de ce numéro, qu'être ravis de la diversité des propositions. Elles recouvrent différents échanges et modalités, permettant d'apercevoir la richesse d'un champ d'études qui, malgré les nombreuses contributions, reste encore largement à explorer. Une exploration qui pourra aussi bien puiser dans certains liens mis au jour (circulations intereuropéennes, réceptions différenciées selon les aires, etc.), que visiter de nouvelles aires, des *comics* camerounais de super-héros aux mangas brésiliens de Cláudio Seto.

NOTE BIOGRAPHIQUE

Maël Rannou est élève conservateur des bibliothèques à l'Institut national d'études territoriales (INET), ancien directeur des bibliothèques de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image et du service de lecture publique de Laval (France), auteur et critique de bande dessinée. Doctorant en sciences de l'information et de la communication (Université Paris-Saclay/Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines), sa thèse porte sur la bande dessinée québécoise et ses circulations dans et avec l'espace francophone européen, et ses recherches sur le fanzinat et les formes d'édition marginales. Éditeur du fanzine *Gorgonzola*, mêlant articles sur la mémoire de la bande dessinée et création, intervenant dans diverses formations en métiers du livre, il a dirigé *Bande dessinée en bibliothèque* (Cercle de la Librairie, 2018) et publié *Pif Gadget et le communisme* (PLG, 2022) et, avec Stéphanie Khoury, *Les bibliothèques de proximité* (Presses universitaires Blaise Pascal, 2022).

Philippe Rioux détient un doctorat de l'Université de Sherbrooke en études françaises incluant un cheminement en histoire du livre et de l'édition. Sa thèse, qui porte sur le transfert du genre superhéroïque dans la bande dessinée québécoise, lui a valu le Prix de la meilleure thèse de l'Université de Sherbrooke (catégorie des lettres, sciences humaines et sociales). Un ouvrage qui en est tiré est paru en novembre 2022 aux Presses de l'Université de Montréal (*Alter ego : le genre superhéroïque dans la bande dessinée au Québec [1968-1995]*). Philippe Rioux est présentement chercheur postdoctoral à l'Université Concordia, où il étudie les représentations de l'héroïsme dans la bande dessinée publiée au Québec et au Canada anglais. Il travaille aussi à titre

de professionnel de recherche au Centre de recherche interuniversitaire sur le français en usage au Québec [Université de Sherbrooke], en plus d'enseigner l'histoire de la bande dessinée, du livre et des bibliothèques à l'Université du Québec en Outaouais et à l'Université de Montréal.

Notes

¹La notion de transfert est ici entendue dans son acception la plus large, soit comme « un processus dans lequel des objets, des idées et des pratiques sont transférés à travers deux ou plusieurs cultures » (Meylaerts et Lobbes).

Bibliographie

Jean-Marie Bouissou, *Manga. Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Paris, Picquier, 2010.

Laura Caraballo et Jean-Paul Gabilliet (dir.), dossier « BD, comics, historietas, quadrinhos : les circulations transnationales de la bande dessinée au sein de l'espace américain », *IdeAs. Idées d'Amérique*, n° 19, mars 2022, <https://journals.openedition.org/ideas/12035>.

Diana Crane, Nobuko Kawashima et Ken'ichi Kawasaki (dir.), *Global Culture. Media, Arts, Policy, and Globalization*, Londres, Routledge, 2002.

Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988.

Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, <http://rsl.revues.org/219>.

Nicolas Labarre, *Heavy Metal, l'autre Métal Hurlant*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « SF Incognita », 2017.

Nicolas Labarre, *La bande dessinée contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « L'Opportune », 2018.

Sylvain Lesage et Benoît Crucifix, « “Francophone sans frontière” : exporter une revue par son catalogue », dans Gert Meesters et Sylvain Lesage (dir.), (À suivre). *Archives d'une revue culte*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Iconotextes », 2018.

Reine Meylaerts et Tessa Lobbes, « Transfert », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/55-transfert>.

Maël Rannou et Delphine Ya-Chee-Chan, « d », dans Maël Rannou (dir.), *Bande dessinée en bibliothèques*, Paris, Cercle de la Librairie, 2018.

Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009.

Bounthavy Suvilay, *Dragon Ball. Une histoire française*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « ACME », 2021.

Mémoires du livre Studies in Book Culture



Pep, ou les cousins néerlandais

Clément Lemoine et Michaël Baril

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104232ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104232ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lemoine, C. & Baril, M. (2023). *Pep*, ou les cousins néerlandais. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1–24. <https://doi.org/10.7202/1104232ar>

Résumé de l'article

Entre 1962 et 1975, le journal néerlandais *Pep* présente une tentative de diffusion et d'imitation du modèle franco-belge. À sa création, *Pep* mise sur les deux héros Tintin et Mickey. Mais au bout d'une année d'existence, pour atteindre un nouveau lectorat adolescent, le journal adopte une identité inspirée de la tradition franco-belge d'après-guerre, en s'appuyant surtout sur *Spirou* et *Pilote* associés dans un même modèle. À partir de 1965, les rédacteurs en chef Peter Middeldorp et Hetty Hagebeuk favorisent même l'émergence d'une scène esthétique nouvelle largement tributaire du modèle francophone, avec notamment Daan Jippes, Henk Albers ou Dick Matena, qui réinvestissent à leur manière les traditions de Morris, Goscinny, Uderzo et Franquin. Le marché qui se constitue autour du journal apparaît comme prometteur pour un certain nombre d'acteurs belges, comme Morris et Delporte qui produisent directement pour *Pep*. Pour autant, cette dynamique ne permettra pas aux auteurs néerlandais de parvenir à des publications durables à l'international.





PEP, OU LES COUSINS NÉERLANDAIS

Clément LEMOINE et Michaël BARIL

Chercheurs indépendants, France

RÉSUMÉ

Entre 1962 et 1975, le journal néerlandais *Pep* présente une tentative de diffusion et d'imitation du modèle franco-belge. À sa création, *Pep* mise sur les deux héros Tintin et Mickey. Mais au bout d'une année d'existence, pour atteindre un nouveau lectorat adolescent, le journal adopte une identité inspirée de la tradition franco-belge d'après-guerre, en s'appuyant surtout sur *Spirou* et *Pilote* associés dans un même modèle. À partir de 1965, les rédacteurs en chef Peter Middeldorp et Hetty Hagebeuk favorisent même l'émergence d'une scène esthétique nouvelle largement tributaire du modèle francophone, avec notamment Daan Jippes, Henk Albers ou Dick Matena, qui réinvestissent à leur manière les traditions de Morris, Goscinny, Uderzo et Franquin. Le marché qui se constitue autour du journal apparaît comme prometteur pour un certain nombre d'acteurs belges, comme Morris et Delporte qui produisent directement pour *Pep*. Pour autant, cette dynamique ne permettra pas aux auteurs néerlandais de parvenir à des publications durables à l'international.

ABSTRACT

From 1962 to 1975, the Dutch magazine *Pep* represented an attempt to spread and emulate the Franco-Belgian model. In the beginning, *Pep* relied on the two heroes, Tintin and Mickey Mouse. By the end of its first year, however, in order to reach a teenage audience, the magazine adopted an identity inspired by the post-war Franco-Belgian tradition, with a combination of *Spirou* and *Pilote* as its main reference. After 1965, editors-in-chief Peter Middeldorp and Hetty Hagebeuk actually encouraged the emergence of a new artistic scene derived from the Franco-Belgian model. Local artists such as Daan Jippes, Henk Albers or Dick Matena, each in his own way, perpetuated the legacy of Morris, Goscinny, Uderzo and Franquin. The market developing around the journal was deemed promising by a number of Belgian players such as Morris and Delporte, who began creating works directly for *Pep*. Even so, the dynamics were not substantial enough to enable the Dutch authors to create publications of lasting international prominence.

Mots-clés

Pep, Pays-Bas, tradition franco-belge, presse jeunesse, diffusion internationale

Keywords

Pep, Netherlands, Franco-Belgian tradition, youth press, international distribution

Il est difficile d'oublier que la bande dessinée franco-belge construit son identité en face à face avec les deux grands pôles lointains du Japon et des États-Unis. Le constat en a été fait fréquemment. Mais il ne faudrait pas que cet équilibre international laisse dans l'ombre les enjeux continentaux : au sein même de l'Europe, la francophonie représente ainsi une force de gravitation autour de laquelle les autres cultures peinent souvent à émerger.

Le cas des Pays-Bas est d'autant plus frappant qu'ils entretiennent un lien linguistique naturel avec la Belgique. Territoire reconnu pour sa participation à l'histoire picturale, mais rarement évoqué dans l'actualité médiatique, le royaume n'est pas réputé pour ses traditions en bande dessinée. Or, si les traductions forment la majeure partie des publications néerlandaises, les créations locales existent bel et bien.

Parmi les différents journaux et éditeurs du ^{xx}^e siècle, *Pep*, entre 1962 et 1975, présente une histoire particulière. On peut notamment y lire la volonté d'entrer dans les acteurs majeurs de ce monde éditorial européen; mais *Pep* a cette autre spécificité d'inscrire son projet dans le sillage des publications franco-belges, en cherchant à en imiter les réussites. Une ambition d'autant plus invisible pour les lecteurs francophones qu'elle fut inaboutie.

Dans cette naissance, puis dans l'échec partiel de cette génération d'auteurs, se lit l'apport d'un pays frontalier à la bande dessinée franco-belge.

La naissance de Pep comme espace de publication de la bande dessinée franco-belge

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, l'histoire de la bande dessinée néerlandaise ressemble dans ses grandes lignes à celle de ses

voisines : traduction de Töpffer au XIX^e siècle, domination des importations américaines au début du xx^e, croissance de la bande dessinée dans les illustrés pour la jeunesse, apparition de créations indigènes avec textes sous vignette, restrictions enfin pendant l'occupation allemande qui favorisent l'émergence des auteurs locaux. C'est ainsi qu'apparaissent notamment *Dick Bos* d'Alfred Mazure et *Tom Poes* de Marten Toonder, tous deux extrêmement populaires : le premier se présente sous la forme de livres de la taille d'une boîte d'allumettes au rythme énergique d'une vignette par page; le second remporte un succès durable en tant que fable animalière dans la presse quotidienne, valant à Toonder et à son studio le surnom de Walt Disney européen. Parmi les strips de l'immédiat après-guerre, *Eric de Noorman* de Hans Kresse et *Kapitein Rob* de Pieter Kuhn font aussi figure de classiques.

On soulignera pourtant deux différences notables avec la bande dessinée franco-belge. Tout d'abord, le modèle du texte sous vignette domine jusque dans les années 1960, tandis qu'il est rapidement perçu comme archaïque dans les espaces de création les plus actifs. Ensuite, l'album luxueux reste rare, longtemps après qu'il a commencé sa croissance économique en France et en Belgique. Dans les années 1960, le marché de la bande dessinée est essentiellement représenté par des fascicules brochés et par des journaux à destination de la jeunesse, souvent d'origine étrangère, parmi lesquels *Robbedoes* et *Kuifje* (traduits respectivement de *Spirou* et *Tintin*), *Donald Duck* (avec du matériel Disney et Toonder), *Sjors* (dont le héros éponyme poursuit les aventures de Perry Winkle, comme *Bicot* en France) ou encore *Fix & Foxi* (majoritairement traduit de l'allemand).

C'est dans ce contexte que l'hebdomadaire *Pep*, lancé le 6 octobre 1962, apparaît comme l'application aux Pays-Bas d'une recette qui fait ses preuves ailleurs en Europe. Il semble que le démarrage médiatique de *Pilote* en France ait convaincu la Geïllustreerde Pers de proposer un autre titre conjointement à *Donald Duck*, qu'elle publie déjà depuis 1952. L'objectif assumé est d'attirer les lecteurs du journal Disney en leur présentant un contenu moins puéril. La presse néerlandaise rejoint là une problématique commune à plusieurs pays européens lors de la décennie 1950-1960 : la prise en compte des adolescents comme lectorat spécifique, et la recherche d'une bande dessinée qui pourrait leur être propre. Il est probable que cette découverte d'une cible cohérente soit liée à l'ascension de la jeunesse américaine dans la culture populaire,

représentée par James Dean et les premiers blousons noirs. S'il demeure difficile de l'affirmer, il est en revanche indéniable que plusieurs revues d'Europe occidentale se prêtent alors des concepts, des rubriques et des auteurs, formant un véritable réseau.

Il s'agit d'abord du magazine anglais *Eagle*, lancé par Hulton Press le 14 avril 1950. *Eagle* présente l'intérêt de se vouloir plus moral que les *comics* américains, et surtout de s'insérer progressivement dans une gamme qui comprend à la fois un titre féminin (*Girl*, 1951), un titre pour la prime jeunesse (*Robin*, 1953) et un titre pour enfants (*Swift*, 1954). Par la suite, en 1955-1956, les éditions Dupuis tentent d'introduire leur propre journal pour adolescents, *Risque-Tout*, où se retrouvent brièvement les vedettes de l'écurie *Spiro*. Enfin, *Pilote* en France affiche cette même visée en 1959 – toucher « les moins de quinze ans débrouillards¹ » – et Georges Dargaud le rachète avec l'objectif de lui trouver un lectorat complémentaire à celui de *Tintin*.

L'ambition de ces journaux est de s'attacher un lectorat déjà rompu à la pratique de la narration en images, mais qui ne veut pas se limiter à l'illustré traditionnel perçu comme enfantin. On y trouve une impression grand format, un goût pour l'actualité, des images techniques présentées en coupes, des photographies, et une incitation des lecteurs à s'éveiller à la pratique journalistique². On doit noter que Georges Dargaud s'appuie sur un partenariat avec Hulton Press pour repasser des bandes de *Girl* dans son journal *Line*, puis des bandes d'*Eagle* dans *Pilote*. On retrouve également dans *Pilote* un certain nombre d'auteurs de *Risque-Tout* : Goscinny, Uderzo, Charlier et Hubinon, pour ne citer que les principaux. *Pep*, dernier-né en 1962 de cette courte série, s'inscrit bien dans ce canevas par son partenariat avec Dargaud-Lombard, mais il s'oppose économiquement à *Eagle* dont existe déjà une version néerlandaise, *Arend*³.

Il est significatif que *Pep* se tourne vers le marché franco-belge pour trouver un matériel adolescent qui sera perçu comme plus respectable que les bandes américaines. L'école belge wallonne, dont les équipes de *Pilote* et *Tintin* découlent pour beaucoup, apparaît visiblement comme la principale solution de rechange compétente aux images dépréciées venues des États-Unis.

Si *Pep* se donne d'emblée l'objectif d'un lectorat adolescent, ses premières années de publication se distinguent par un certain flottement identitaire. Non seulement l'hebdomadaire opte pour les bandes de Lombard et non pas pour celles de Dargaud (*Tintin*, *Modeste et Pompon*, *Dan Cooper*, *Clifton*, *Ric Hochet*, *Oumpah-Pah*...), mais il y ajoute également le *Mickey Mouse* de Paul Murry et des adaptations de séries télévisées Disney, dont *Zorro*, ainsi que des *comic strips* comme *Beetle Bailey* ou *Pete the Tramp*. De plus, la présence en couverture de Tintin, de Mickey et de Pep, héros-titre créé pour le journal par Tenas et Duchâteau, toujours en plan moyen, dans la vie quotidienne, souvent face au lecteur, rappelle les couvertures-gags des publications Disney ou celles du journal *Sjors*. *Pep* persiste à s'identifier à un personnage, laissant à la bande dessinée une fonction de mascotte plutôt que de support à un imaginaire narratif. À la différence d'*Eagle* et *Arend*, le ton affiché est celui d'une revue humoristique, malgré les titres réalistes à l'intérieur. La cible adolescente, contrairement à ce qui s'est passé dans les autres titres de presse européens, se construit ici en dehors d'un carcan moral édifiant, et en donnant d'emblée un avantage à la fiction.

Rapidement pourtant, de façon analogue à l'histoire française de *Pilote*, la direction de *Pep* va affiner cet objectif en cherchant à grandir avec ses lecteurs. Le constat est lié aux résultats des ventes, qui sont peu satisfaisantes et inférieures à celles du rival *Sjors*. La volonté de fidéliser son lectorat grandissant plutôt que de le renouveler est alors inédite. C'est Peter Middeldorp, rédacteur en chef de *Robbedoes*, qui est chargé en 1965 de donner un nouvel angle d'attaque au journal.

Le Néerlandais Peter Middeldorp se joint à la section flamande de *Spirou* en 1957, et en assume la rédaction en chef l'année suivante. Son rôle, peu gratifiant, consiste essentiellement à traduire et à éditer le matériel francophone. Sa relation avec l'éditeur s'envenime lorsque, à la suite d'un conflit sur les salaires, il crée un syndicat pour l'ensemble de la rédaction. C'est donc sans regret qu'il se sépare de Dupuis pour prendre les rênes de *Pep*, où il trouve plus de liberté⁴.

Il est significatif que les personnages-mascottes Pep, Tintin et Mickey désertent alors le journal. Middeldorp puise l'essentiel de ses nouvelles bandes dans le catalogue Dargaud : *Barbe-Rouge*, *Valérien*, *Astérix*, *Achille Talon*, ainsi

que *Lucky Luke*, encore chez Dupuis mais qui a déjà atteint un lectorat adolescent, voire adulte. La politique de traduction de Middelorp met en avant une bande dessinée qui est en train d'accéder en France à une forme de légitimité culturelle et qui s'impose dans le débat public. Le succès d'*Astérix*, qualifié de « phénomène » à la une de *L'Express* le 19 septembre 1966, est très contemporain. Avec intuition, le rédacteur en chef choisit des bandes majeures peu après leurs dates de première publication : *Valérien* en 1968 (1967 dans *Pilote*), *Achille Talon* en 1966 (1963 dans *Pilote*).

Cette mise en avant de la création française au moment de sa réussite critique va avoir des conséquences sur la bande dessinée aux Pays-Bas. Il est remarquable que Middelorp, qui avait constaté l'absence de création flamande dans *Robbedoes*, fonde son expérience sur la tradition wallonne. De fait, les liens entre bande dessinée flamande et bande dessinée néerlandaise sont singulièrement faibles, malgré l'unité linguistique. Seul Willy Vandersteen, le créateur belge de *Suske en Wiske* (*Bob et Bobette*) et d'un nombre colossal de publications, a réussi à franchir la frontière durablement.

Le développement d'une création inspirée des recettes voisines

De son expérience à *Robbedoes*, Peter Middelorp sort également convaincu que la popularité d'une œuvre tient à son lien avec le lectorat local :

Dat is niet iets wat je leren kan, je weet intuïtief wat Nederlanders zullen waarderen en wat niet. Wat Franstalige lezers leuk vinden is voor een Nederlander moeilijk aan te voelen. En binnen de redactie van Spirou/Robbedoes was dat heel belangrijk, want Robbedoes is een blaadje dat je kunt verwaarlozen⁵.

Il n'est donc pas surprenant qu'il soit aussi celui qui va donner naissance à une branche néerlandaise indépendante : une création importante qui s'appuie sur le modèle franco-belge tout en cultivant sa différence.

Avant même l'arrivée de Middelorp, la page centrale alternait déjà entre d'authentiques *Pilotoramas* traduits des journaux *Pilote* ou *Record* et des créations sur la même formule, dessinées notamment par Thijs Postma. Grâce à Henk Tol ou à l'Espagnol Ferran Sostres, *Pep-plaat* durera ainsi jusqu'en 1973, plusieurs années après son interruption dans *Pilote*. À partir de fin 1964,

alors que les bandes publiées sont encore quasi exclusivement franco-belges et américaines, ce sont toujours des artistes locaux – Hans Kresse, Jan Wesseling ou Daan Jippes – qui s'approprient les personnages de leurs confrères étrangers pour les illustrations de couverture. Wesseling, particulièrement prolifique, livre ainsi de superbes réinterprétations d'Astérix, de Barbe-Rouge ou encore de Blake et Mortimer.

Mais, sous la rédaction en chef de Middeldorp, *Pep* amorce une transition : il s'agit de moins en moins d'importer du matériel étranger, et de plus en plus de favoriser la création locale. C'est ainsi qu'en 1965, *Zorro* est remplacé par *Vidocq*, de Hans Kresse. Ancien pilier du studio Toonder, au sein duquel il a créé la série à succès *Eric de Noorman*, ce maître de la bande dessinée réaliste est déjà l'un des auteurs majeurs de la bande dessinée néerlandaise lorsqu'il rejoint *Pep*. Outre *Vidocq*, Kresse illustre les nouvelles de Paul Nowee consacrées au personnage d'Arendsoog, une sorte d'alter ego réaliste de Lucky Luke, héros d'une série de romans jeunesse très populaires aux Pays-Bas.

Petit à petit, de nouvelles séries néerlandaises font leur apparition au sommaire, à mesure que se constitue une équipe d'artistes recrutés par Peter Middeldorp dans un premier temps, puis par Hetty Hagebeuk, qui lui succède à la rédaction en chef en 1968 après deux ans de tuilage. Avec eux va émerger une scène esthétique nouvelle, largement tributaire du modèle franco-belge.

Sur une suggestion du rédacteur en chef, Martin Lodewijk crée *Agent 327*, une série d'espionnage parodique inspirée par la popularité des films de James Bond. Avant de rejoindre *Pep*, Lodewijk a produit quelques histoires pour des magazines « pulp », et travaillé dans la publicité. Il est appelé à devenir l'une des principales figures du magazine, en tant qu'auteur complet, scénariste, et finalement rédacteur en chef d'*Eppo*, le successeur de *Pep*. L'*Agent 327* restera son personnage emblématique et connaîtra de nombreuses aventures, jusqu'aux années 2010. Dans les premières histoires, le trait de Lodewijk est encore marqué par son travail dans l'illustration et la publicité ; mais rapidement, l'influence de Franquin prend le dessus, et le dessinateur adopte un style rond et nerveux qui ne détonnerait pas dans les pages de *Spirow*.

Henk Albers, quant à lui, va directement puiser à la source et s'approprier un personnage phare du magazine belge. Créateur fantasque, flambeur et alcoolique, il rejoint *Pep* en 1965 pour illustrer la rubrique *Peppers*, consacrée à l'actualité culturelle. Albers fait appel à tous les personnages du journal, tout en donnant une place de choix à son héros favori, Lucky Luke. Peu à peu, le dessinateur se libère du texte pour se recentrer sur le personnage de Morris. À partir de 1969, il réalise diverses variations sur des œuvres littéraires – *Les Trois Mousquetaires*, *Don Quichotte* ou *Robinson Crusoé* – avec Lucky Luke, les Dalton ou Calamity Jane comme principaux membres de la distribution. L'année suivante, avec l'aval de Morris, la parodie d'œuvres tierces laisse place à des gags et des nouvelles illustrées situés directement dans l'univers du cow-boy, qui constituent le premier véritable développement apocryphe de *Lucky Luke*, bien avant les initiatives ultérieures chez Dargaud et Lucky Productions.

L'année 1968 voit l'arrivée de deux jeunes dessinateurs, Dick Matena et Daan Jippes. Le premier a 25 ans, il est issu du studio Toonder, au sein duquel il a notamment travaillé sur des séries animalières et des productions Disney. Le second, qui a grandi en lisant *Robbedoes* et *Donald Duck*, a 23 ans et démarre tout juste sa carrière de dessinateur. Tous deux vont inscrire leur contribution à *Pep* dans la tradition franco-belge. Matena, avec son graphisme rond et énergique, s'affiche ouvertement comme un disciple d'Uderzo. Seul ou en compagnie du scénariste Lo Hartog van Banda, il donne naissance à trois grandes séries qui assument leur proximité avec *Astérix* : *De Argonautjes* (*Les Petits Argonautes*, 1968-1973) parodie la mythologie grecque; *Ridder Roodhart* (1969-1971) s'inspire de la geste arthurienne; enfin, *Grote Pyr* (*Knut le Viking*, 1971-1974) est située dans l'univers des Vikings. Entre autres personnages éminemment astérixien, *De Argonautjes* met en scène le fils d'Hercule : un garçon roux, enveloppé et naïf qui pourrait aussi bien être celui d'Obélix; ou encore une certaine Reine Mata, dont le fort caractère et le physique évoquent étrangement Cléopâtre (à l'exception notable du nez, que la reine d'Égypte a plus joli). Le Viking Grote Pyr, quant à lui, semble sortir tout droit d'*Astérix et les Normands*.

De son côté, Jippes assure dans un premier temps une présence continue dans le magazine à travers des histoires courtes, gags et illustrations, réalisant notamment des couvertures consacrées à Ric Hochet, Iznogoud ou encore

Astérix. Son imitation du style d'Uderzo, particulièrement confondante, donne lieu à quelques images mémorables. Bientôt, le jeune dessinateur s'attaque à un grand récit d'aventures humoristique en 44 planches, écrit par Martin Lodewijk : *Twee voor thee*. De façon générale, et pour cette œuvre en particulier, Jippes revendique ouvertement des inspirations franco-belges : Morris, pour son trait épuré qui l'aide à conjurer sa propre tendance à la surcharge; Uderzo, sa référence la plus flagrante, notamment en seconde partie du récit; et Franquin, dont il considère le trait comme la base de son style⁶. Investi corps et âme dans la réalisation de ce qui doit être son grand œuvre, Jippes craque à mi-parcours et doit s'interrompre. Durant le hiatus, il dessine des histoires de commande pour *Donald Duck*. Lorsqu'il revient à *Twee voor thee*, son trait a intégré les influences disneyennes : Carl Barks, Floyd Gottfredson. Il a également gagné en rigueur et en clarté. Publié dans *Pep* en 1972, et en album la même année, *Twee voor thee* s'impose aux Pays-Bas comme une référence dans la profession. Mais l'accueil plus tiède des lecteurs déçoit Jippes, et l'énergie lui manque pour continuer⁷. Il préfère retourner à l'univers Disney, au grand regret de ses admirateurs, parmi lesquels Dick Matena :

Hij moest het boegbeeld van de Nederlandse strip zijn, heb ik tegen hem gezegd. De Nederlandse Franquin of Hergé. Als hij er zijn schouders onder had gezet, had Nederland in die tijd een rol van betekenis kunnen gaan spelen als stripland⁸.

En 1970, Fred Julsing Jr. rejoint *Pep* et crée les séries *Wellington Wish* (1971-1973) et *De Broertjes Samovarof & Co* (1974-1975). Il est, avec Jippes, l'autre chef de file de l'école « franquinienne » néerlandaise. En examinant le travail des deux dessinateurs, on est d'ailleurs frappé par les similitudes : non seulement Jippes et Julsing partagent-ils les mêmes influences, mais ils en dérivent peu ou prou dans la même direction, sans doute par un jeu d'émulation réciproque⁹. Chez l'un comme chez l'autre, les vignettes fourmillent de détails, la caméra virevolte, multipliant plongées et contre-plongées, et les personnages comme les véhicules poussent le dynamisme jusqu'à surgir de leurs cases. Malgré des maladresses, leur travail anticipe dans une certaine mesure celui des dessinateurs belges et français qui, dans les années 1980, s'empareront à leur tour du modèle franquinien pour le moderniser : Conrad, Hardy ou encore Warnant.

Autre pilier du magazine, Peter de Smet se singularise par son humour, inspiré de *Mad* et porté sur le burlesque, comme par son style graphique épuré qui rappelle davantage le strip américain que la tradition franco-belge. Fils d'un illustrateur, et issu de la publicité, il entre à *Pep* après avoir essuyé un refus de *Tintin*. Sa série *De Generaal* est constituée d'histoires courtes bâties sur un schéma immuable : le Général tente de s'emparer du fort défendu par le Maréchal, et échoue invariablement. En 1972, de Smet crée *Joris P.K.*, une série d'aventures située dans un univers médiéval. Très inspirée de *Johan et Pirlouit*, l'œuvre en reprend tous les ingrédients – attaques de châteaux-forts et tournois de chevalerie, sorcières et Vikings –, mais assaisonnés façon de Smet, avec un grain de folie supplémentaire. Au fil des pages, l'auteur néerlandais convoque en sus de Peyo d'autres références franco-belges : ici, un vautour qui semble tout droit sorti d'une page de Morris; là, un bon gros barbare qui fait valdinguer ses ennemis si brutalement que leurs chaussures restent au sol, comme chez Uderzo.

Il est difficile d'établir les différences stylistiques entre les créations de *Pep* et le modèle dont elles s'inspirent. Les auteurs, dans leurs déclarations, revendiquent plus souvent leur fidélité envers les originaux. Se dégage pourtant de l'ensemble des travaux néerlandais ce qu'on pourrait qualifier d'approche assumée du divertissement. Après mai 1968, la bande dessinée française, y compris lorsqu'elle se veut populaire, intellectualise et politise son approche. Goscinny, notamment, fait évoluer ses séries dans le sens d'un plus grand rapport à l'actualité et de thématiques ouvertement adultes¹⁰. À l'inverse, les auteurs néerlandais se situent consciemment dans une dynamique candide et un récit plus transparent. Lo Hartog van Banda et Martin Lodewijk, par exemple, qui écriront ensuite plusieurs scénarios de *Lucky Luke*, se détacheront nettement des concepts pour plonger dans l'aventure proprement dite, dans le récit western sans arrière-pensée. Lodewijk, devenu entre-temps rédacteur en chef d'*Eppo*, portera même un jugement sévère sur les textes de Goscinny :

Ik zou wel in de richting van Vogelvrij willen werken. Dat vind ik toch wel een topper op eenzame hoogte. [...] Die [Goscinny] heeft overigens ook fantastische verhalen gemaakt, maar vooral de laatste tijd was het toch meer zoals een Parijzenaar het Wilde Westen ziet, dan een echte western. Het had iets, ik weet niet wat, dat ook de laatste Asterixen hadden¹¹.

De la même façon, en remplaçant la Gaule d'*Astérix* par la mythologie grecque, *De Argonautjes* revient aux sources du péplum fantastique à la Ray Harryhausen, et le choix des Vikings dans *Grote Pyr* permet de renouer avec un décor épique plus propice à l'aventure qu'au commentaire sociétal. Les grandes séries de *Pep* se raccrochent toujours à un genre : la cape et l'épée pour *Joris P.K.*, l'espionnage pour *Agent 327*, ou le médiéval-fantastique pour *Ridder Roodhart*.

Une nouvelle Belgique?

À la même époque, la bande dessinée française évolue vers des travaux plus modernes. En Belgique, le journal *Spiro* connaît alors, sous la rédaction en chef de Thierry Martens, un épisode vécu par beaucoup comme une décadence. Les Pays-Bas apparaissent donc comme un territoire où les aventures plus classiques pourront poursuivre leur essor. *Pep* promet un temps de devenir la nouvelle référence, au point de donner des ailes aux rédacteurs en chef successifs et à leurs auteurs. Dick Matena fait partie de cette jeune génération qui nourrit le secret espoir de battre la Belgique sur son propre terrain : « *In die tijd verwachtte ik dat de Europese weekstripmarkt zou overgaan van de Belgen op de Nederlanders*¹². »

C'est que cet imaginaire ne se limite pas aux acteurs locaux. Ailleurs en Europe, on considère aussi cet espace comme un eldorado naissant. Au fur et à mesure du développement des productions locales, plusieurs auteurs confirmés du marché européen, parfois de premier plan, vont rapidement miser sur la bande dessinée néerlandaise.

Le premier d'entre eux à sauter le pas est, ce n'est sans doute pas un hasard, d'origine flamande : il s'agit de Morris, qui réalise pour *Pep* une série d'illustrations de couverture consacrées à son personnage. Peter Middeldorp a pris l'initiative de le solliciter via ses contacts à Bruxelles¹³. Flatté, Morris accepte, et fournit une trentaine de superbes couvertures en couleurs directes, qui accompagneront toutes les sérialisations de ses histoires dans *Pep* entre 1965 et 1969, ainsi que quelques illustrations supplémentaires pour les pages intérieures.

Par la suite, d'autres auteurs belges rejoignent le magazine pour y collaborer de façon plus substantielle. À la fin des années 1960, Dino Attanasio vient de quitter le journal *Tintin*, s'étant brouillé avec Raymond Leblanc qui lui reproche ses infidélités avec d'autres éditeurs. En Italie, sa collaboration avec le *Corriere dei Piccoli* est également sur la fin, le magazine cherchant désormais à s'adresser à un public plus âgé¹⁴. Le marché néerlandais sera pour le dessinateur une planche de salut. Avec Martin Lodewijk au scénario, il crée pour *Pep* le personnage de Johnny Goodbye, un détective privé dont les aventures se déroulent dans le Chicago de la prohibition. Une vingtaine d'histoires longues écrites par divers scénaristes paraîtront dans *Pep*, puis dans *Eppo* et *Sjors en Sjimmie Stripblad*, jusqu'au début des années 1990. Ses deux autres grandes séries pour le magazine sont *De Macaroni's*, écrite par Dick Matena, et *Bandonéon*, pour laquelle il est accompagné au scénario d'un autre Belge exilé : Yvan Delporte. Éjecté de *Spirou* en 1968, le fantasque ex-rédacteur en chef et scénariste s'est lui aussi tourné vers les Pays-Bas. C'est Hetty Hagebeuk qui suggère à Attanasio de travailler avec lui, ravie de cette prise de choix pour son magazine. Outre *Bandonéon*, Delporte collabore avec des dessinateurs locaux pour deux séries éphémères : *Anna Tommy*, avec Peter de Smet, et *Llewelyn Fflint* avec Peter van Straaten. Il introduit même dans *Pep* Claire Bretécher, qu'il avait déjà fait entrer dans *Spirou* quelques années plus tôt et qui vient de quitter le magazine. Ensemble, ils signent *Alfred de wees* (*Fernand l'orphelin*), une série d'histoires courtes. Delporte apporte également son aide à Robert Gigi, qui crée dans *Pep* les aventures du samouraï Ugaki. Enfin, c'est avec René Follet, arrivé dès 1967, qu'il crée *Steven Severijn* (*Steve Severin*).

L'ancien rédacteur en chef de *Spirou* joue aussi un rôle dans la réappropriation de *Lucky Luke* par *Pep*. Henk Albers, dont les parodies de la série sont appréciées par Morris, est sollicité pour illustrer à quatre reprises des nouvelles d'ambiance western, écrites par Delporte sur idées de Goscinny. Ainsi est adoubée la réécriture du cow-boy solitaire et de son univers aux Pays-Bas.

C'est encore Delporte qui encourage un autre transfuge de Dupuis, Eddy Ryssack, à le rejoindre de l'autre côté de la frontière. Depuis une dizaine d'années, ce talentueux dessinateur flamand est l'un des piliers invisibles de la maison carolorégienne. Initialement employé au studio de dessin dirigé par Maurice Rosy (« des gars talentueux, mais que Charles n'arrive pas à voir

autrement que comme des employés de bureau¹⁵ »), il dirige par la suite le studio d'animation TVA et occupe divers postes administratifs dans la maison mère, tout en signant pour le magazine *Spiou* nombre d'histoires courtes et de mini-récits. Sa carrière d'auteur n'a jamais véritablement décollé en Belgique, mais qu'importe : les Pays-Bas lui donneront sa revanche. À la suite d'une brouille avec Dupuis, il démissionne et rejoint le magazine *Sjors*, concurrent de *Pep*, à partir de 1970 (les deux magazines fusionneront en 1975 pour devenir *Eppo*). Dans *Sjors*, puis *Eppo*, Ryssack anime les aventures de Brammetje Bram, un jeune mousse embarqué malgré lui sur un navire pirate. Les histoires sont initialement écrites par Frank Buissink, rédacteur en chef du magazine, puis par divers auteurs, dont Ryssack lui-même et Yvan Delporte.

À la même époque, un autre dessinateur belge, Berck, rejoint également *Sjors*. Néerlandophone, Berck produit déjà pour le marché flamand depuis une dizaine d'années. Dans les pages de *Sjors*, il crée *De Donderpadjes* et surtout *Lowietje*, qui se poursuivra dans *Eppo*. Pour cette seconde série, il entraîne avec lui son complice Raoul Cauvin (qui officie anonymement, car son contrat avec Dupuis ne l'autorise pas à travailler pour la concurrence¹⁶).

À leur arrivée dans le marché néerlandais, ces auteurs, à leur tour, vont se situer dans le prolongement des traditions européennes. Lorsqu'il crée *De Donderpadjes* et *Lowietje*, Berck s'inscrit naturellement dans la lignée des œuvres que ces séries sont destinées à remplacer : *La Ribambelle* et *Benoît Brisefer*. À la bande de copains imaginée par Roba, il substitue une troupe de scouts et, si le petit Lowietje n'a pas la force surhumaine du héros de Peyo, il en hérite tout de même l'astuce et le goût de l'aventure. En outre, Lowietje est accompagné dans toutes ses aventures par son majordome, Jacob, qui fait clairement écho au personnage de James dans *La Ribambelle* (jusqu'à lui emprunter son prénom en version française). De même, *Brammetje Bram*, supposé remplacer *Le Vieux Nick* et *Barbe-Noire*, emprunte à la série de Remacle son thème principal et son atmosphère de piraterie bon enfant, mais lorgne aussi et surtout du côté de l'œuvre de Goscinny, pour ce qui est du ton et de l'humour. La représentation des stéréotypes nationaux et le jeu sur les différences de langues sont parmi les ressorts comiques récurrents de la série de Ryssack, et certains personnages croisés au fil des épisodes semblent tout droit échappés de l'œuvre du scénariste français.

À l'inverse, certaines séries néerlandaises devancent leurs équivalents belges et français. *Sammy* ne démarre dans *Spirou* qu'un an après *Johnny Goodbye*, sur un argument quasiment identique, ce qui ne manquera pas d'agacer Attanasio : « *Credo che abbia ispirato Berke e Cauvin, gli autori di Sammy, un personaggio molto simile che ha raggiunto una maggior popolarità*¹⁷. »

Plus troublant : *De Barker-bende*, l'un des épisodes de la série, met en scène un gang familial constitué de quatre frères et dirigé par leur mère, une femme à poigne nommée Ma Barker, qui manie aussi bien les armes à feu que le rouleau à pâtisserie, fait évader ses fils de prison à l'aide de gâteaux piégés, et confesse une préférence pour le dernier de la fratrie. On pense bien sûr à Ma Dalton; mais la matriarche de Lodewijk et Attanasio sévit en 1970, soit un an avant celle de Morris et Gosciny. L'inspiration est loin d'être avérée, et il pourrait s'agir d'une coïncidence¹⁸. Mais il n'est pas interdit de supposer que Morris, qui avait forcément lu *De Barker-bende*, ait pu souffler à Gosciny l'idée de doter les Dalton d'une mère. Rétrospectivement, le dessinateur de *Lucky Luke* préférerait cependant remarquer une influence en sens inverse (indéniable en l'occurrence) : « *Ik herinner me speciaal zijn boek over Ma Barker en het begin daarvan is helemaal in de stijl van Calamity Jane*¹⁹. »

Bandonéon, signé Delporte et Attanasio, s'affiche plus ouvertement comme un pastiche un brin décalé de *Lucky Luke*. La figure du gaucho argentin reflète, en moins légendaire, celle du cow-boy de western. Entre autres similitudes, les épisodes s'achèvent par la disparition du héros au moment où on veut lui rendre honneur. Mais Delporte joue de cette transposition avec ironie, en imaginant des duels où la guitare a remplacé le revolver et des scènes de torture où les terribles Apaches portent des bonnets péruviens.

C'est donc dans un esprit commun avec les créations locales – celui de la perpétuation du modèle classique –, mais aussi parfois avec une pointe d'irrévérence supplémentaire, que s'inscrit l'apport de ces visiteurs belges. Leurs œuvres contribuent à construire l'identité du magazine durant son âge d'or, sous la direction de Peter Middeldorp et, surtout, d'Hetty Hagebeuk.

Pendant les années qui suivent, le phénomène d'attraction perdure dans une certaine mesure, y compris après que *Pep* et *Sjors* ont fusionné pour devenir *Eppo*. Ainsi, c'est à ce magazine que l'on doit la survie de la série *Léonard*, de

Turk et de Groot. Créée à l'origine pour *Achille Talon Magazine* en 1975, elle aurait pu ne pas survivre à l'arrêt de son support de publication, six mois plus tard. Pourtant, elle trouve un refuge inattendu dans les pages du magazine *Eppo*, comme s'en souviennent ses auteurs dans le livre commémorant les 20 ans du personnage :

Eppo était un journal néerlandais assez proche, dans l'esprit et le format, du *Spiou* des années 60. Il cherchait précisément du matériel, et son rédacteur en chef a demandé à nous rencontrer. La publication a commencé et, après consultation et réponses positives des lecteurs, continué²⁰.

Par un effet boomerang, ce transfert va permettre à Léonard de revenir chez Dargaud par la grande porte :

Parallèlement, Dargaud, qui avait mobilisé un certain nombre de dessinateurs sur son projet de magazine et qui, en quelque sorte, leur en était redevable, signait avec *Eppo* un accord de coédition qui nous a permis, pour la première fois, de paraître à la fois en presse et – inconcevable consécration – en album²¹.

Le magnétisme des Pays-Bas s'exerce également par-delà la mer du Nord. Lorsque Don Lawrence, dessinateur du space opera *The Trigan Empire*, quitte son éditeur londonien au milieu des années 1970, à la suite d'un conflit sur ses droits d'auteur à l'étranger, il n'a aucun mal à relancer sa carrière aux Pays-Bas. *The Trigan Empire* y est particulièrement populaire, et Lawrence a déjà des contacts avec l'éditeur Oberon, pour avoir collaboré à l'éphémère magazine *Babariba*. C'est ainsi que naît *Storm*, une saga à mi-chemin entre fantasy et science-fiction, dont les scénarios seront signés entre autres par Martin Lodewijk et Dick Matena. La série s'impose comme l'une des plus importantes d'*Eppo*, le successeur de *Pep*, et Lawrence continuera de l'illustrer jusqu'à sa retraite en 2002.

Au-delà de ces multiples expériences individuelles, la bande dessinée néerlandaise se présente comme un espace de choix pour la mise en valeur des productions francophones : une plate-forme économique à vocation internationale qui se développe encore après la fin de *Pep* en 1975, et notamment sous les nouvelles formules du journal, *Eppo* (de 1975 à 1985) puis *Eppo Wordt Vervolgd* (de 1985 à 1988). L'hebdomadaire accueille souvent certaines aventures de Lucky Luke avant toute autre publication internationale, notamment tous les récits complets dessinés par Morris et ses

assistants entre 1979 et 1981. Intégrées dans la foulée à la collection d'albums par l'éditeur néerlandais Oberon, ces histoires ne seront reprises en français par Dargaud que dans un second temps, dans des recueils improvisés pour la collection « 16/22 », ou plus tard encore dans la collection officielle. De la même façon, les albums d'*Astérix* chez Albert René, qui ne sont pas prépubliés en France, sont proposés systématiquement en avant-première internationale aux lecteurs d'*Eppo*²². L'hebdomadaire a également la primeur du premier épisode de *La Jeunesse de Blueberry* dessinée par Colin Wilson en 1984, *Les Démons du Missouri*.

Retour sur le marché français

Malgré son dynamisme, on sait que la bande dessinée néerlandaise n'est pas devenue une nouvelle Belgique. Il faut même constater que les histoires de *Pep*, qu'elles soient issues d'auteurs locaux ou d'acteurs d'origine internationale, n'ont eu qu'un succès relatif à l'étranger.

Ils sont pourtant un certain nombre parmi les auteurs de *Pep* à vouloir pénétrer le marché franco-belge dans les années 1970. C'est une suite logique, après l'espoir de la fondation d'un nouveau marché européen. On retrouve les uns et les autres dans les périodiques francophones d'inspiration belge : Gideon Brugman dans *Spirou* en 1969 (*Zonk et Stronk*), Henk Albers dans le mensuel *Lucky Luke* en 1974 (pour de nouvelles parodies de *Lucky Luke*), Peter de Smet et Martin Lodewijk dans *Le Trombone Illustré* et *Pendant ce temps à Landerneau* (suppléments de *Spirou* et [*À Suivre*]) de 1977 à 1979. Delporte joue sans doute un rôle-clé dans le passage de la plupart de ces pages. Il reprend aussi dans *Le Trombone* les planches dessinées par Bretécher pour *Alfred de wees*, sous le titre de *Fernand l'orphelin*, planches qui susciteront des conflits avec Charles Dupuis pour la grossièreté de leur traduction.

Cependant, ces expériences restent globalement sans lendemain. *Franka* (Henk Kuijpers) et *Le Général* (Peter de Smet) tiendront un peu plus longtemps dans *Spirou* et *Gomme* au début des années 1980. À la même période, *Robbedoes* opte brièvement pour une formule indépendante de *Spirou*, dans laquelle sont publiés des auteurs belges flamands mais aussi néerlandais, comme Peter de Smet ou Gerrit de Jager. Mais ces publications vont rarement jusqu'à l'album : des auteurs de *Pep*, peu parviennent vraiment jusqu'au

marché français. En 1980, Fershid Barucha publie aux éditions du Triton un album des *Petits Argonautes*, un autre de *Knut le Viking* et un troisième de *Supermax* de Lo Hartog van Banda, mais les trois séries sont interrompues par la disparition de la maison. *Twee voor thee* est traduit par Glénat en 1982 sous le titre de *Tea for two*, mais n'obtient qu'un succès d'estime. Ces éditions sont par ailleurs tardives par rapport aux publications d'origine. Même les séries créées par des auteurs français ou belges ne sont que partiellement retraduites en dehors du pays de *Pep*. Si l'on met de côté une première tentative dans la confidentielle collection « Kaléidoscope » des éditions Albin Michel en 1976 (sous le nom de Briec Briand), c'est seulement après avoir connu un certain succès en Allemagne que Brammetje Bram, renommé Colin Colas, débarquera enfin en France dans *Super As*, version française du magazine allemand *Zack*, à partir de 1979. Mais le millier de planches de la version originale ne donnera lieu qu'à six maigres albums dans l'Hexagone. De la même façon, parmi les dix histoires de *Lovietje* parues aux Pays-Bas, seules six seront reprises en français pour *Lou* dans *Spirou*. Quant à *Ugaki* de Gigi, si la série remporte un certain succès d'estime, ce ne sera qu'à partir de nouveaux récits parus dans *Tintin*, *Pilote* ou *Charlie mensuel*.

Autre expérience avortée, qui aurait pu s'avérer d'ampleur, c'est l'ouverture d'*Astérix* à la possibilité d'une variante néerlandaise. Au printemps 1981, Albert René ayant l'intention de diffuser en France un mensuel autour du petit Gaulois, une agence d'Amsterdam met sur l'affaire Daan Jippes et Lo Hartog van Banda²³. Le second imagine le synopsis d'*Astérix en de Lucullus maaltijden* (*Astérix et le repas de Lucullus*), une histoire de 32 pages dont Jippes dessine les deux premières planches. Parmi les raisons de l'échec, Hartog van Banda évoque le refus d'Uderzo que les deux Néerlandais signent leur récit²⁴. Le projet tombe à l'eau, de même que le magazine.

Cette initiative sans suite débouche en revanche sur une collaboration active de Lo Hartog van Banda aux scénarios de *Lucky Luke*. Motivé par l'idée de reprendre une série francophone, il contacte Morris et lui reproche la piètre qualité de son dernier album. Le dessinateur, qui travaille depuis longtemps pour *Pep*, se montre logiquement ouvert à la participation d'auteurs néerlandais. Outre l'expérience Albers, il a déjà demandé en 1980 à Martin Lodewijk de scénariser une histoire courte, *Règlement de comptes*. *Fingers*, premier scénario de Hartog van Banda pour *Lucky Luke*, obtient un large succès public

et critique. Deux autres titres suivront dans les années 1990, avec un résultat moins convaincant. Plus tard encore, entre 2005 et 2012, Martin Lodewijk s'inscrira dans l'héritage de Willy Vandersteen en scénarisant les albums de *De Rode Ridder* pour Claus Scholz.

Le cas de Henk Albers est plus tragique : alors qu'il a cru sa réussite assurée en dessinant des aventures parodiques de *Lucky Luke* pour Dargaud, la veine s'est vite tarie, compliquée par les délais brefs et les scénarios livrés au dernier moment par Delporte. Albers s'épuise dans de nombreux trajets sur Paris, et finalement s'y perd, esthétiquement et physiquement. Les histoires du magazine *Lucky Luke* ne valent pas celles de *Pép*. Un recueil, préfacé par Morris, rassemble en 1980 les chroniques de *De wereld van Lucky Luke*, mais l'essentiel est derrière lui. Le projet de strip, dont seules trois bandes sont dessinées, ne semble plus sérieux à grand monde²⁵. Henk Albers meurt en 1987, laissant inabouti un second volume de *De wereld van Lucky Luke*. Son style de vie extravagant continue de faire parler dans la bande dessinée néerlandaise, faisant de lui, selon le site Lambiek, une légende²⁶.

En France, en revanche, la tiédeur de l'accueil s'accompagne d'une méconnaissance flagrante des auteurs. La publication des *Lucky Luke* de Lo Hartog van Banda ne donne pas lieu à une présentation du scénariste, chose exceptionnelle dans l'histoire de la série, au point que certains journalistes se demandent s'il s'agit d'un pseudonyme ou affirment que Dargaud ne le connaît pas²⁷. Encore aujourd'hui, sur le site de référence qu'est BDoublées, Gideon et Brugman sont indexés comme deux personnes différentes dans la base de données du journal *Spiou*. Un regard rapide sur le Wikipédia francophone permet de constater que la notice d'*Agent 327* est de 568 caractères seulement, celle d'Hartog van Banda de 498, celle de *Pép* de 275. La notice de Lodewijk, elle, est traduite depuis la page anglophone²⁸. Si certaines séries continuent d'exister sous la forme d'albums français, c'est essentiellement le fait d'éditeurs très spécialisés, voire militants : ainsi de *Franka*, abandonnée par Dupuis après trois albums et reprise par Les Humanoïdes Associés après trois autres, aujourd'hui rééditée par BDMust. Des 20 albums d'*Agent 327* aux Pays-Bas, aucun n'a encore été traduit en français.

Face au bilan économique mitigé, les auteurs néerlandais vont souvent rapidement changer de voie, d'autant plus qu'en 1974, la nouvelle formule de *Pep* a réduit les bandes locales. Dick Matena, en 1977, opte pour un style réaliste. C'est à la faveur de ses albums parus chez Métal Hurlant qu'il est le seul Néerlandais retenu, en 1987, dans le collectif *Art et innovation dans la BD européenne*. Daan Jippes, dès 1972, s'est mis à travailler pour Disney. C'est cette partie de sa production qui suscitera le plus de commentaires, et sa propre série, *Havank*, traduite par Glénat en 2008 et 2010, sera publiée sous le pseudonyme de Danier. Comble de l'ironie, la collection française s'appellera « Paris-Bruxelles ».

Il est délicat de distinguer une raison unique à cet échec. Parmi les causes invoquées, on peut citer la faiblesse économique de l'édition néerlandaise. Même aux Pays-Bas, les albums issus de *Pep* n'ont dans l'ensemble pas été de grands succès de librairie, un regret que Dick Matena explique en accusant ses éditeurs de ne pas avoir assez investi dans la génération montante, y compris commercialement²⁹. Peter Middeldorp reconnaît sur ce point que les droits d'auteur ont toujours été inférieurs à ce qu'ils étaient en Belgique³⁰. Il est aussi possible que les références au contexte néerlandais aient agi comme un frein : c'est du moins ce qui a pu être donné comme explication à l'interruption de *Franka*. Soulignons par exemple que le vrai nom de l'Agent 327, Hendrik IJzerbroot, est une allusion à deux figures historiques néerlandaises, Hendrik Koekoek et Bernardus IJzerdraat. Mais on peut également se demander si la création de *Pep* ne souffrait pas d'emblée d'un décalage chronologique avec son modèle : les timides tentatives de republication en France et en Belgique arrivent en moyenne dix ans après le « phénomène Astérix », au moment où la scène culturelle est occupée par un discours créatif plus singulier et la revendication d'une bande dessinée adulte, voire intellectuelle.

Le contraste est frappant entre l'échec des auteurs issus de *Pep* et le succès contemporain d'un Joost Swarte. En 1980, Les Humanoïdes Associés publient *L'Art moderne* et Futuropolis un volume à son nom dans la collection « 30/40 », inaugurant l'essor de Swarte comme artiste de référence en France dans la décennie suivante. On peut aussi évoquer le sort de deux auteurs issus du mouvement contestataire Provo au milieu des années 1960 : Willem et Theo van den Boogaard. Willem, qui s'installe en France en 1968, sera en

2013 le premier Néerlandais à se voir décerner le Grand Prix de la ville d'Angoulême. Quant à *Léon van Oukel s'en tire toujours*, première compilation française en 1980 de *Sjef van Oekel*, série dessinée par Theo van den Boogaard sur un scénario de Wim T. Schippers, elle fera partie des ouvrages sélectionnés pour les rééditions populaires au Livre de Poche en 1987.

Notons pourtant qu'il s'agit essentiellement de parcours individuels : les autres auteurs du courant underground néerlandais, qui atteignent les lecteurs francophones en même temps que la vague issue de *Pep*, ne semblent pas obtenir durablement un écho plus favorable³¹. Encore faut-il souligner, d'une part, que ceux-ci n'ont pas la même visée populaire que leurs compatriotes plus classiques et, d'autre part, que la critique contemporaine a intégré leurs travaux dans sa réflexion. Le projet de *Tante Leny présente* semble alors en phase avec la redécouverte française de la ligne claire, poussant Bruno Lecigne à y consacrer un chapitre des *Héritiers d'Hergé*, tout comme les éditions émergentes Artefact trouvent en lui le sujet de leurs premiers livres. Swarte incarne alors une vague européenne à la fertilité esthétique indéniable, alors que Lodewijk ou Jippes doivent se résigner à un isolement culturel.

Il serait facile de voir dans l'échec des auteurs de *Pep* la marque du sens de l'Histoire. Le lent évincement de la bande dessinée classique par d'autres formes narratives plus ouvertement adultes était déjà entamé, et le renouveau de la bande dessinée jeunesse ne devait arriver qu'autrement, et plus tard. Cet échec souligne sans doute aussi le lien substantiel entre une forme et son circuit économique. Trop isolées, trop éloignées de l'album, les bandes de *Pep* ne pouvaient pas investir le marché francophone comme l'avaient fait leurs aînées françaises et belges. Pourtant, pour les bandes prises en exemple, pour *Astérix*, pour *Lucky Luke*, ce moment néerlandais constitue aussi un palier vers une internationalisation reconnue. L'aventure allemande de *Super As*, en 1979-1980, caressera comme *Pep* l'espoir de sortir la bande dessinée franco-belge classique de son cadre national et de la diffuser en s'appuyant sur les pays frontaliers. La popularité de ces personnages au centre de l'Europe va indéniablement peser dans leur transformation en icônes, vedettes de parcs d'attractions ou héros de longs métrages en production internationale. Enfin, même si, économiquement, l'aventure trouve ses limites, Daan Jippes et ses camarades se sont taillé une solide réputation auprès de leurs pairs. Leur travail mérite encore d'être mis à l'honneur.

Michaël Baril et Clément Lemoine ont surtout publié en dehors des structures universitaires. Ils ont notamment participé à de nombreux ouvrages collectifs de la microstructure d'édition Onapratut, qu'ils ont longtemps coanimée. Leurs travaux, qu'il s'agisse de scénarios ou de dessins, sont généralement tournés vers la question du patrimoine de la bande dessinée et sa réinvention. Du côté de la critique, la plus grande partie de leurs recherches communes a consisté à étudier la bande dessinée franco-belge de la deuxième moitié du xx^e siècle, et notamment la série *Lucky Luke*. Leurs textes sont parus ensemble ou séparément dans des publications allant du sérieux au trivial (*Neuvième Art*, *Papiers Nickelés*, *Marsam*, Presses universitaires de Liège, deux livres sur René Goscinny aux éditions La Déviation). N'étant pas néerlandophones, ils ont été surpris de découvrir la vivacité de cette scène voisine et les liens avec un pan de l'Histoire mieux connu.

Notes

¹ François Clauteaux, « “Pilote” a fait jouer toute la France », *Pilote*, n° 2, 5 novembre 1959, p. 2.

² On peut même ajouter à cette liste, quoique les liens éditoriaux soient plus délicats à établir, les premières années des *Weekly Shonen Sunday* et *Weekly Shonen Magazine* apparus en 1959 au Japon.

³ *Arend*, publié par le Bureau Jeugdblad Arend-Wageningen entre 1955 et 1966, ne comprend que des bandes étrangères, dont *Dan Dare* de Frank Hampson.

⁴ Ger Apeldoorn, *De jaren Pep*, Oosterhout, Don Lawrence Collection, 2014.

⁵ « Ça ne s'apprend pas, on sait intuitivement ce que les Néerlandais vont apprécier ou non. C'est difficile pour un Néerlandais de comprendre ce qu'aiment les lecteurs francophones. Et au sein de l'équipe éditoriale de *Spirou/Robbedoes*, *Robbedoes* a une importance négligeable » [nous traduisons]; Hans van den Boom, avec la collaboration de Martin Wassington, « De Haarlemse stripbladen, een gesprek met Peter Middeldorp », *Stripschrift*, n° 104, 1977, p. 18.

⁶ Freddy Milton, « Interview med Daan Jippes », *Carl Barks & Co*, n° 8, 1977.

⁷ Jeroen Mirck, « Tien voor thee? », *Stripschrift*, n° 338, septembre 2001.

⁸ « Je lui disais qu'il devait être la figure de proue de la bande dessinée néerlandaise. Le Franquin ou le Hergé néerlandais. S'il s'était retroussé les manches, les Pays-Bas auraient pu devenir l'un des grands pays de la bande dessinée à l'époque » [nous traduisons]; Jeroen Mirck, « Tien voor thee? », *Stripschrift*, n° 338, septembre 2001.

⁹ Émulation réciproque qui s'accompagnait, semble-t-il, d'une certaine rivalité : une anecdote rapportée par Ger Apeldoorn prétend que la femme de Julsing interceptait les exemplaires de *Pep* envoyés à son mari et collait entre elles les pages de *Twee voor thee*, afin de lui en épargner la vue. Ger Apeldoorn, *De jaren Pep*, Oosterhout, Don Lawrence Collection, 2014, p. 65.

¹⁰ Voir à ce sujet notre article « Cours, Lucky Luke, le vieux monde est derrière toi », *Neuvième Art* 2.0, mai 2018, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/cours-lucky-luke-le-vieux-monde-est-derriere-toi>.

¹¹ « Je voudrais aller vers le style de *Hors-la-loi*. Je pense que c'est un chef d'œuvre incomparable. [...] Goscinny a écrit des histoires fantastiques, mais ces derniers temps, c'était plus un western parisien qu'un vrai western. Les derniers *Astérix* souffraient de ce même quelque chose » [nous traduisons]; Rob van Eijck et Martijn Daalder, *Stripschrift*, n° 139/140, 1980, p. 19.

¹² « Je m'attendais à ce que le marché européen du magazine hebdomadaire passe des Belges aux Hollandais » [nous traduisons]; Jan de Rooij, « Dick Matena : elke tekenaar wil applaus », *Pep*, n° 15, 12 avril 1974, p. 26-27. Peter Middeldorp évoquera son ambition dans des termes proches : « *Ik zag het ook wel een beetje als "kan het in België dan moet het hier toch ook kunnen".* » « On se disait que si c'était possible en Belgique, ça devait l'être ici aussi » [nous traduisons]; Hans van den Boom, avec la collaboration de Martin Washington, « De Haarlemse stripbladen, een gesprek met Peter Middeldorp », *Stripschrift*, n° 104, 1977, p. 18.

¹³ Ger Apeldoorn, *De jaren Pep*, Oosterhout, Don Lawrence Collection, 2014.

¹⁴ Denis Coulon et Alain de Kuyssche, *Dino Attanasio 60 ans de BD*, Bruxelles, Miklo, 2006.

¹⁵ Maurice Rosy, José-Louis Bocquet et Martin Zeller, *Rosy c'est la vie, conversation avec Maurice Rosy*, Charleroi, Dupuis, 2014, p. 205.

¹⁶ « C'était aussi Cauvin qui signait les scénarii mais nous n'avions pas le droit de le dire, par rapport à son contrat »; interview de Berck par Stéphane Lucien, *Hop!*, n° 123, 2009, p. 8.

¹⁷ « Je crois que j'ai inspiré Berck et Cauvin, les auteurs de Sammy, un personnage très similaire qui a acquis une plus grande popularité » [nous traduisons]; interview de Dino Attanasio par Bepi Vigna au CBBD, 1997, <http://aproposdebobmorane.net/viewtopic.php?t=4786>.

¹⁸ Le personnage, authentique, de Ma Barker est également l'objet d'un film de Roger Corman, *Bloody Mama*, sorti la même année que *De Barker-bende*.

¹⁹ « Je me rappelle en particulier son album sur Ma Barker, et le début est exactement dans le style de *Calamity Jane* » [nous traduisons]; Martin Washington et Rob van Eijck, « Morris : "Strip is essentieel een visueel medium : de tekst is bijkomstig" », *Stripschrift*, n° 119, mars 1979, p. 9.

²⁰ Propos de Turk dans Turk & de Groot, *Léonard, 20 ans de génie*, Appro, 1994, p. 38.

²¹ Propos de de Groot dans Turk & de Groot, *Léonard, 20 ans de génie*, Appro, 1994, p. 38.

²² Les parutions dans *Eppo* précèdent de quelques semaines ou quelques mois la sortie des albums : mars et avril 1980 pour *Le Grand Fossé*, juillet et octobre 1981 pour *L'Odyssée d'Astérix*, juillet et octobre 1983 pour *Le Fils d'Astérix*, septembre et octobre 1987 pour *Astérix chez Rahazade*. Les épisodes ne sont pas prépubliés en France. « De stripverhalen van Asterix verschenen in alle stripbladen », *Comicweb*, s. d., <http://www.comicweb.nl/zzstrip>

[laden/alle+stripbladenseries-Asterix.html](#) (2 septembre 2022), et « Astérix », *Bédéthèque*, s. d., <https://www.bedetheque.com/serie-59-BD-Asterix.html> (2 septembre 2022).

²³ Joakim Gunnarsson, « Asterix by Jippes », *Sekvenskonst (Sequential Art)*, 15 juin 2008, <http://sekvenskonst.blogspot.com/2008/06/asterix-by-jippes.html> (2 septembre 2022).

²⁴ « De man die sneller schrijft dan z'n schaduw », *Eppo Wordt Vervolgd*, n° 13, 27 mars 1987, p. 22-23.

²⁵ « Il m'a aussi proposé de faire un strip quotidien avec Lucky Luke, mais rien n'en est sorti » [nous traduisons]; Martin Wassington et Rob van Eijck, « Morris : "Strip is essentieel een visueel medium : de tekst is bijkomstig" », *Stripschrift*, n° 119, mars 1979, p. 9.

²⁶ En 1998, Peter Pontiac et Typex publient *The Quick Brown Fax*, une correspondance par fax entre membres de la Henk Albers Society.

²⁷ « Plusieurs scénaristes dont Lo Hartog van Banda (pseudonyme?) », *L'essentiel pour pouvoir parler B.D, t. 1*, Paris, L'Instant, 1985. « Totalelement inconnu dans le petit monde de la BD francophone (et semble-t-il dans les bureaux de son éditeur parisien!) mais connu, affirme-t-on, dans sa Hollande natale »; Robert Netz, « Les héros par la bande. Lucky Luke », *24 heures*, 10 septembre 1983.

²⁸ Sans compter les sources en annexe et les encadrés. Pages consultées le 6 février 2023.

²⁹ Jan de Rooij, « Dick Matena : elke tekenaar wil applaus », *Pep*, n° 15, 12 avril 1974, p. 26-27.

³⁰ Hans van den Boom, avec la collaboration de Martin Wassington, « De Haarlemse stripbladen, een gesprek met Peter Middeldorp », *Stripschrift*, n° 104, 1977.

³¹ Si deux anthologies de *Tante Leny présente!* paraissent chez Artefact en 1977 et 1979, Peter Pontiac, Marc Smeets et Evert Geradts restent ensuite relativement peu visibles sur la scène éditoriale française. En 1985, Jean-Pierre Mercier exprime ses regrets à Thierry Groensteen de voir les auteurs néerlandais, à l'exception de Swarte, se tourner vers l'édition jeunesse faute de circuit de distribution approprié. « On peut dire que la bande dessinée hollandaise a fait marche arrière depuis quelques années. Hormis Swarte – qui est surtout connu sur le marché français – tous les anciens de l'underground ne font plus que de la BD pour enfants »; Thierry Groensteen, « L'édition selon Artefact, conversation avec Jean-Pierre Mercier », *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 64, juillet-août 1985, p. 44-46.

Bibliographie

Sources

Échanges des auteurs avec Martin Lodewijk par courrier électronique, juillet 2017.

Échanges des auteurs avec Rolf Hartog van Banda par courrier électronique, septembre 2017.

Échanges des auteurs avec Ger Apeldoorn sur Facebook, novembre-décembre 2020.

Pep, 1962-1975.

Ouvrages et articles

Manon Albers, *Henk Albers, een leven*, s. l., s. é., 2007.

« Alfred Mazure (1914-1974) », dans Maz, *Jiu-Jitsu, une enquête de Dick Bos*, Bruxelles, La Crypte Tonique, 2019.

Ger Apeldoorn, *De jaren Pep*, Oosterhout, Don Lawrence Collection, 2014.

Piet Bakker, *De Pep Site*, s. d., <http://www.depepsite.nl/>.

Bédéthèque, s. d., <https://www.bedetheque.com/>.

Alain Beyrand, « Marten Toonder et M. Bommel », *Pressibus*, première version en janvier 1997, <http://www.pressibus.org/bd/toonder/indexfr.html>.

Bernard Coulangue, *BDoublées*, s.d., <https://bdoublies.com/>.

« Dutch comic history », *Lambiek*, s. d., <https://www.lambiek.net/dutchcomics/index.htm>.

Lambiek Comiclopedia, s. d., <https://www.lambiek.net/comiclopedia.html>.

Gert Meesters, « La presse néerlandophone », dans Christelle Pissavy-Yvernault et David Amram (dir.), *La véritable histoire des éditions Dupuis*, Marcinelle, Dupuis, 2023.

PEWS, <https://mmoree.home.xs4all.nl/index.html>.

René Smulders, Mat Schifferstein et Fred Wald, « Grenoble, radiographie du marché hollandais », *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 62, mars-avril 1985, Glénat, p. 43-45.

Les mangas amateurs français dans les fanzines de 1995 à 1997

Delphine Ya-Chee-Chan

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104233ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104233ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ya-Chee-Chan, D. (2023). Les mangas amateurs français dans les fanzines de 1995 à 1997. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1–22.
<https://doi.org/10.7202/1104233ar>

Résumé de l'article

En France, l'engouement pour les mangas et la japanimation a véritablement commencé à la fin des années 1980 avec la diffusion à la télévision de dessins animés japonais. Les premiers fans vont, à partir de 1994, publier des fanzines dans lesquels on trouve des bandes dessinées inspirées des mangas dont l'accès était compliqué (contrairement aux dessins animés japonais diffusés à la télévision). De jeunes autrices et auteurs d'à peine 20 ans vont chercher à imiter leur modèle asiatique, mais avec un bagage culturel européen qui intervient forcément dans leurs productions, que ce soit sur le plan de la langue ou de la gestion des codes de la bande dessinée.





LES MANGAS AMATEURS FRANÇAIS DANS LES FANZINES DE 1995 A 1997

Delphine YA-CHEE-CHAN
Chercheuse indépendante, France

RÉSUMÉ

En France, l'engouement pour les mangas et la janimation a véritablement commencé à la fin des années 1980 avec la diffusion à la télévision de dessins animés japonais. Les premiers fans vont, à partir de 1994, publier des fanzines dans lesquels on trouve des bandes dessinées inspirées des mangas dont l'accès était compliqué (contrairement aux dessins animés japonais diffusés à la télévision). De jeunes autrices et auteurs d'à peine 20 ans vont chercher à imiter leur modèle asiatique, mais avec un bagage culturel européen qui intervient forcément dans leurs productions, que ce soit sur le plan de la langue ou de la gestion des codes de la bande dessinée.

ABSTRACT

In France, towards the end of the 1980s, the appetite for mangas and Japanese animation began in earnest with the broadcasting of Japanese cartoons on French television. By 1994, early fans published fanzines containing comics inspired by mangas that were difficult to access (contrary to the Japanese cartoons on television). Young authors, most of them barely twenty years of age at the time, tried to emulate their Asian role models, but inevitably their own European cultural background intervened, may it be in the language or in the way they dealt with comic-book genre codes.

Mots-clés

Fanzine, manga, *global manga*, amateur

Keywords

Fanzine, manga, *global manga*, amateur

En France, on parle souvent du phénomène « manga ». Pour les médias de masse, ce mot regroupe à la fois la bande dessinée et les dessins animés japonais. Pour les fans, le manga et la janimation sont deux choses distinctes. En effet, il est possible d'être un fan lecteur ou un fan non-lecteur. La forme par laquelle il reçoit le récit va évidemment influencer sur les pratiques culturelles du fan. Si les premières planches de bandes dessinées japonaises sont publiées en France en 1969 dans le magazine *Budo*¹ (consacré aux arts martiaux) et de 1978 à 1981 dans *Le Cri qui tue* (la première revue francophone dédiée à la BD japonaise), ce sont surtout les animés diffusés sur TF1 et La Cinq à la fin des années 1980 qui vont rendre populaires les productions japonaises auprès de la jeunesse. C'est ce public qui va publier, à partir de 1994, les premiers fanzines de bandes dessinées inspirées du manga. Quand on regarde l'offre éditoriale française à cette époque, on ne peut que s'étonner de l'apparition de ces productions amateurs dessinées par des jeunes d'à peine 20 ans. Dépassant les difficultés d'accès aux mangas, ces apprentis auteurs et autrices vont chercher à imiter les bandes dessinées japonaises.

Thierry Groensteen, dans son ouvrage *L'univers des mangas*², a donné un aperçu de la richesse de la bande dessinée japonaise. Celle-ci se définit, comme le *comics* et la BD franco-belge, par des traditions nationales et un ensemble de caractéristiques formelles (thématiques, économiques, graphiques, narratives). Comment ces publications de BD amateurs se positionnent-elles par rapport aux œuvres qui les inspirent et à la tradition franco-belge à laquelle la production francophone demeure (r)attachée?

Un retour sur l'arrivée du manga en France est nécessaire pour comprendre l'apparition d'une scène amateur liée aux productions japonaises. L'analyse de planches, issues d'un corpus de 20 fanzines français³ de 1994 à 1997, permet de relever l'adoption de codes graphiques venant du manga, mais également une influence émanant de la bande dessinée franco-belge. Le choix de la première date est assez évident, puisque c'est l'année des débuts des publications de BD amateur dans les fanzines manga en France. Le choix de la date de fin est, lui, motivé par la multiplication des mangas proposés par les éditeurs français – le manga cesse d'être un produit rare –, mais également par le nombre de fanzines publiés. L'essor est soudain et conséquent : les fanzines d'après 1998 ne constituent plus une avant-garde.

La publication de mangas en France

Pour parler de cette BD hybride, il convient d'évoquer ses origines et, donc, l'arrivée en Europe francophone de productions japonaises (bandes dessinées et dessins animés) dès les années 1970. En 1978, *Goldorak* commence à être diffusé à la télévision française et connaît un vrai succès qui va entraîner une explosion de la vente des jouets à l'effigie du robot géant. Le phénomène attire l'attention de l'hebdomadaire *Paris Match* qui fait sa une du 19 janvier 1979 (n° 1547) avec ce personnage de dessin animé. La série remporte un grand succès auprès des enfants et suscite des réactions dans les médias. Des dessins animés japonais comme *Albator 78*, *Candy*, *Demetan*, *Gigi*, *Edgar détective cambrioleur* et bien d'autres vont continuer à être diffusés de façon dispersée à la télévision française (avant que le *Club Dorothée* concentre ce type de programme dans une longue émission). Les cotes d'écoutes sont au rendez-vous mais, à l'exception de *Goldorak*, les productions japonaises, malgré leur popularité, ne génèrent pas à ce moment-là de communautés de fans. Leur audimat et leur bas coût encouragent les chaînes de télévision à investir dans ces programmes. L'adhésion du public ciblé (les enfants) est complète, mais le bas âge de ces téléspectateurs ne leur permet pas encore de s'organiser en communauté.

Le magazine *Le Cri qui tue* d'Atoss Takemoto, bien que précurseur, doit s'arrêter après quatre ans et six numéros⁴. Quelques lecteurs (dont de futurs critiques de bandes dessinées ou libraires), marqués par la découverte du manga à cette période, vont chercher à lui donner plus d'audience en France. Le succès que rencontrent, à partir de 1987, les dessins animés japonais dans les émissions le *Club Dorothée* (sur TF1 de 1987 à 1997) et *Youpi l'école est finie* (sur La Cinq de 1987 à 1992) va leur permettre de gagner un nouveau public parmi les téléspectateurs principalement âgés de 4 à 14 ans⁵. Ce passage d'un support à un autre ne se fera pas instantanément. En 1989, Ségolène Royal publie chez Robert Laffont *Le Ras-le-bol des bébés zappeurs* et s'engage aux côtés des détracteurs des dessins animés japonais, qui ont la faveur des médias à cette époque. Ce débat déclenche la période « d'austérité » : c'est-à-dire une période où il n'y aura quasiment aucun dessin animé japonais sur les chaînes nationales. Pour Clotilde Sabre⁶, ce sont ces scandales qui font découvrir aux enfants le pays d'origine de leurs dessins animés préférés. Auparavant, aucun ne s'interrogeait à ce sujet, d'autant plus que les noms étaient francisés.

Face à cette situation d'austérité, les fans les plus âgés vont organiser un réseau d'information via les fanzines, le Minitel, puis Internet. Certains ont des liens avec le Japon (des correspondants ou des proches), comme le fanzine *L'Effet Ripobe* créé en 1992 par une association d'anciens élèves du lycée français de Tokyo. Les libraires qui partageaient la passion des fans étaient identifiés par ceux-ci et leurs boutiques servaient de lieux d'approvisionnement et de rendez-vous. Yvan West Laurence raconte cette époque et les nombreuses rencontres qu'il a pu faire à la librairie Déesse à Paris⁷.

Les produits achetés en importation pouvaient être revendus grâce à des petites annonces⁸ ou dans les kiosques de dépôt-vente mis en place lors de conventions – surtout vers la fin des années 1990. Les mangas en langue originale circulent par ce réseau. Le public de ces programmes télévisés, très hétéroclite, va créer un lectorat qui l'est tout autant. La diversité la plus facile à évaluer est celle de genre, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Dès la fin des années 1990, des productions japonaises réapparaissent timidement à la télévision, mais avec des programmes dénués de violence et de sexualité – mignons, en somme – et destinés à un jeune public, comme *Hamtaro*⁹, diffusé en France depuis 2003, ou *Pokémon*¹⁰, depuis 1999. Elles prennent surtout d'assaut le cinéma, avec notamment les films du studio Ghibli, qui s'étaient fait remarquer dans des festivals d'animation comme celui d'Annecy. L'abondance de programmes offerte par Internet va progressivement rendre ce « puritanisme » télévisuel inefficace.

Les jeunes téléspectateurs des années 1980-1990 vont garder en mémoire des éléments qui les guideront vers la lecture de mangas, mais aussi vers la création de bandes dessinées. En choisissant l'ambiance plutôt que la qualité graphique, les dessins animés japonais ont donné à ces jeunes le sentiment qu'eux aussi pouvaient réaliser des œuvres captivantes. Les fans retiennent aussi la présence de personnages féminins ou androgynes, le développement psychologique et l'ambiguïté des caractères, ainsi que les univers merveilleux (de science-fiction comme la série *Robotech* ou d'*heroic fantasy* comme *Fly/Dragon Quest*).

À cette époque, les fans peuvent trouver des albums tirés de séries animées : soit les images sont redessinées par des anonymes (souvent sans

autorisation des ayants droit japonais), soit il s'agit de captures d'écran issues des dessins animés (ce qui sera appelé *anime comics*). Aucune de ces publications n'a pu servir de modèle aux fans français, car si le design des personnages rappelle le manga, le découpage de l'action est très différent de ce que font les mangakas. *Club Dorothée Magazine*, qui a commencé à paraître en 1989, proposait par exemple des « bandes dessinées » qui étaient en réalité des mosaïques de captures d'écran particulièrement maladroites.

Les années 1990 voient également arriver les premiers fanzines d'articles consacrés aux mangas. Il est possible d'établir une liste des titres apparus entre 1990 et 1994 et de la considérer comme exhaustive, les publications étant encore limitées et se citant beaucoup entre elles : *Mangazone* (1990-1994), *AnimeLand* (période fanzine : 1991-1995), *Sumi Joohoo* (1991-1992?), *Tsunami* (1992-1997), *L'Effet Ripobe* (1992-1994), *Manken Z* (1992-1994?), *Kimagure Mangamag* (1992-1995), *Animapa* (1992-2000), le fanzine d'une APA¹¹ à distribution restreinte à ses contributeurs, *Vision Parallèle* (1993-1995), *Chibi Setsumei* (1993-1996), *Animéfan* (1993-1999), *Macross News* qui deviendra *E-News* (1993-2001), *Namida* (1993-1997), *SeiGanMag* (1993-1995), *Amazing World* (1993-1995), *CDZ magazine* (1993), *Comic Strips* (1993), *Dirty mag* (1993), *Manga quest* (1993), *Otaku* (1993), *Made in Japan* (1993), *Amphétamine* (1994), *Animé Comics* (1994), *Kawaiï* (1994), *Shogakun* (1994), *Toki Doki* (1994), *Piyo* (fanzine cité à plusieurs reprises par ses confrères mais sans indication de date). Ces fanzines permettaient aux fans de voir à quoi ressemblaient des planches de bandes dessinées japonaises. Ils étaient diffusés lors de conventions liés aux univers fantastiques (par exemple « Les arpenteurs du rêve », en 1996 à l'Université de Saint-Denis) et dans des librairies spécialisées en importation. Certains liens avec la scène de la bande dessinée franco-belge ont existé (comme le prouve le fanzine *Fun en bulles* ou le récit d'Yvan West Laurence sur les débuts d'*AnimeLand*), mais, pour beaucoup de jeunes autrices et auteurs, ce n'est pas la lecture d'albums de BD qui leur a donné envie de dessiner des planches. Les pages de *Mangazone* et de ses confrères fanzines reproduisaient des extraits de mangas. Une représentation commune a émergé de ces illustrations et de ces articles plus ou moins poussés. Les fans de dessins animés ont aussi pu entendre parler des mangas dans les magazines de jeux vidéo comme *Player One*, *Consoles +* ou *Joystick* : les rubriques consacrées au cinéma asiatique et aux autres produits culturels japonais font une large place aux mangas. Durant cette période, de nombreux fans trouvent des œuvres en

importation dans des boutiques de jeux vidéo ou des vidéoclubs. D'après les témoignages recueillis dans cet article (voir la section « Sources » de la bibliographie), le phénomène dépasse Paris et se retrouve dans plusieurs villes du pays. Le proto-lecteur de manga ne fréquente donc pas les librairies pour assouvir sa passion, et trouve des chemins de traverse.

Nous avons établi que l'intérêt pour la bande dessinée japonaise a été éveillé par les adaptations animées et par quelques publications avant-gardistes. De son côté, l'offre éditoriale est d'abord très restreinte. Quelques titres, comme *Gen d'Hiroshima* de Keiji Nakazawa (Les Humanoïdes Associés, 1983), ont déjà eu une édition française, mais cela reste marginal avant les années 1990. Clotilde Sabre synthétise les informations de 2007 de l'Association des critiques et des journalistes de bande dessinée (ACBD) : « Les tirages sont passés de six séries traduites en 1991 à plus de mille depuis 2005, avec une part de marché de plus de 40 % dans le domaine de la bande dessinée¹². »

À côté de cela, il est possible de trouver dès 1987 dans les boutiques d'importation les quelques titres disponibles sur le marché américain. Le réseau des fans de *comics*, déjà bien en place, est un soutien certain à l'arrivée du manga en territoire français. Le fanzine dédié au *comics Scarce* est d'ailleurs la première publication à consacrer un dossier à la BD japonaise en France, avec un dossier spécial dans le n° 21 d'automne 1989.

En 1990, Glénat publie la traduction française du manga *Akira* de Katsuhiro Otomo. Certains fans ont déjà eu accès à la version américaine (1988), mais cette publication française, qui reprend d'ailleurs la version américaine colorisée¹³, devient plus facile à se procurer. L'année suivante, en 1991, paraît du même auteur, mais chez Les Humanoïdes Associés, *Dômu – Rêves d'enfants* qui avait été publié au Japon en 1980.

Peu après, Glénat édite ses premiers gros titres : *Dragon Ball* d'Akira Toriyama en 1993, c'est-à-dire juste avant que la série ne connaisse son incroyable succès – attesté par les couvertures de la revue de jeux vidéo *Player One* et par la rubrique courrier du *Club Dorothee Magazine*; le magazine de prépublication *Kaméha*, en kiosque à partir de 1994. À partir du n° 22 (juin 1996), le supplément « Kaméha Kids » publie des BD envoyées par les lecteurs, dont des œuvres d'amateurs déjà actifs dans les fanzines; *Dr Slump* d'Akira

Toriyama, en 1995, dont nous reparlerons. On trouve également quelques albums français revendiquant une influence étrangère (manga et/ou *comics*). Le plus connu est *Nomad* de Morvan, Savoia et Buchet. Le nom de la collection choisi par les éditions Glénat pour ce type d'hybridation est « Akira », ce qui démontre qu'il s'agit surtout de projets dans la lignée d'un manga en particulier. Le format A4 retenu, avec couverture cartonnée et en couleur, est assez proche des albums franco-belges. Il s'agit alors de publications avant-gardistes, qui posent un jalon, mais seront peu citées par les artistes à venir.

Tenue par Dominique Véret et Sylvie Chang, la librairie et boutique d'importation Tonkam, qui s'était spécialisée en manga, se lance dans l'édition en 1994 avec *Vidéo Girl Ai* (sorti au Japon en 1990), tiré à 4 000 exemplaires. Ce titre est le premier en France à paraître dans le sens de lecture original. Le goût de Dominique Véret pour la culture asiatique plonge ses racines dans les toutes premières occurrences du manga en France. Il explique en effet dans une interview au fanzine *Vision Parallèle* : « Personnellement, mes relations avec le manga débutent dans les années 70 avec *Le Cri qui tue* et la pratique des arts martiaux (la génération Bruce Lee)¹⁴. »

Pour résumer l'offre éditoriale manga en France à ses débuts, on peut noter que : avant 1995, il n'y avait que 13 titres officiellement disponibles dont deux à caractère pornographique, deux définis comme « manga », mais dont les auteurs étaient originaires de France et des États-Unis (*Bubblegum Crisis Genom* d'Adam Warren est un *comics* de 1994 inspiré de la série d'animation japonaise *Bubblegum Crisis* et *Nomad* est une BD de Jean-David Morvan, Sylvain Savoia et Philippe Buchet éditée chez Glénat), et deux difficilement trouvables (*Candy Candy* est retiré du marché pour des problèmes de droits et *Vidéo Girl Ai* est tiré à moins de 5 000 exemplaires); en 1995, parmi les 24 nouveaux titres, est publiée la première édition française d'une œuvre de Jirō Taniguchi, *L'Homme qui marche*, chez Casterman; en 1996, les shōjo mangas¹⁵ restent très rares (à peine cinq sont disponibles en version française), alors que l'offre hentaï (pornographique), publiée et diffusée par les librairies Tonkam et Samouraï, se porte plutôt bien. On note également trois titres dont les adaptations en dessins animés sont déjà passées à la télévision; en 1997, le fan de manga peut officiellement se procurer des titres de 115 séries différentes en version française.

On remarque rapidement que, parmi les premiers titres parus, il y a très peu de shôjo mangas, peut-être parce que c'est ce genre qui bouscule le plus la structure de la planche, n'hésitant pas à effacer les décors au bénéfice de fonds à motifs-émotions, à oublier la case et à placer les pensées des personnages au centre de la page – sans bulle d'aucune sorte. Cependant, à cette période, la segmentation japonaise n'était pas encore totalement intégrée par le marché et les fans français. Le cas le plus révélateur est celui de *Vidéo Girl Ai* de Masakazu Katsura qui, parce qu'il met en scène une romance, n'a pas été perçu comme un manga à destination des jeunes garçons.

Les fanzines de la scène manga en France

Au vu de ce panorama, il est évident que les dessins animés ont eu une influence importante sur ces premières BD inspirées des mangas. On peut même émettre l'hypothèse que certaines et certains de ces jeunes artistes ont pioché davantage dans les œuvres audiovisuelles que dans les bandes dessinées japonaises qui étaient, dans les années 1990 en France, majoritairement difficiles à trouver, que ce soit en langue originale ou en version anglaise ou française. Aurore Demilly, créatrice de *MyCity*, explique qu'au moment de la publication du premier numéro de ce fanzine, elle et la majeure partie de ses correspondantes et correspondants avaient déjà lu un nombre relativement conséquent de mangas. Dépassant l'insuffisance éditoriale française, ils se rendaient régulièrement dans des boutiques où l'on pouvait trouver des œuvres en version originale (notamment à la boutique Tonkam). Cet approvisionnement demandait à ces jeunes d'à peine 20 ans un effort physique (Aurore habitait à l'époque à Angers) et économique. La majorité des lecteurs et lectrices ne lisaient pas le japonais et ne comprenaient l'histoire qu'à travers les dessins des mangas, ce qui en dit long sur l'engagement passionné de ces fans envers la japanimation et le manga.

Les chroniques d'*AnimeLand* permettent de recenser la majeure partie des fanzines de la scène manga de cette époque : le passage dans cette rubrique semble incontournable. Les fanzines envoyés à la rédaction avaient droit à un paragraphe contenant parfois un avis du chroniqueur (surtout dans les premières années), mais en général il s'agissait seulement du sommaire et des coordonnées de la publication. Cette rubrique a eu sa place dès les premiers numéros d'*AnimeLand*. Au début, elle comprenait indifféremment les

magazines (notamment les publications étrangères) et les fanzines, avant de consacrer un espace spécifique aux fanzines qui devenaient de plus en plus nombreux. Les publications se faisaient également connaître dans les pages de leurs camarades : on trouve par exemple des réclames pour *MyCity*, *MinW* ou *SD Comics* dans le fanzine *Prototype*. Ne pas passer par ces canaux signifiait se situer en dehors de la scène et de son fonctionnement. L'ensemble du corpus (précisé en annexe) est aujourd'hui consultable au Fanzinarium, une fanzinothèque associative à Paris, dont le catalogue est accessible en ligne¹⁶.

L'imitation du modèle japonais

Aurore Demilly¹⁷ explique que, lorsqu'elle a publié le premier numéro du fanzine *MyCity* en 1995, c'était dans le but de faire du manga. La publication, au format A5, est alors entièrement en noir et blanc. Le sommaire indique les titres des BD contenues dans la revue, lesquelles se poursuivent dans les numéros suivants. Les différentes manières de représenter les yeux, le nez et les cheveux des personnages rappellent incontestablement les œuvres japonaises. Les décors semblent également être des copies de ceux qu'on trouve dans les pages des mangas. Enfin, la rupture graphique aussi est intégrée à ces BD amateurs : il est courant de voir un personnage à l'air très sérieux qui, à la case suivante, prend des traits caricaturaux, voire devient un *chibi* (aussi appelé « SD » pour « *super deformed* »), c'est-à-dire que le corps correspond à environ deux fois la taille de la tête, alors que la proportion réelle est de sept ou huit fois la tête pour un corps. Citons deux utilisations notables du procédé : dans le fanzine *SD Comics*, une BD met en scène les participants de fanzines qui se transforment en SD à cause d'une encre magique leur permettant d'entrer dans leurs mangas favoris; dans le fanzine *Sakura*, un personnage explique qu'il ne peut conserver son expression sérieuse que peu de temps, laquelle alterne donc avec des mimiques comiques. D'autres éléments du langage graphique du manga vont être plus ou moins adoptés par les fans français : la goutte de la gêne, la veine de l'énervement, le corbeau de la perplexité, etc.

L'utilisation de trames¹⁸ pour marquer les gris du dessin est notable : l'usage des trames est effectivement la norme pour les mangas, tandis qu'elles sont généralement absentes des bandes dessinées franco-belges et nord-américaines. La trame permet donc de coller au modèle que ces jeunes

artistes se sont choisis. Cette technique posait tout de même un problème puisqu'il fallait soit se procurer de la trame à découper et à coller sur les dessins (article difficile à trouver, onéreux et qu'on ne peut utiliser indéfiniment), soit être équipé d'un ordinateur, d'un scanner et d'une imprimante pour poser les gris à l'aide d'un logiciel de retouche d'image. Ces difficultés expliquent que la trame ne soit pas la règle dans les fanzines du corpus (40 BD sur 88 contiennent de la trame, une bonne partie ayant certainement été posée par ordinateur). Certaines et certains artistes optent pour une absence de gris, pour des hachures, voire pour des trames à la main (le mouchetage de certaines BD de *Lullaby* n° 2). La présence d'impressions couleur dans ces fanzines reste limitée en raison de leur coût. Ce privilège est réservé aux couvertures – dès 1996 – ainsi que, parfois, à quelques encarts ou pages glissés dans la publication. Cela permet de comprendre que, pour Aurore Demilly, l'impression en noir et blanc n'est pas un choix, mais une contrainte indépassable. Pourtant, cette contrainte participe à l'imitation du modèle japonais.

Dans le corpus cohabitent différents formats : deux A4, deux A6, 15 A5 et un livret A5 consacré au manga dans un fanzine A4 sur la BD franco-belge. Le choix du format A5 par la majorité des fanzines peut également s'expliquer par une raison économique, puisque quatre pages A5 équivalent au prix d'une page A4 recto verso. Cette contrainte permet aussi un rapprochement, pas forcément volontaire, avec le format de poche des mangas.

L'une des caractéristiques graphiques du manga est l'utilisation (voire la surutilisation dans un but expressif) des lignes de vitesse et de tension. Ces lignes existent dans d'autres bandes dessinées, mais pas aussi fréquemment. Dans les dessins animés, le téléspectateur est habitué à voir des lignes à l'écran. Certaines servent à exprimer le mouvement de l'objet dessiné : par exemple, dans *Olive et Tom*, ces lignes entourent systématiquement le ballon. D'autres marquent un état d'âme et ajoutent une tension épique à la scène : toujours dans *Olive et Tom*, elles apparaissent lorsqu'un des footballeurs est en position de tir et que l'enjeu est de taille. On comprend donc que le téléspectateur, même sans être lecteur de manga, a déjà eu affaire à ces façons d'exprimer le mouvement. Les dessinatrices et dessinateurs de fanzines vont reprendre ce code (et parfois même l'utiliser comme élément comique en ajoutant des lignes à des scènes anodines).

Un autre phénomène intéressant, chez ces jeunes fans imitant le manga, est la présence d'un nombre conséquent d'autrices. La bande dessinée franco-belge est un milieu très masculin, que ce soit du côté des auteurs ou du lectorat ciblé. À partir d'un relevé des prénoms donnés dans les fanzines et des (re)présentations des autrices et auteurs – une méthode qui a ses limites mais permet un premier aperçu –, nous pouvons estimer qu'il s'y trouve 26 auteurs, 17 autrices et 15 de genre inconnu. Cette répartition des genres pourrait s'expliquer par la meilleure visibilité des autrices de mangas et dans l'existence au Japon d'une bande dessinée à destination des jeunes filles et des femmes. À cette époque, peu de shôjo mangas sont disponibles en France et c'est par les dessins animés adaptés de ces œuvres que les fans vont découvrir l'existence d'une bande dessinée pour adolescentes. Le plus grand succès de l'époque est *Sailor Moon*, qui décline la figure de la « *magical girl* » et met en scène une petite fille se transformant en une femme adulte avec un talent ou un pouvoir particulier, comme le font d'autres séries telles que *Creamy* ou *Emy magique*. Est-ce que ce sont ces productions qui vont permettre la présence de femmes dans les fanzines? Pas nécessairement, car le système japonais hyper-segmenté n'est pas adopté par les Français : les filles ne cachent pas leur goût pour les shônen mangas. Les garçons sont plus discrets, mais quelques éléments montrent qu'une série à destination des filles comme *Sailor Moon* a eu un public masculin en France : le fanzine *Sailor Otaku* dédié à *Sailor Moon* a été créé par un garçon; lors de festivals, de nombreux *cosplayers* incarnent des personnages masculins de cette même série.

Il est difficile de savoir ce qui a amené des femmes à s'investir dans la production de manga plutôt qu'en bande dessinée franco-belge. Elles n'y ont pas une position passive de consommatrices. On peut supposer que les thématiques abordées les ont davantage séduites ou bien que cette scène naissante n'avait pas mis en place des privilèges masculins. Ces jeunes autrices ont décidé de faire du manga, mais elles n'étaient pas dépourvues de contacts avec la culture occidentale.

L'héritage occidental

Si l'influence du manga est manifeste chez les autrices et auteurs des fanzines de notre corpus, la lecture de bandes dessinées européennes et parfois américaines se laisse aussi deviner. Le fait que ces jeunes aient accès à des

éditions originales ainsi qu'à quelques titres traduits en français ne les a pas empêchés d'avoir recours à des éléments de langage graphique fréquemment utilisés dans la bande dessinée franco-belge : des symboles signifiants, comme les têtes de mort, le couteau et autres objets menaçants, pour remplacer des propos injurieux (présents dans deux fanzines du corpus); des étoiles pour représenter la douleur (présentes dans huit fanzines du corpus); l'expression de la surprise par de gros points d'interrogation dessinés (présente dans 10 fanzines du corpus); l'utilisation de notes pour évoquer la musique (présente dans 10 fanzines du corpus); des éclairs au-dessus de la tête d'un personnage en colère ou un tourbillon pour la contrariété (présents dans six fanzines du corpus); le nuage de poussière d'où sortent des poings pour représenter une bagarre potache (présent dans quatre fanzines du corpus); la fusion des deux yeux (parfois dissymétriques) pour créer un effet comique (présente dans deux fanzines du corpus).

La transcription graphique d'un bruit pose problème aux jeunes autrices et auteurs : dans cette situation, il est difficile d'imiter le modèle japonais. On sait que le cri du coq est retranscrit en français sous la forme « Cocorico! », alors qu'en japonais il s'agirait plutôt de « Kokekokko! ». Les mangas associent des bruits à des choses considérées en France comme silencieuses. L'exemple le plus fameux est l'évocation de l'érection d'un pénis : « Mokkori ». Ces retranscriptions d'action ou d'émotion par des sons constituent une pratique japonaise (appelée *gitaigo*) sans équivalent en France. Les jeunes autrices et auteurs des années 1990 vont souvent traiter les sons de leurs œuvres à la manière franco-belge. Les onomatopées présentes dans notre corpus reprennent largement les retranscriptions traditionnelles des sons : « Boum! », « Pff! », « Blam! », « Splash! », « Scratch! », « Tap Tap Tap Tap! », « Bang! ». On voit ici les limites de la compréhension des mangas en langue originale.

Les autrices et auteurs de notre corpus n'ont pas cherché à imiter la manière japonaise d'intégrer la retranscription écrite du son au dessin. Les mangas en donnaient un aperçu, mais la barrière de la langue a constitué un obstacle à la compréhension de ce code graphique. L'onomatopée écrite en idéogramme se confond parfaitement avec le dessin et participe à l'immersion du lecteur. Le fan français qui a eu accès à des planches originales a pu comprendre le sens global sans pour autant lire les caractères japonais. Parfois, les premières

éditions françaises ont renoncé à traduire les onomatopées (les éditions J'ai lu, par exemple, étaient connues pour laisser les caractères japonais en l'état), d'autres fois elles ont choisi de recouvrir les idéogrammes par la traduction – et donc de profondément intervenir dans le graphisme de la case. Ces choix éditoriaux ont évidemment fait débat chez les fans, mais ils n'ont pas influencé nos jeunes artistes entre 1995 et 1997. Certains fans ont franchi le pas en intégrant du japonais dans leurs œuvres. Dans *Ultra Sushi*, fanzine exploitant beaucoup le second degré, des termes japonais sont utilisés. Ils reprennent par exemple le personnage de Mokona, une petite mascotte des autrices du studio Clamp, et lui adjoignent une bulle en caractères japonais traduite par « PUU » (petit cri de la mascotte en question). L'auteur de cette BD affiche son érudition de fan avec cette bulle, rappelle le pays d'origine des mangas et souligne la distance culturelle qui existe entre le manga et la France. L'apparition de langue étrangère, à la manière d'une alternance codique, peut donc servir à se moquer des fans qui introduisent à outrance des mots japonais et essaient de nier (ou effacer) cette distance culturelle avec des mots comme *chibi*, *kawaiï*, *nani*, *ronin*, *yosh*..., termes couramment utilisés.

Une autre BD de ce fanzine, un hommage à *City Hunter*, retient l'attention. Un personnage féminin, poursuivi par des brigands, est sauvé par le héros du manga, Ryô Saeba. Celui-ci s'exprime en japonais. La bulle est en idéogrammes avec un renvoi à une retranscription en caractères latins et/ou une traduction en fonction du texte. « Arigatô Gozaïmassu » est ainsi transcrit, mais pas traduit, car il est évident pour l'autrice que le lectorat connaît ce terme japonais. Les dernières paroles de Ryô Saeba sont en français (ce qui surprend l'héroïne) : « Mais... cette fille... elle a vraiment une tronche bizarre!!... Mais ouais, elle est pas du tout dessinée comme moi! Qu'est-ce que je fous ici? Où est passée la jolie brune que je devais sauver??! » La fin de l'histoire révèle que toute cette situation était un rêve éveillé. Cette passion dévorante lui est reprochée par un autre personnage féminin qui la tire de sa rêverie. La langue sert ici à séparer le monde de la fiction et celui de la réalité. La pratique du japonais devient un élément qui permet de prolonger le manga dans la vie quotidienne, comme pourraient le faire le *cosplay* (déguisement en personnage de fiction) ou l'écriture de fanfiction.

Dans *SD Comics*, les auteurs parlent de leur pratique du karaoké, où ils interprètent des chansons de leurs animés favoris en langue originale – les

paroles sont transcrites phonétiquement en alphabet latin. C'est aussi dans l'une de leurs BD que l'on trouve un samouraï qui s'exclame : « Ksooo ». Il s'agit de la transcription de « kuso » (« merde » en japonais), mais une transcription suroralisée pour évoquer le son que l'on entend dans les animés en version originale. Pourtant, la bulle est verticale comme dans un manga. Impossible ici de savoir si l'auteur a délibérément joué avec la langue et la forme de sa bulle ou s'il a reproduit un modèle sans la volonté de jouer avec celui-ci.

Dans *Ikari no Ryu*, Robin, l'unique dessinateur de ce fanzine, se présente dans une planche où il s'exprime en japonais. Les bulles contiennent des idéogrammes, une transcription en alphabet latin et un numéro qui renvoie à la traduction française en bas de page. Le dessinateur signale discrètement dans sa signature qu'il a été aidé pour ce travail multilingue. Plus qu'une preuve d'érudition, il s'agit surtout d'afficher une volonté de se rattacher au modèle : Robin se dessine en train de s'incliner pour faire une salutation à la japonaise et caricature son personnage avec des yeux réduits à de simples traits. L'imitation des codes graphiques est ici complétée par une imitation de la langue.

Les jeunes autrices et auteurs sont, dans leur volonté de faire du manga, confrontés à la question linguistique, notamment avec les onomatopées (dont la lecture est difficile à cause des idéogrammes et des particularités culturelles), ce qui pose la question de la définition même du manga. Peut-on réellement faire du « manga français » ou bien le manga est-il une forme de bande dessinée intrinsèquement liée à la culture japonaise et à sa langue ? Beaucoup de fans, à l'époque comme aujourd'hui, engagent une démarche d'apprentissage du japonais. Cela témoigne d'un besoin d'un désir d'accéder à l'œuvre originale. Entre 1995 et 1997, les artistes de notre corpus, très rarement japonophones, disposaient de mangas non traduits. Bien sûr, ils n'avaient pas accès à l'entièreté du sens. Cette difficulté ne leur permettait pas d'imiter fidèlement le modèle. Pour combler ce manque, les autrices et auteurs ont puisé de l'inspiration à la fois dans les dessins animés (où l'écrit était peu présent) et dans la bande dessinée franco-belge.

L'expression de la surprise, qu'on soit dans le manga ou la BD franco-belge, passe souvent par un signe de ponctuation. Les Japonais utilisent le caractère

typographique, alors que les Européens jouent avec la forme et font de cette ponctuation un objet épais et graphique, avec parfois du relief¹⁹. Dans les fanzines que nous avons examinés, c'est bel et bien l'influence de la BD franco-belge qui l'emporte, avec des points d'interrogation de grande taille et graphiquement travaillés.

Le recours aux codes de la bande dessinée franco-belge est surtout présent dans le cas où l'autrice ou l'auteur souhaite donner à son œuvre une portée humoristique, voire parodique. Cela reflète peut-être les lectures d'albums de ces fans. Il n'est pas anodin qu'un des premiers mangas à paraître en France aux éditions Glénat – donc avec une diffusion large, contrairement à celle des éditions Tonkam – soit *Dr Slump* d'Akira Toriyama. Il s'agit d'un manga humoristique qui joue sur la forme et dont le traitement graphique est proche de la bande dessinée franco-belge. *Dr Slump* utilise des procédés graphiques (comme la déformation des cases sous l'action des personnages, le dépassement de la case par un bout du personnage, etc.) rares dans la bande dessinée japonaise et au contraire très répandus dans la BD franco-belge, notamment chez l'auteur Gotlib. Dans sa rubrique de chroniques, la revue *AnimeLand* a souligné l'influence de ce dessinateur français sur le fanzine *Sakura*, présent dans notre corpus et que l'on peut effectivement considérer comme l'une des publications les plus hybrides. Les mentions sur la couverture indiquent que ce croisement d'influences est intentionnel : « Le meilleur fanzine de manga amateur made in France. Venez découvrir la nouvelle dimension du manga! »

Sakura, dont le titre est un mot japonais désignant les fleurs de cerisier, contient notamment une BD de Mohamed Bouziani intitulée *Sindbab le malicieux dans la vallée aux trois échos*. Au-delà des décors et des costumes, qui rappellent fortement l'univers de la BD *Iznogoud* (de Goscinny et Tabary), on relève une référence directe à *Lucky Luke* (le héros arrive sur le dos d'un âne en chantant « *I'm a poor lonesome cowboy and I want to find my home...* ») et, surtout, deux éléments très peu présents dans la bande dessinée japonaise : des récitatifs ainsi que plusieurs actions réalisées dans la même case.

Les récitatifs sont extrêmement rares (voire inexistant) dans les mangas grand public. Parfois, l'un des personnages y prend le rôle de narrateur, mais la présence d'un narrateur omniscient tel qu'il se rencontre dans la bande

dessinée franco-belge est un fait inhabituel. Pourtant, dans notre corpus de 20 fanzines, nous relevons 14 titres dans lesquels figurent des récitatifs. Ils servent principalement à donner des repères temporels et spatiaux (« Plus tard... », « Le lendemain », « Quelque part dans une station-service... », « Dans une lointaine forêt... », etc.). Les fans français semblent avoir besoin de ces indications pour organiser leurs récits. Les récitatifs qui commentent l'action existent, mais sont plus rares. On en trouve dans le supplément dédié au manga du fanzine *Fun en bulles*, où trois BD n'ont pas de bulles, mais uniquement des récitatifs. Il s'agit de récits courts et non d'histoires à suivre et le procédé a sans doute été choisi à cause de cette contrainte. En effet, toujours dans l'idée d'imiter le modèle, les fans de mangas ont généralement eu tendance à faire des BD à suivre avec un découpage en chapitres. Les univers de ces œuvres étant souvent de pures inventions, les autrices et auteurs ont également recours à des introductions écrites que l'on peut rattacher au récitatif. Elles se présentent, par exemple, sous forme de texte calligraphié, comme celui d'un livre ancien ou comme le récit d'une légende ancestrale, mais n'engagent pas dans l'histoire une voix de narrateur récurrent.

Le temps qui s'écoule à l'intérieur d'une case est un choix d'auteur, mais l'on observe des tendances propres à l'origine géographique. Le manga privilégie un rapport au temps assez court, et présente généralement une seule action par case. En BD franco-belge, il n'est pas rare que des personnages aient plusieurs bulles au sein de la même case. Les scènes d'affrontement sont donc en général plus brèves dans les albums européens puisqu'il est possible de synthétiser un échange de coups dans une seule case. Dans notre corpus, on voit que l'action unique n'a pas toujours été le choix de l'artiste. Le découpage des cases reste souvent dans la tradition franco-belge : un quadrillage. L'arrivée d'un personnage est souvent mise en avant au moyen de « l'effet podium », c'est-à-dire en présentant le corps entier à cheval sur plusieurs lignes de cases. L'éclatement de la planche y est assez rare, à l'exception du fanzine *Lullaby*, très influencé par le shôjo manga. On y trouve des bandes dessinées par Miss Chan avec des structures de planche très irrégulières. Sa maîtrise des codes est remarquable et plutôt inhabituelle dans notre corpus, où l'on sent dans la majorité des œuvres une tension entre la volonté de faire du manga et le bagage culturel européen.

Aurore Demilly, du fanzine *MyCity*, disait dans un entretien :

Quand moi j'ai commencé, aucun éditeur français ne signait un auteur qui voulait faire un manga en noir et blanc, beaucoup de pages, format plus petit que A5... Aujourd'hui, c'est complètement différent. Le grand format franco-belge imprimé en couleur avec un style graphique inspiré par le manga, c'est une espèce de parenthèse dans l'histoire de la BD parce que ceux qui veulent faire du manga, ils feront du manga (petit format noir et blanc) et ils ne feront jamais un 46 pages couleur. Quand nous, les anciennes du fanzinat devenues pros, on sera mortes, plus personne ne fera ça. À l'époque où j'ai signé, le format manga ne se faisait pas. Pour faire de la BD professionnellement, il fallait se plier au format franco-belge²⁰.

Rien n'est moins sûr, car les jeunes autrices et auteurs qui occupent la scène fanzine manga aujourd'hui adoptent une grande variété de formats pour leurs publications. La technologie leur permet facilement de choisir la forme de leur objet et même d'avoir accès à la couleur. On constate d'ailleurs que celle-ci est omniprésente et, surtout, que le format poche n'est pas forcément celui qui est retenu. Même le style graphique s'éloigne parfois du modèle manga. Ces nouveaux fans ont grandi avec des références bien différentes de celles de la « génération Club Dorothée », notamment avec des dessins animés américains comme *Steven Universe* auquel font allusion les pages de ces fanzines, et ont eu accès à une quantité et une diversité de titres incomparables. Les échanges permis par Internet font constamment dialoguer les BD du monde : les mangas parlent de super-héros, les personnages de *comics* ont de grands yeux, etc. Si la volonté d'imiter le modèle est sans doute toujours la même, le modèle a évolué et ne présente plus le visage monolithique qu'il avait dans les années 1990. Cependant, pour reprendre la citation d'Aurore, on comprend que l'enjeu de l'utilisation des termes « manga », « franco-belge » et « comics » reste intimement lié au support. C'est le format qui dicte les contraintes de la mise en récit et en image. Il est d'ailleurs remarquable que les albums 46 pages couleur d'Aurore soient qualifiés de BD d'inspiration manga et que des œuvres comme *Radiant* de Tony Valente soient appelées « manfra » ou « franga », ou encore « global manga ». Les termes « manga », « comics » ou « bande dessinée franco-belge » sont liés à des caractéristiques, mais ils désignent en réalité un type de marché (avec ses formats et ses modes de publication) bien plus qu'un style graphique

ou narratif. Cela expliquerait que la BD *Gipsy* de Marini et Smolderen, parue dès 1993 en France, n'ait jamais été qualifiée de « manga français » malgré son découpage ouvertement influencé par *Akira* de Katsuhiro Otomo. On pourrait croire que ce cloisonnement par le modèle économique pose une barrière définitive entre le manga et la BD franco-belge, mais c'est compter sans le développement des *webtoons* qui mondialise le marché, le rythme de parution, de même que le support de publication. L'hybridation ne concerne plus seulement l'apparence et les codes graphiques ou narratifs, mais également le modèle économique.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Delphine Ya-Chee-Chan est née en 1980, ce qui lui a permis de découvrir la japanimation à la télévision et les fanzines manga dans les conventions manga des années 1990. Dans les années 2000, elle découvre que le fanzine existe en dehors de cette scène. Sa passion pour les formes d'expression marginales l'a poussée à participer à la création de l'association des Amis de l'Imprimé Populaire. Elle a également participé à *Bande dessinée en bibliothèque* (Cercle de la Librairie, 2018). Elle a fait des études littéraires à l'Université Paris-Sorbonne. Aujourd'hui, elle complète ses activités associatives par le métier de professeure-documentaliste au lycée Maurice Utrillo de Stains.

Notes

¹ David Yukio, « Premier manga traduit en France? 1969 », sur le blogue *Mon amour pour le Japon et Tôkyô*, 16 décembre 2005, <http://japon.canalblog.com/archives/2005/12/19/1128926.html>.

² Thierry Groensteen, *L'univers des mangas*, Tournai, Casterman, 1996 [1991].

³ Voir la liste complète en bibliographie.

⁴ Maël Rannou, « *Le Cri qui tue*, honorable revue trop en avance », *Les Cahiers de la BD*, n° 11, juin 2020, p. 144-150.

⁵ Marie Lherault et François Tron, *La télévision pour les nuls*, Paris, First Éditions, 2010.

⁶ Clothilde Sabre, « La mise en tourisme de la pop culture japonaise : la légitimité culturelle par le croisement des regards exotiques », Thèse de doctorat en ethnologie, Villeneuve d'Ascq, École doctorale Sciences économiques, sociales, de l'aménagement et du management, 2012, p. 198.

⁷ Yvan West Laurence et Gersende Bollut, *Big bang Anim' : confessions du fondateur d'AnimeLand*, Montreuil, Omaké books, 2013.

⁸ Notamment dans *Okaï* (1992-1996). Ce magazine de petites annonces gratuites dédié aux jeux vidéo contient dès son premier numéro des annonces concernant le manga et la japanimation. Il sera aussi pour les fanzines un lieu de recrutement, où il est possible de chercher un correspondant. L'éditeur a également publié le magazine *Yoko*, qui proposait de la BD très inspirée du manga.

⁹ *Hamtaro* est une série qui met en scène des hamsters vivant de petites aventures dans un cadre domestique. Son univers mignon et enfantin lui a permis de ne pas être la cible des détracteurs de la japanimation.

¹⁰ Le dessin animé *Pokémon* est une adaptation du jeu vidéo du même nom. Son succès au Japon et aux États-Unis (où il a été diffusé à partir de 1998) explique son arrivée sur les marchés occidentaux, sans doute motivée par des intérêts économiques. La licence remporte aujourd'hui encore un grand succès. Malgré son contenu mignon et enfantin, elle a dû faire face, à son arrivée en Occident, à une controverse autour de crises d'épilepsie déclenchées par le visionnage du premier épisode de la série.

¹¹ APA : Amateur Press Association. Groupe de fans s'échangeant des lettres selon une organisation définie.

¹² Clothilde Sabre, « Être vendeur, être fan : une cohabitation difficile. L'exemple d'une boutique spécialisée dans le manga », dans *Réseaux*, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 129-156.

¹³ Florian Moine, « Akira en France : retour sur un mythe », *aVoir-aLire.com*, 11 août 2020, <https://www.avoir-alire.com/akira-en-france-retour-sur-un-mythe> (consulté le 24 octobre 2022).

¹⁴ *Vision Parallèle*, n° 3, 1995, p. 47.

¹⁵ Manga à destination d'un public féminin adolescent. Le système d'édition japonais est extrêmement segmenté et produit des œuvres en fonction d'un public cible.

¹⁶ Le catalogue en ligne du Fanzinarium est consultable sur le site <http://fanzinarium.fr>.

¹⁷ Entretien avec l'autrice, 13 septembre 2022.

¹⁸ Lorsque qu'on veut imprimer un motif avec des nuances de couleurs sur une machine monochrome, il est possible de créer un rendu nuancé en utilisant des points (de manière plus ou moins dense) au lieu d'un aplat.

¹⁹ Laurent Gerbier, « Lettrage », dans Thierry Groensteen (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée. Dictionnaire esthétique et thématique*, Paris/Angoulême, Robert Laffont/Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, coll. « Bouquin », 2021.

²⁰ Entretien avec Aurore Demilly, 13 septembre 2022.

Bibliographie

Sources

Les fanzines de ma collection sont aujourd'hui disponibles en consultation libre au Fanzinarium à Paris. Pour l'accès et les horaires d'ouverture, consultez le site : <http://fanzinarium.fr>.

AnimeLand, n° 1-15.

Mohamed Bouziani, « *Sindbab le malicieux dans la vallée aux trois échos* », *Sakura*, n° 1.

Cathy Delanssay alias Miss Chan, *Lullaby*, n° 2.

Dorothée magazine.

Entretien avec Patrick Marcel, 27 juillet 2018.

Entretien avec Myriam Morand, 4 août 2018.

Entretien avec Jean-Paul Jennequin, 25 septembre 2018.

Entretien avec Kalahan, 5 mars 2019.

Entretien avec Maëva Pierre, 19 février 2020.

Entretien avec Aurore Demilly, 13 septembre 2022.

Entretien avec Mohamed Bouziani, 31 octobre 2022.

AnimeLand, du n° 1 au 115.

Fun en bulles, n° 29, spécial « Manga à la française », 1997.

Ikari no Ryu, n° 0, 1997.

Kaméba.

Light & Darkness, n° 0, 1997.

Lullaby, n° 2, 1997.

MaVille, A, 1997.

MaVille, B, 1997.

MyCity, hors-série n° III, 1997.

MyCity, hors-série n° IV, 1997.

MyCity, n° 7, 1997.

Neo Jump, n° 2, 1997.

Noname shinbun, n° 3, 1996.

Okaz.

Sakura, n° 1, 1997.

SD Comics, n° 1, 1996.

SD Comic, n° 3, 4 et 5, 1997.

Sbo, n° 0 et 1, 1997.

Noname shinbun n° 3.

Yoko.

Ouvrages et articles

ACBD. (2007). *2007 : Vitalité et diversité*. <https://www.acbd.fr/1038/rapports/2007-vitalite-et-diversite>.

Jean-Marie Bouissou, *Manga : Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2013.

Sébastien Floc'h, *Japan Expo : Le meilleur de la culture japonaise*, Paris, Hachette Heroes, 2019.

Laurent Gerbier, « Lettrage », dans Thierry Groensteen (dir.), *Le Bouquin de la bande dessinée*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2021.

Olivier Gilbert, *Cartoonist, l'histoire du premier salon manga français*, s.l., Anime Vintage, 2018.

Thierry Groensteen, *L'univers des mangas*, Tournai, Casterman, 1991.

Kara, *Sayonara Tonkam : une page se tourne, un livre se referme...* *Karafactory Voices*. <http://karafactory.blogspot.com/2010/04/sayonara-tonkam-une-page-se-tourne-un.html>, 23 avril 2010.

Sharon Kinsella, « Dessins à risques : les otaku et le manga amateur », dans Alessandro Gomasasca (dir.), *Poupées, robots. – La culture pop japonaise*, Paris, Autrement, 2002, p. 80-97.

Marie Lherault et François Tron, *La télévision pour les nuls*, Paris, First Éditions, 2010.

Clothilde Sabre, « La mise en tourisme de la pop culture japonaise : la légitimité culturelle par le croisement des regards exotiques », thèse de doctorat en ethnologie, École doctorale Sciences économiques, sociales, de l'aménagement et du management de Villeneuve d'Ascq, 2012.

Gabriel Segré, *Fans de... : sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris, Armand Colin, 2014.

Yvan West Laurence et Gersende Bollut, *Big bang Anim' : confessions du fondateur d'AnimeLand*, Montreuil, Omaké books, coll. « Culture geek », 2013.

À l'Ouest, rien de nouveau ? Les éditions françaises de la collection « Marvel Graphic Novel » et la circulation contrastée de l'étiquette *graphic novel*

Jean-Matthieu Méon

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104234ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104234ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Méon, J.-M. (2023). À l'Ouest, rien de nouveau ? Les éditions françaises de la collection « Marvel Graphic Novel » et la circulation contrastée de l'étiquette *graphic novel*. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1-42.
<https://doi.org/10.7202/1104234ar>

Résumé de l'article

Les dynamiques des transferts culturels peuvent être saisies à travers les déplacements des oeuvres, des auteurs, des références; elles peuvent aussi l'être à partir de la circulation des catégories servant à caractériser ces oeuvres. L'étiquette du *graphic novel* est une bonne illustration de ces processus. Née aux États-Unis dans les années 1960, cette expression y a évolué entre différents espaces de commentaire et de production avant de se déplacer entre espaces nationaux. L'analyse de la collection « Marvel Graphic Novel » (1982-1993) et de ses importations françaises par différents éditeurs (Lug/Semic, Comics USA, Arédis/Artima, Panini) illustre la réception contrastée de cette étiquette en France, entre resémantisation et abandon. Les conditions de cette réception relèvent à la fois d'effets de contexte et de jeux d'acteurs : le sens d'un même format varie d'un pays à un autre, l'intérêt des acteurs à se saisir de l'étiquette dépend des stratégies éditoriales qu'ils déploient.



À L'OUEST, RIEN DE NOUVEAU? Les éditions françaises de la collection « Marvel Graphic Novel » et la circulation contrastée de l'étiquette *graphic novel*

Jean-Matthieu MÉON
CREM, Université de Lorraine

RÉSUMÉ

Les dynamiques des transferts culturels peuvent être saisies à travers les déplacements des œuvres, des auteurs, des références; elles peuvent aussi l'être à partir de la circulation des catégories servant à caractériser ces œuvres. L'étiquette du *graphic novel* est une bonne illustration de ces processus. Née aux États-Unis dans les années 1960, cette expression y a évolué entre différents espaces de commentaire et de production avant de se déplacer entre espaces nationaux. L'analyse de la collection « Marvel Graphic Novel » (1982-1993) et de ses importations françaises par différents éditeurs (Lug/Semic, Comics USA, Arédit/Artima, Panini) illustre la réception contrastée de cette étiquette en France, entre resémantisation et abandon. Les conditions de cette réception relèvent à la fois d'effets de contexte et de jeux d'acteurs : le sens d'un même format varie d'un pays à un autre, l'intérêt des acteurs à se saisir de l'étiquette dépend des stratégies éditoriales qu'ils déploient.

ABSTRACT

The dynamics of cultural transfer can be perceived in the movement of works, authors or references, but also in the circulation of categories used to qualify works. The *graphic novel* label offers a good illustration of these processes. Emerging in the United States in the 1960s, the label evolved among various critique and production spaces before moving from one country to another. An analysis of the "Marvel Graphic Novel" collection (1982-1993) and its various translations by French publishers (Lug/Semic, Comics USA, Arédit/Artima, Panini) reveals that the reception of this label in France was diverse, ranging from re-semanticization to abandonment. This diversity results from both contextual effects and from strategies of the people involved: the meaning of an identical format varies from

country to country, and the motivation of those wanting to use the label depends on the editorial strategies they adopt.

Mots-clés

Roman graphique, France, États-Unis, Marvel, éditeurs

Keywords

Graphic novel, France, United States of America, Marvel, publishers

Les dynamiques des transferts culturels peuvent être saisies à travers les déplacements des œuvres, des auteurs, des références; elles peuvent aussi l'être à partir de la circulation des catégories servant à caractériser et qualifier ces œuvres et leurs producteurs. L'étiquette du *graphic novel* est une bonne illustration de ces processus. Née aux États-Unis dans les années 1960, cette expression y a évolué entre différents espaces de commentaire et de production avant de se déplacer entre espaces nationaux¹. Mais, comme les textes, les catégories « circulent sans leur contexte² » et ces opérations de circulation ne sont alors ni automatiques – tout ne circule pas – ni neutres : elles s'accompagnent de transformation des œuvres et/ou des étiquettes et produisent des effets, dans les espaces d'origine des œuvres comme dans leurs contextes d'accueil³. Les transferts, et retransferts⁴, prennent place dans des contextes non homogènes, qui correspondent à des espaces différenciés (dans leurs dimensions tant organisationnelles que symboliques), traversés de stratégies d'acteurs, multiples, évolutives et éventuellement en concurrence les unes avec les autres⁵. Ce sont ces logiques croisées qui conduisent à l'adoption ou non de cette étiquette américaine dans ses nouveaux contextes.

Circulation d'une étiquette, circulation d'une collection : le *graphic novel*, Marvel et la France

Aux États-Unis, comme Paul Williams l'a montré en détail⁶, l'invention en 1964 du terme *graphic novel* puis sa diffusion tout au long des années 1970, à côté d'autres dénominations proches (*graphic story*, *visual novel*, *comics novel*, etc.), se sont inscrites dans une série d'enjeux à la fois symboliques et matériels. L'aspiration au roman de bande dessinée, et à une forme de reconnaissance littéraire, était aussi un effort pour atteindre de nouveaux publics, à travers un nouveau format (le livre plutôt que le périodique) et de nouveaux points de

vente (les librairies spécialisées ou généralistes). Il s'agissait d'autant de tentatives de réaction aux transformations institutionnelles et économiques alors connues par l'édition de *comics* aux États-Unis, telles que le développement des boutiques spécialisées du *direct market*, l'intérêt émergent des éditeurs généralistes pour les *comics*, la montée du mouvement des *underground comix*, ou le renouveau des traductions de bandes dessinées franco-belges⁷. La forme prise par ces efforts est à rapporter aux logiques de différenciation propres à cet espace de production à cette époque. L'étiquette *graphic novel* revendiquée par une poignée d'œuvres au cours des années 1970 était une façon de se positionner comme étant ni *comic book mainstream*, ni *underground comix*, ni *comic strip* pour acquérir un lectorat adulte et une légitimité artistique⁸.

Dans le cas des échanges entre les États-Unis et la France en matière de *graphic novel*, l'importation a pu se traduire aussi bien par des opérations de resémantisation¹⁰ de l'étiquette que par des abandons de celle-ci.

Importer, resémantiser

D'un point de vue éditorial, cette étiquette a été importée en France au début des années 1980, en accompagnement de certaines des œuvres pionnières de son usage aux États-Unis. C'est au sein de la collection « Autodafé », publiée par Les Humanoïdes associés entre 1982 et 1983, qu'ont ainsi été traduits *A Contract With God* de Will Eisner (1978, traduit en 1982) et *Chandler. Red Tide* de Jim Steranko (1976, traduit en 1982¹¹). L'étiquette qui les définissait aux États-Unis est reprise dans le périphrase de ces premières éditions françaises, directement dans sa formulation anglaise (en quatrième de couverture des deux ouvrages), ou, plus discrètement (dans l'ours et la préface de *Chandler. La marée rouge*), dans sa version traduite de « roman graphique ».

Cet usage de l'étiquette se caractérise d'une part par son extension à d'autres œuvres. Implicitement, elle peut être associée aux autres volumes très variés de la collection (un roman-photo comme *Le Bunker de la dernière rafale* de 1982 ou un manga comme *Gen d'Hiroshima* en 1983). Plus directement, elle a été appliquée à une œuvre inédite, *Phuong-Dinh Express* (1983) de Romain Slocombe, qualifiée de roman graphique sur sa quatrième de couverture. D'autre part, c'est bien une « transformation de son sens¹² » qui se joue là.

L'intention de la collection, qu'exprime la note présente sur chacun de ses volumes, est d'être « un concept inédit entre roman et BD ». La logique distinctive de l'étiquette américaine et ses outils (le format roman) sont maintenus, mais le positionnement qu'ils engagent est changé. Les pôles de référence utilisés dans le contexte américain (*comic book*, *comic strip*, *underground*), tous internes aux champs de la bande dessinée américaine, sont remplacés dans le cadre français par des pôles (le roman, la « BD ») qui en modifient les enjeux. Il ne s'agit pas d'entrer dans les librairies (la bande dessinée y est déjà en France), mais d'inventer une nouvelle position, artistiquement plus libre et en tout cas symboliquement plus valorisante, à l'interface du champ récemment constitué de la bande dessinée et d'un espace plus légitime, le champ littéraire. L'étiquette, une fois importée et traduite, reste similaire, ses implications se transforment.

Importer l'œuvre, abandonner l'étiquette

Cette modalité d'importation solidaire des œuvres et de leur étiquetage comme *graphic novels* ne correspond cependant pas à l'ensemble des premières importations. Certaines des toutes premières œuvres américaines que leur péri-texte qualifiait de *graphic novels* ont ainsi été traduites sans cette étiquette et reprises en France dans des collections et formats très classiques. C'est le cas de *Bloodstar* de Corben (Morning Star, 1976), dont le péri-texte américain original insiste pourtant largement sur son statut de *graphic novel*, qui a été publié dans sa version couleur sans commentaire ni accompagnement particulier dans la collection « Métal Hurlant » des Humanoïdes associés (1981). Plus anecdotiquement, le deuxième numéro du *comic book* *Sinister House of Secret Love* (DC, 1972), qui malgré ses caractéristiques formelles et matérielles très ordinaires est le premier *comics* à utiliser le terme *graphic novel* en couverture, est reproduit de manière indifférenciée entre plusieurs autres récits dans le périodique anthologique *Il est minuit... l'heure des sorcières* (Artima/Arédit, n° 3, 1975).

La collection « Marvel Graphic Novel », lancée par l'éditeur américain Marvel en 1982, permet d'illustrer et d'étudier de manière plus poussée cette modalité de l'abandon. Cette collection est clairement identifiée et discutée par les travaux universitaires pour la place qu'elle occupe dans la diffusion et l'extension de l'étiquette aux États-Unis¹³. Elle reste cependant peu étudiée,

voire repérée, dans la discussion sur le développement du roman graphique en France, malgré son arrivée précoce (à partir de 1983, c'est-à-dire de manière tout à fait concomitante à « Autodafé »). Ce manque de visibilité peut se comprendre dans la mesure où, précisément, les traductions françaises de cette collection ont, dans leur grande majorité on le verra, abandonné l'étiquette dans leur présentation. Pourtant, cette collection et son parcours éditorial en France permettent d'avoir un aperçu plus complet de la diversité des configurations – éditoriales, esthétiques – qui s'attachaient à l'étiquette *graphic novel* au moment de ses premiers transferts. Surtout, cette collection et ses traductions constituent un exemple heuristique qui permet de mettre en évidence les conditions de la circulation de l'étiquette *graphic novel*. Celles-ci mêlent logiques de contextes nationaux, et notamment de constitution historique de l'édition de bande dessinée et de ses standards (différents en France et aux États-Unis), et jeux d'acteurs, menés par des éditeurs aux positions et aux enjeux distincts. C'est à cette collection et à ces logiques que cet article est consacré.

Les « Marvel Graphic Novels » : un corpus à expliciter

Bien que notre travail s'attache à une collection éditoriale déterminée, la délimitation de notre corpus nécessite d'être précisée. Plusieurs difficultés se posent en effet, liées aux variations des pratiques de l'éditeur américain et à la diversité des importateurs français.

Marvel a recouru à l'expression « Marvel Graphic Novel » (MGN¹⁴) pour désigner certaines de ses publications à partir de 1982 avec le premier volume *The Death of Captain Marvel*. Les 20 premiers titres de la collection (1982-1985) ont fait l'objet d'une numérotation par l'éditeur, présente sur leur couverture. La marque MGN, seule ou, à partir de *Who Framed Roger Rabbit* en 1988, doublée d'un logo spécifique, a été utilisée de manière paratextuelle par l'éditeur jusqu'en 1993, et appliquée une dernière fois pour le volume *Daredevil/Black Widow : Abattoir*. Les titres parus après le vingtième volume connaissent des numérotations officielles, proposées par des guides d'achat (l'*Overstreet Price Guide* numérote ainsi 38 MGN) ou des listes de fans (le wiki *Marvel Fandom* ou *Wikipedia*). Mais ces numérotations connaissent des variations, car, selon les sources, les titres considérés comme des MGN ne sont pas toujours les mêmes. Cela est dû notamment à la publication par

Marvel de collections similaires, partageant parfois des auteurs ou des personnages avec la gamme principale, telles que les « Epic Graphic Novels » (une trentaine de titres entre 1987 et 1994)¹⁵ ou des MGN publiés par sa branche anglaise, Marvel UK (six titres, entre 1985 et 1991). Les listes existantes ne se recoupent donc pas. En cohérence avec notre propos sur l'étiquette *graphic novel* et sa présence péritextuelle, nous n'avons retenu que les titres portant explicitement la marque MGN, que celle-ci soit accompagnée d'un logo ou non, laissant de côté les volumes similaires sans marque ou relevant d'autres collections¹⁶. Il en résulte un corpus de 72 titres publiés entre 1982 et 1993. Seules les traductions de ces titres ont été prises en compte dans notre analyse. En croisant différentes bases de données françaises¹⁷, nous avons identifié 26 MGN faisant l'objet d'une ou plusieurs éditions françaises, pour un total de 44 références françaises distinctes parues entre 1983 et 2021 (26 premières éditions et 18 rééditions) (voir tableau 1 en annexe).

Les publications retenues ici sont saisies dans leur matérialité éditoriale. L'analyse porte sur les œuvres en circulation, considérées dans leur « énonciation éditoriale¹⁸ » spécifique. La circulation internationale et la traduction des bandes dessinées, selon Federico Zanettin, « n'impliquent pas seulement le remplacement [...] interlinguistique du matériel verbal¹⁹ », elles reposent aussi sur des adaptations visuelles²⁰ et, comme le souligne Valerio Rota, sur la traduction des formats et leur adaptation d'un contexte culturel et économique à un autre²¹. Le paratexte constitue en ce sens un enjeu central des processus de transferts en la matière²². Les différentes éditions françaises des titres MGN traduits sont donc distinguées dans notre analyse. En complément, mais sans dépouillement systématique, l'épitéxte éditorial, au sens de Gérard Genette²³, est mobilisé : les discours d'accompagnement présents dans les publicités, les catalogues et les courriers des lecteurs permettent de caractériser les choix des acteurs éditoriaux et leurs (non-)usages des étiquettes²⁴. Enfin, l'analyse paratextuelle menée est contextualisée grâce aux acquis de l'histoire culturelle de la bande dessinée (voir les références citées ci-dessous) et à des publications critiques relatives à l'édition de *comics* en France²⁵.

Cette méthodologie le montre, notre démarche privilégie donc les acteurs éditoriaux et leurs stratégies de publication. Cette option résulte de considérations pratiques, visant à définir un terrain empiriquement

maîtrisable dans le cadre de cet article²⁶. Mais, plus fondamentalement, elle reflète le constat que ce sont les acteurs éditoriaux qui maîtrisent la première qualification explicite des œuvres comme *graphic novels* ou romans graphiques, par leur contrôle des éléments péritextuels. Ce qui, bien sûr, n'empêche pas des qualifications et requalifications différentes par d'autres acteurs, depuis les auteurs jusqu'à la critique et les fans.

À partir de l'exploitation de ce corpus, des logiques clés de la circulation de l'étiquette *graphic novel* peuvent être saisies. Deux séries de facteurs interviennent ici. D'une part, cette circulation est à considérer au regard de la signification qu'un même format peut prendre dans des contextes différents. La collection « MGN » articule en effet le format européen de l'album à des aspirations propres au contexte américain et liées à l'expression *graphic novel*. La reprise de ces œuvres par Lug, un éditeur français déjà familier du format, rend l'importation de l'étiquette vide de sens. D'autre part, cette circulation se comprend aussi selon les différentes stratégies des acteurs éditoriaux. En effet, pour les éditeurs français, la question de la reprise de l'étiquette se pose aussi à partir de l'identité éditoriale qu'ils développent à travers leurs publications. En intégrant des offres déjà existantes, les MGN connaissent des requalifications différenciées. Effets de contexte, jeux d'acteurs : ces logiques se déploient aussi dans le long terme. Les rééditions ultérieures des MGN en France témoignent de formes sans cesse rejouées de mise à distance/appropriation de l'étiquette.

Le format et l'étiquette : effets de contexte

La circulation des MGN entre les États-Unis et la France fait ressortir la façon dont l'étiquette du *graphic novel* et ses formats sont à désolidariser. Un même format, en l'occurrence celui de l'album souple, acquiert des significations commerciales et symboliques différentes selon les contextes nationaux – éditoriaux – dans lesquels il prend place. Ce qui était nouveau et distinctif dans un cas, et donc susceptible de mobiliser une étiquette nouvelle, ne l'est plus dans un autre et l'étiquette n'accompagne pas le déplacement. Si l'album européen a pu offrir une matérialité spécifique originale au *graphic novel* américain des années 1970-1980, inversement, le *graphic novel* de ce format a eu tendance à redevenir un simple album après son retransfert en France.

L'album comme *graphic novel* : la collection « Marvel Graphic Novel » dans son contexte de production

Bien que les MGN aient substitué l'étiquette *graphic novel* à celle d'album, « la trace des bandes dessinées franco-belges était inscrite dans la matérialité [de cette collection], avec ses couleurs vives, avec ses couvertures cartonnées [souples] et les dimensions plus larges de ses pages²⁷ ». Comme Paul Williams le souligne, la collection « MGN » est l'une des matérialisations directes de l'attrait que le format européen de l'album a un temps exercé sur les éditeurs et le *fandom* américains²⁸. Ces publications de grand format (environ 21 x 27,6 cm), aux 64 pages de papier glacé et en couleurs, sous couverture semi-rigide (sans être cartonnée), au prix élevé (5,95 \$ pour les premiers volumes)²⁹, témoignent en effet, selon l'expression de Jean-Paul Gabilliet, de l'eupéanisation d'une partie de la production américaine de la période³⁰.

Les MGN ne sont que l'une des incarnations éditoriales de la valorisation américaine de l'album à l'eupéenne, perçu dans les années 1970-1980 comme l'une des réponses les plus viables aux enjeux économiques et symboliques identifiés par les acteurs des *comics*. Selon Paul Williams³¹, cette « fétichisation » tient à trois aspects des albums européens : leur matérialité supérieure à celle des *comic books*, le potentiel patrimonial qu'ils confèrent aux œuvres en leur donnant un support fait pour être relu et conservé, et le modèle de rétribution plus favorable aux créateurs qui semble s'y attacher, reposant sur un système de *royalties* versées aux auteurs. Le format et le terme (avec des variantes : album, *graphic album*) ont ainsi connu une véritable vogue aux États-Unis, dont les MGN constituent une des illustrations les plus visibles et les plus couronnées de succès commercial, déclinées par Marvel (pour ses « Epic Graphic Novels ») et imitées par de nombreux autres éditeurs (DC Comics ou First dans les années 1980 par exemple).

Ce format de l'album prenait par ailleurs place dans la discussion plus large au sein du champ des *comics* sur la possibilité de faire émerger des *graphic novels* qui, par leur format et leurs contenus, toucheraient de nouveaux publics et susciteraient une nouvelle reconnaissance. La collection « MGN » marque ainsi la rencontre d'un format (l'album) et d'une aspiration plus large (le *graphic novel*) – tout en consacrant l'expression américaine par rapport à celle d'origine européenne (MGN plutôt que *Marvel graphic albums* par exemple)³². Cette

articulation format/étiquette est historiquement située et, la diversification ultérieure des formats l'a montré, n'a pas perduré au-delà des années 1990 et de certains segments de la bande dessinée américaine.

Le travail de M. J. Clarke sur la production des MGN³³ montre qu'il n'est pas possible de faire une lecture univoque de la création de cette collection. Au-delà de la référence aux albums européens et à l'étiquette nouvelle du *graphic novel*, la naissance de cette collection est le résultat éditorial de la confluence de toute une série de changements connus par l'édition des *comics* au cours des années 1970 et 1980. M. J. Clarke identifie cinq changements principaux qui ont rendu cette production possible : la transformation du système de distribution et de commercialisation, avec l'émergence du *direct market* et les nouveaux débouchés qu'il permet; une réorganisation du travail artistique, liée à l'apparition de studios artistiques collaboratifs; une reconnaissance renforcée des créateurs et de leurs droits, se traduisant par d'autres formes de rémunération; l'évolution des techniques de reproduction de la couleur, sources d'expérimentations artistiques; le ciblage de publics élargis par les éditeurs. Dans leur format et leurs formes, dans la place qu'ils donnent à des expressions artistiques diverses, dans leur modalité de production et de vente, les MGN encapsulent ces transformations profondes.

Si la collection « MGN » organise, comme le soulignent Williams et Clarke, une rupture avec des pratiques établies de son contexte de production, son rapport à la sérialité, autre trait dominant des *comics*, est plus ambivalent. À première vue, les titres de la collection correspondent bien à une démarche d'affranchissement à l'égard de la sérialité. Il s'agit de *one-shots*, offrant des récits autonomes et reposant sur des esthétiques narratives et graphiques pouvant s'affranchir des standards, présentant ponctuellement des créations d'auteurs – au sens où ceux-ci conservent leurs droits sur l'œuvre, selon le principe de la *creator ownership* –, et bénéficiant de délais de production plus confortables, sortis (au moins potentiellement) des cadences industrielles inhérentes à la publication périodique des *comic books*. On retrouve là toute une série des aspirations liées à l'étiquette *graphic novel* à partir de son introduction.

Cependant, les liens avec la sérialité restent centraux pour les MGN. Tout d'abord, la logique de collection, accentuée par la numérotation initiale par

Marvel, garde en elle-même des liens avec une logique sérielle, au moins dans le formatage des œuvres (64 pages couleur en grand format) et dans les pratiques d'achat fidélisées qu'elle entend établir. Ensuite, certains MGN ont représenté des points de départ pour des séries de *comic books*, chez Marvel (*New Mutants*, *Wolffpack*) ou d'autres éditeurs (*Futurians*, *Dreadstar*...), ou, plus rarement, des points de conclusion de séries antérieures (*The Death of Captain Marvel*, *Killraven*, *Hercules*, *Squadron Supreme*). Plus fondamentalement, une majorité des MGN (40 sur 72) proposent des récits directement inscrits dans l'univers Marvel et sa continuité (auxquels peuvent s'ajouter neuf titres dont les personnages d'*heroic fantasy* ont eu des liens avec cette continuité : Conan, Kull, Elric). Seuls 12 titres (tous *creatorowned*) sont réellement détachés de toute autre trame narrative et publication (voir tableau 2). La sérialité n'est pas à concevoir uniquement en termes de publication, mais plus largement dans la production d'un univers de fiction qui réalise de fait une intégration de titres publiés séparément³⁴. Quelle que soit l'autonomie formelle de chaque titre, la plupart d'entre eux prennent donc place dans cette construction éditoriale de long terme, narrative et sérielle. On le verra plus loin, ce trait sériel n'est pas indifférent dans les opérations de requalification des MGN au moment de leur importation française.

Tableau n° 2. Répartition des MGN selon leur rapport à la sérialité

Récit autonome	Univers Marvel (MU)	Lien avec une série ³⁵				Autres univers narratifs	Films	
12	40	13 (7 hors MU)				10	3	
		Lancement		Prolongement			Adaptation	Suite
		MU	Hors MU	MU	Hors MU		2	1
		2	4	4	3			

Le *graphic novel* comme album : les Marvel Graphic Novel dans leur contexte d'accueil

Environ un tiers des MGN ont fait l'objet d'une traduction française (26 sur 72). L'éditeur lyonnais Lug, puis son successeur direct Semic, ont été les principaux acteurs de cette importation, en publiant la grande majorité (20 sur 26) de ces traductions, entre 1983 et 1993³⁶.

À l'égard du format, ces traductions correspondent à une forme de retransfert, à un retour de l'album à son contexte d'origine après une interprétation américaine. Néanmoins, cet aller-retour entre les deux espaces n'est pas exactement symétrique. En effet, pour les éditeurs américains, la référence éditoriale était celle de l'album de librairie et c'est ce format que Marvel, parmi d'autres, a repris – en se focalisant dans un premier temps sur sa version souple. Lorsque les MGN sont adaptés par Lug, ce n'est pas un retour à ce premier contexte qui se joue : une fois traduits, les *graphic novels* américains au format album viennent s'inscrire dans le réseau de la presse, dans le cadre de la bande dessinée de kiosque.

L'éditeur Lug a été un acteur clé de ce secteur de l'édition en France pendant plusieurs décennies³⁷. Créée en 1950 à Lyon, cette maison s'est spécialisée dans les « petits formats », périodiques de taille réduite et bon marché, mêlant aventure, western et humour, principalement à partir de bandes françaises et italiennes. Ces nombreuses séries, distribuées exclusivement dans le réseau de la presse, contrastaient avec les albums plus haut de gamme et plus bourgeois³⁸ des grands éditeurs comme avec les hebdomadaires plus familiaux, tels que *Le Journal de Mickey* ou *Spirou*. L'éditeur a commencé sa diversification vers la traduction de *comics* américains, essentiellement de super-héros, en développant progressivement toute une gamme à partir de la licence Marvel, non exclusive, acquise en 1969 – et perdue par son successeur Semic en 1996³⁹.

Toute opération de traduction repose toujours, selon les catégories proposées par Lawrence Venutti, sur une tension entre domestication (l'adaptation au contexte d'accueil) et *foreignization* ou étrangéisation (la préservation de caractéristiques originales marquant l'origine étrangère de l'œuvre traduite et pouvant contribuer à son attrait)⁴⁰. Cette tension se joue également à l'égard des formats et de leurs éléments paratextuels⁴¹. Dans sa publication des *comics* Marvel, Lug n'a été ni dans une logique d'importation pure et simple des *comic books* américains, de leur format et de leurs marques, ni dans une domestication complète qui se serait tournée vers les formats locaux existants (petit format, hebdomadaire, album de librairie). L'éditeur a développé des formats partiellement inédits, structurant sa gamme autour de deux axes

principaux, des anthologies périodiques d'une part et, d'autre part, des albums souples grand format⁴².

Le premier axe est celui des magazines, de périodicité diversifiée, proposant sous un titre générique et sur un mode anthologique plusieurs épisodes de séries américaines (entre trois et quatre selon les publications). Cet axe a connu un faux départ en 1969, en raison de l'interruption après quelques livraisons du premier titre, *Fantask*, par le contrôle public des publications destinées à la jeunesse. Mais l'éditeur a relancé par la suite plusieurs titres dont le mensuel *Strange*, en janvier 1970, rapidement devenu le titre phare de son catalogue. Initialement publié dans un petit format en deux couleurs pour prévenir les critiques de l'instance de contrôle des publications (qui considérait les images colorées comme plus impressionnantes pour les jeunes lecteurs), *Strange* a acquis sa matérialité définitive au onzième numéro, adoptant un standard de 80 à 96 pages en couleurs au format proche de celui des *comic books* américains (17 x 24 cm), sous une couverture souple porteuse d'illustrations réalisées par des artistes locaux. C'est ce standard que l'éditeur a décliné par la suite pour la plupart de ses périodiques Marvel.

Le second format principalement utilisé par Lug pour ses traductions Marvel a été celui de l'album de grand format (environ 21,5 x 28 cm) à couverture souple, toujours exclusivement restreint au réseau presse (hors librairie). Si ce format est atypique pour Marvel lorsque cet éditeur lance ses MGN, il ne l'est pas du tout pour l'éditeur français quand il entreprend de traduire ces mêmes *graphic novels*. Il a commencé à publier ce type d'album pour sa gamme « Super-Héros » dix ans auparavant, à partir de 1973, avec une série consacrée aux Fantastic Four. Le modèle a ensuite été repris pour d'autres personnages : les X-Men (en 1975, relancé en 1983), Ka-Zar, Conan (tous deux en 1976) et Spider-Man (en 1977). Pendant un temps, tous ces albums étaient unifiés par un même bandeau « Une aventure de... » définissant ainsi la gamme. Mais le terme récurrent employé pour les désigner, aussi bien dans les annonces de parution que dans les bons de commande, était précisément celui d'album⁴³.

Au regard du contenu et des caractéristiques des albums ainsi publiés par Lug et des commentaires d'accompagnement dans les publications de cet éditeur, plusieurs logiques éditoriales déterminent le recours à ce format. L'album a

tout d'abord été utilisé pour la continuation de séries interrompues par l'arrêt des premières revues (*Fantastic Four* dans *Fantask*) ou la réédition d'épisodes parus dans les premiers numéros de celles-ci (*Amazing Spider-Man* dans *Strange*). Une fois les rééditions épuisées, les albums ont aussi représenté un support pour gérer – et proposer – l'abondance de matériel lié aux personnages à succès : *annuals*, *giant-size*... Des logiques administratives propres au contexte de la presse sont également à l'œuvre. Les albums et les autres périodiques publiés par Lug ne relèvent pas des mêmes catégories en matière d'avantages fiscaux et de critères à respecter pour en bénéficier. Les récits peuvent ainsi y être présentés différemment, les albums pouvant n'être constitués que de bande dessinée, à l'inverse des revues⁴⁴. Compte tenu du prix élevé (environ trois fois plus important que les autres périodiques Lug/Marvel) et du matériel plus ancien, il s'agissait peut-être là d'une façon de toucher un public plus âgé, en tout cas, de proposer une offre plus luxueuse et prestigieuse.

La question du prestige de l'album, dans ce contexte de bande dessinée de presse, est cependant à historiciser. L'argumentaire éditorial qui accompagne les albums Lug met l'accent sur les qualités matérielles de ces publications : leur taille, leur usage de la couleur. Autant d'éléments qui rapprochent l'offre de celle de la librairie, tout en maintenant le caractère économiquement plus abordable de la bande dessinée de kiosque, « à la portée de tous » et offrant « la qualité au meilleur prix⁴⁵ ». Au regard de ces qualités, les albums sont présentés par l'éditeur comme un support de prestige, retenu pour des séries qui le « méritent⁴⁶ » et à destination des « collectionneurs⁴⁷ », aux « vrais amateurs de B.D.⁴⁸ ».

Ces critères sont régulièrement rappelés par le paratexte autopromotionnel des publications Lug, mais le format n'est qu'un argument, parfois tout juste mentionné, dans les annonces de parution qui valorisent aussi les récits en eux-mêmes, la place qu'y occupent les personnages et, dans certains cas, les auteurs. Certaines publicités pour les deux premiers volumes de la collection « Top BD » (qui accueillera tous les MGN traduits par Lug) sont très parlantes à cet égard. Pour le premier, *Dark Crystal*, ce sont « l'atmosphère si particulière et si poétique du film⁴⁹ » et son adaptation par Marvel qui sont pointées, sans commentaire particulier sur le format de la publication. Pour *La Mort de Captain Marvel* (traduction du premier MGN), une publicité couleur en pleine

page est centrée sur la mort de ce personnage (familier notamment des premiers lecteurs de Lug), avec les héros réunis autour de sa tombe, dans un « dernier hommage rendu par [l’auteur] Jim Starlin⁵⁰ ». Lorsque la collection « Top BD » débute en 1983, le format album semble s’être banalisé, faisant partie du paysage ordinaire de l’éditeur.

Du prestige à la banalisation... et à la remise en cause : les publications plus tardives donnent à voir un retournement de la hiérarchie du prestige des formats. À rebours des demandes des années précédentes, au début des années 1990 des lecteurs réclament un abandon du format de l’album au profit du format de *Strange*, perçu comme plus authentique car conforme au format américain *comic book* d’origine⁵¹. Cette perspective est reprise par l’éditeur qui développe à peu près au même moment de nouveaux standards pour ses nouvelles publications : la collection « Privilège », en 1990, qui reprend à l’identique les recueils américains (TPB ou *Trade Paperbacks*, alors en plein développement aux États-Unis) ou les *Versions intégrales*, à partir de 1992, qui sont des périodiques au format *comic book*. La parution de *Weapon X* dans la collection « Top BD » marque un point de bascule. C’est le premier titre au format *comics* de cette collection jusqu’alors essentiellement constituée d’albums MGN et l’argumentaire de l’éditeur est révélateur du retournement symbolique à l’œuvre : *Weapon X* est « dans la collection *Top BD* – parce que c’est le top du top – mais en format RCM [autre collection de l’éditeur, de taille *comics*] pour respecter celui de la version US et vous présenter en un seul volume de 128 pages [ce récit]⁵² ». Le registre du prestige demeure mais a changé de point de référence. Trois « Top BD » grand format sont encore parus par la suite (dont deux rééditions), mais le format album a définitivement disparu de la gamme Lug/Semic en 1993.

Pour Lug, l’album est un format qui correspond à un contexte très différent de celui qui a déterminé la matérialité des MGN. Il renvoie à des logiques pratiques, commerciales et de distinction au sein d’un secteur particulier de l’édition, la bande dessinée de kiosque. Contrairement aux *graphic novels* américains, et donc aux MGN, l’enjeu n’est pas de pénétrer de nouveaux secteurs. Et la pratique s’est développée et installée avant même que la question de la traduction des MGN ne se pose pour l’éditeur français. En ce sens, l’étiquette *graphic novel* liée au format album, distinctive pour Marvel, ne pouvait fonctionner de la même manière pour Lug. Au regard de l’offre de

Lug, les MGN ne constituent finalement rien de matériellement nouveau et l'étiquette qui leur est accolée par Marvel n'a pas d'intérêt particulier pour l'éditeur lyonnais et son positionnement au sein de son secteur spécifique.

Intégrer une offre existante : le rôle de l'identité éditoriale des acteurs français

Au-delà de la matérialité des MGN, « ordinaire » du point de vue des acteurs français concernés, la non-reprise de l'étiquette par Lug renvoie aussi à la stratégie de cet éditeur à l'égard de son fournisseur américain. Sa dépendance objective à l'égard de Marvel, qui alimente l'essentiel de sa production, est contrebalancée par une recherche constante d'autonomie dans son identité éditoriale. L'analyse des pratiques des autres éditeurs positionnés sur le même segment de l'importation de *comics* – et singulièrement sur la traduction des MGN – confirme le rôle de l'identité éditoriale dans la reprise ou non de l'étiquette *graphic novel*.

Entre importation et autonomie : les Marvel Graphic Novels comme « Top BD »

Chez Lug, les MGN se nomment « Top BD ». La marque d'origine – et la référence au *graphic novel* qu'elle véhicule – s'efface derrière une marque locale autonome et se fond dans une collection aux contours plus vastes. C'est là la démarche générale adoptée par Lug qui, tout en jouant de la *foreignization* (avec, par exemple, l'exotisme qu'entretient une partie de ses titres, dérivés de *Strange*), développe une identité éditoriale autonome, autour de titres et de collections spécifiques, non redevables des catégories et des marques de Marvel. La pratique éditoriale de Lug correspond à une stratégie de double marque : Marvel, mais aussi, et peut-être surtout, Lug.

La dépendance à Marvel pour la fourniture de contenus est redoublée par l'omniprésence péritextuelle de la marque américaine ou de rappels métonymiques de celle-ci. À partir de janvier 1977, la gamme « Super-Héros » de Lug (identifiée comme telle avec un logo spécifique à partir de décembre 1975) se limite aux productions Marvel – à quelques exceptions autoproduites près⁵³. À partir d'avril 1977, la mention « Marvel présente » apparaît sur la couverture des albums, puis est généralisée à l'ensemble des

périodiques. Le nom de Stan Lee comme la tête de Spider-Man sont également mobilisés sur les couvertures⁵⁴, fonctionnant comme métonymes de l'éditeur Marvel.

Mais en contrepoint de cette centralité de la référence à Marvel, Lug organise avant tout son offre autour de sa propre marque. Celle-ci est, comme on l'a dit, construite autour de périodiques dont le format ne correspond pas aux *comic books* importés. Si la taille est la même, la pagination en est trois fois plus élevée et permet un fonctionnement anthologique, rassemblant plusieurs séries Marvel. Si une revue a évidemment des séries phares, le mode anthologique permet à l'éditeur français de panacher son offre, en arrêtant et remplaçant les séries selon ses choix et les retours de son propre lectorat. La maîtrise du contenu est du côté de l'éditeur local. Cette pratique se retrouve dans le choix des noms donnés aux périodiques qui, pour la plupart, sont génériques et indépendants des marques Marvel et des séries qu'ils publient dans leurs pages : *Fantask*, *Strange* et ses dérivés (*Spécial Strange*, *Strange Spécial Origines*), *Titans*, *Ombrax-Saga*. *Marvel*, *Nova* et *Spidey* sont des exceptions à cet égard, mais la première de ces revues s'est rapidement arrêtée et les deux autres n'ont pas toujours proposé les séries du héros que leur nom évoquait. L'offre de Lug est tout autant construite autour de *Strange* que de Marvel. À partir de 1985, à l'inverse des revues, les couvertures des albums ne porteront plus la mention « Marvel présente », mais celle de « *Strange* présente ». La célébration des anniversaires éditoriaux, pratique courante dans ce segment de l'édition, souligne aussi cet aspect, puisque les numéros spéciaux renvoient à la numérotation des revues françaises (*Strange* n° 100, n° 200, *Spidey* n° 100) et non à des anniversaires liés aux séries américaines. L'omniprésence du logo rond de Lug, complété de sa mention « Collection Super-Héros » et utilisé de 1975 à 1989, achève d'établir l'identité éditoriale locale de la gamme.

Un titre de la gamme illustre de manière condensée ces logiques croisées d'autonomie et de dépendance. De 1984 à 1996, Lug/Semic a publié une série de récits complets au format *comics*, reprenant en un volume l'intégralité des *limited series* de quatre épisodes que Marvel a développées au cours des années 1980. Jusqu'en 1988, chaque volume portait le bandeau « Lug présente un récit complet Marvel ». On voit là l'imbrication des marques, avec une préférence donnée à l'éditeur local, le maintien de la référence à l'exotisme de la marque américaine, tout en mobilisant une catégorie (sans doute déjà

désuète pour une partie du lectorat d'alors) de format liée à l'histoire locale de la bande dessinée de kiosque, les « récits complets », prédécesseurs des « petits formats » dans la typologie en usage jusque dans les années 1960. L'autonomie se construit dans l'articulation de la domestication éditoriale (réinventée) et de la *foreignization* stratégique du contenu⁵⁵.

L'autonomie de Lug à l'égard de son fournisseur américain passe aussi par la sélection que l'acteur français opère parmi la production Marvel. Cette sélection n'est pas sans contraintes, car elle se fait dans un contexte de contrôle administratif des publications pour la jeunesse, qui rend risquée la publication de séries trop violentes, et dans un espace concurrentiel, au sein duquel de nombreuses licences Marvel sont acquises par d'autres éditeurs presse – au premier rang desquels se trouve Artima/Arédit. Néanmoins, l'analyse des sommaires des revues de Lug fait ressortir des axes particuliers qui spécifient le sens de « super-héros » dans le cadre de cette gamme. Le cœur du genre se retrouve ici bien sûr avec des personnages costumés et dotés de super-pouvoirs, mais mêlé à une forme spécifique d'exotisme, faite d'américanisme (New York comme toile de fond récurrente), en cohérence avec la stratégie de *foreignization* de l'éditeur, et de futurisme (les voyages spatiaux des Quatre Fantastiques ou de Captain Marvel, l'armure technologique d'Iron Man). Le genre s'y teinte donc nettement de science-fiction⁵⁶. S'y ajoute également un tropisme pour l'*heroic fantasy*, alors en vogue mais qui entretient aussi une parenté avec la tradition des tarzanides⁵⁷ qui, de Zembla à Rahan, est bien établie dans la bande dessinée de kiosque française (Ka-Zar, le Tarzan Marvel, apparaît d'ailleurs avant Conan dans le catalogue Lug). Par un tel choix, Lug se positionne avant tout dans son contexte de production, dans les genres confirmés de son segment éditorial. Enfin, la sélection opérée par l'éditeur est aussi inséparable du contexte plus général de consommation juvénile dans lequel l'achat de ses revues est pratiqué⁵⁸. L'omniprésence de Spider-Man sur les couvertures et dans les sommaires des revues Lug suit de près la diffusion du dessin animé *Spider-Man*, produit pour ABC aux États-Unis en 1967 mais diffusé à la télévision française en 1977 seulement. Il en est de même pour d'autres séries Marvel retenues par Lug : *Star Wars*, *Planet of the Apes* et autres adaptations de films. Ces références, toutes d'origine américaine, ne sont évidemment pas spécifiques au contexte français, mais elles ne sont mobilisées par Lug qu'à

partir du moment où elles acquièrent une réelle place dans le quotidien des lecteurs français.

La collection « Top BD », lancée en 1983 et qui accueille les MGN, s'inscrit pleinement dans la façon dont Lug organise sa traduction des *comics* Marvel. Même s'il est très générique, le nom de la collection est propre à l'éditeur français, sans renvoi aux marques Marvel. La composition de la collection est fortement marquée par les axes de sélection retenus par Lug, puisqu'elle associe des titres de super-héros et, surtout dans les premiers temps, des titres plus directement science-fictionnels, qu'il s'agisse d'adaptations de films (*Dark Crystal*, *Le Retour du Jedi*, *2010 : l'année du premier contact*) et de dessin animé (*Blackstar*), ou de création directe (Marvel avec *Super Boxeurs* ou Lug avec *Demain... les monstres*). Les contours de la collection dépassent ceux des MGN. Sur les 45 « Top BD » publiés entre 1983 et 1996, 23 sont des MGN (19 titres différents, dont trois ont été réédités avec une nouvelle numérotation⁵⁹), le reste est constitué de numéros de séries ordinaires ou de hors-séries (*Marvel Super Special* pour le cinéma, séries Marvel classiques ou limitées, ou *one-shots* pour le reste). Des productions locales intègrent ponctuellement cet ensemble, comme pour les périodiques (*Blackstar*, *Demain... les monstres*).

La collection est dominée par les MGN mais ne s'y limite donc pas, ayant même commencé avec un titre non-MGN (*Dark Crystal*) au premier trimestre 1983, soit quelque mois seulement après la parution du premier MGN (*The Death of Captain Marvel*, avril 1982). Une lecture diachronique de la collection « Top BD » montre tout de même que les MGN en constituent bien le cœur de 1983 à 1993 : 23 des 30 premiers « Top BD » sont des MGN. Leur présence cesse avec l'arrêt des MGN par Marvel (même si de nombreux titres restés inédits auraient encore pu l'alimenter). Les MGN retenus, à deux exceptions près (*Futurians*, *Super Boxeurs*⁶⁰), relèvent de la continuité Marvel générale, en présentant les super-héros habituels dans des récits qui trouveront leur place dans leurs aventures ultérieures. Le *graphic novel*, caractérisé dans les usages originels du terme par son autonomie narrative, n'apparaît alors plus que comme un numéro spécial de séries existantes ou en tout cas du même univers partagé. La sélection par Lug accentue donc encore ce trait constitutif des MGN que nous avons déjà souligné. C'est pourquoi il n'est pas surprenant de trouver le MGN *X-Men : God Loves, Man Kills* traduit

non pas dans la collection « Top BD » propre aux MGN, mais dans la collection des « Album Les Étranges X-Men » (album n° 3, février 1984), c'est-à-dire parmi des numéros spéciaux plus classiques dédiés à ces personnages (*annuals*, séries limitées, etc.).

En étant publiés par Lug, les MGN perdent l'originalité de leur format album; en intégrant la collection « Top BD », ils perdent leur étiquette distinctive de *graphic novel*; l'accent mis, dans la sélection, sur l'articulation à la continuité Marvel atténue de plus leur autonomie narrative et leur spécificité éditoriale. Il s'agit là d'autant d'opérations de requalification des œuvres importées, à l'issue desquelles ces dernières ne détonnent plus du reste de l'offre de l'éditeur français. L'étiquette qui les caractérisait dans leur contexte originel n'a ainsi plus lieu d'être. Son abandon résulte des choix de stratégie générale de l'éditeur-traducteur.

Ce rôle de l'identité et de la stratégie éditoriales dans l'abandon de l'appellation *graphic novel* s'observe de manière tout à fait similaire, même si à plus petite échelle, chez Comics USA, un autre éditeur importateur de MGN en France à la même période. C'est une maison d'édition de bandes dessinées à destination du réseau de la librairie. Liée à des structures éditoriales plus importantes (Albin Michel, puis Glénat), elle œuvre en parallèle de plusieurs revues, toujours sous la direction de Fershid Bharucha⁶¹ : *L'Écho des Savanes Spécial USA*, *Spécial USA*, *USA Magazine*. Le catalogue de cet éditeur est assez éclectique, abordant les différents pôles de la bande dessinée américaine (et ponctuellement non américaine) et les proposant suivant le modèle de l'album cartonné dominant sur le marché français, parfois en grand format, parfois au format *comics*. Deux titres de la collection « MGN » y sont traduits (*Amazing Spider-Man : Hooky* en 1988 et *Daredevil : Love and War* en 1989). L'étiquette n'est reprise dans le paratexte pour aucun des deux, qui paraissent sous la même présentation que les autres titres de l'éditeur.

Comme pour Lug, la distinction véhiculée par l'étiquette *graphic novel* n'a pas de sens pour cet éditeur. Le format qui y est accolé par Marvel n'a rien de spécifique au sein de ce catalogue et sur ce marché. Et, plus encore, la marque locale une nouvelle fois prime : ce sont des albums Comics USA, quelle que soit l'origine de leur contenu. Par conséquent, des titres d'éditeurs américains concurrents comme Marvel, DC ou des indépendants s'y côtoient sans

distinction marquée. La *foreignization* joue à plein dans la définition de l'identité éditoriale, dont le nom explicite le propos. Ce que Comics USA propose, ce sont avant tout des *comics* américains, sans qu'une catégorie complémentaire – *graphic novel* ou autre – soit mobilisée, soit nécessaire.

La reprise de l'étiquette par un autre acteur du secteur illustre comment, au même moment, sur un même segment éditorial et à partir d'un même matériel original, des stratégies éditoriales différentes déterminent des rapports différenciés aux catégories attachées aux œuvres traduites.

Importation et reprise : les *graphic novels* d'Arédit

À partir de 1984, l'éditeur Arédit a utilisé, sans la traduire, l'expression *graphic novel* pour le périphrase de trois publications⁶². Ce recours pionnier au terme dans le contexte français est rarement pointé⁶³, peut-être en raison de la brièveté de cet usage par l'éditeur (trois titres entre mars 1984 et avril 1985), peut-être aussi en raison du décalage entre le sens contemporain dominant de l'étiquette et les titres ainsi qualifiés qui relèvent tous trois de la science-fiction et de l'*heroic fantasy*.

Arédit est un acteur éditorial d'une grande longévité, à la source d'une immense production en matière de bande dessinée (et au-delà : contes, colorisations), essentiellement distribuée par les réseaux de la presse. Entre sa création en 1941, sous le nom d'Artima⁶⁴, et l'arrêt de ses activités en 1989, cet éditeur a exploité une très large gamme de formats et de contenus, à partir de sa production propre ou d'importations, liées à des échanges internationaux très diversifiés et complexes (avec les États-Unis, le Royaume-Uni, l'Espagne, l'Allemagne...), en direction de publics variés (jeunesse, adulte, féminin)⁶⁵. Nos remarques ici se concentrent sur les traductions de *comics* que cet éditeur a proposées de manière continue à partir de la fin des années 1960.

À côté de petits formats et de récits complets produits directement pour lui, l'éditeur Artima/Arédit a appuyé ses parutions sur des traductions, parmi lesquelles les *comics* américains ont occupé une large place. Cette partie de son offre a été déclinée dans de nombreux titres, regroupés au sein de plusieurs collections au format poche (« Comics Pocket », « Cosmos », « Flash ») ou

plus proche du *comics* (les séries des années 1950-1960 comme *Aventures Fiction* ou *Sidéral*, ou à partir des années 1970 avec plusieurs gammes, « Pop Magazine » ou « Artima Color Superstar »). La sélection des séries traduites, issues de Marvel mais aussi DC, se concentre sur des genres semblables à ceux de Lug, comme les super-héros, la science-fiction et l'*heroic fantasy*, avec une influence du contexte médiatique (la série télévisée *Hulk* marquera sa gamme, par exemple), tout en s'ouvrant à la guerre et à l'horreur.

Les deux éditeurs diffèrent cependant dans le rapport que leurs titres entretiennent avec les séries américaines et leurs personnages. La forte autonomie décrite pour Lug ne se retrouve pas chez Artima/Arédit. Si certains périodiques ont des noms sans référent direct (*L'Insolite*, *L'Inattendu*, *Big Boss...*), de nombreux titres sont des traductions littérales de titres américains (*Étranges Aventures/Strange Adventures*, par exemple) et renvoient directement à des personnages – même si l'exploitation très désordonnée par Artima/Arédit des séries américaines crée souvent des décalages entre les titres et les contenus. Cette démarche de reprise des marques originelles est très présente dans les collections « Pop Magazine » (*Faucon Noir*, *Flash*, *Green Lantern* ou *Hulk*) et « Flash » (*Submariner*, *Thor*, *Hercule...*)⁶⁶, et prend encore de l'ampleur avec le lancement de la gamme « Artima Color Superstar » en 1979⁶⁷.

Cette collection, aux nombreux titres (plus d'une trentaine jusqu'en 1985 pour près de 300 numéros), repose sur la création de séries *ad hoc* pour les contenus achetés, reprenant les intitulés sources. Son principe structurant est donc l'association entre une revue au format *comics*, sous couverture souple et tout en couleurs, un titre emprunté au matériel américain (le nom du personnage le plus souvent), et un sommaire principalement consacré à ce personnage (*Captain America*, *Conan*, *Les Vengeurs*, *Namor*, etc.). Pour Sylvain Lesage, il y a chez Artima/Arédit au milieu des années 1980 un « tropisme croissant pour le modèle de l'album franco-belge⁶⁸ ». Le modèle éditorial est en effet celui de l'album dédié (à une série, un personnage), distinct en ce sens des périodiques anthologiques du concurrent Lug mais plus proche du modèle de ses albums. Très ponctuellement, certains titres auront même un tirage complémentaire en couverture cartonnée. Cependant, à partir de 1983, Artima/Arédit réoriente sa gamme vers des publications plus anthologiques à la Lug, mais toujours principalement sous des intitulés se référant à des personnages

américains (*Flash*, *Hulk*, *Thor* dans la collection « Flash Nouvelle Formule », d'octobre 1983 à juin 1985).

Bien qu'ils arrivent à la fin de cette phase d'activité de l'éditeur, les trois *graphic novels* publiés par Artima/Arédit en partagent certaines caractéristiques. Sous couverture souple, ils sont au format album « géant » selon la terminologie reprise par l'éditeur, c'est-à-dire environ 21 x 29 cm, soit plus grand que l'essentiel des gammes « Color Superstar » et « Flash Nouvelle Formule ». Mais cette taille n'est pas inédite au sein de la gamme, l'éditeur l'ayant utilisée dès 1979 sous l'intitulé « Artima Color Géant » pour des séries dérivées de titres existants (en commençant par *Hulk*, au deuxième trimestre 1979) ou des numéros spéciaux (l'adaptation du film *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en avril 1979). Surtout, la (très brève) collection qui les accueille est une déclinaison directe de la collection source : le MGN *Elric : The Dreaming City* est publié dans une collection « Arédit Marvel Graphic Novel » et les deux titres issus de « DC Graphic Novel⁶⁹ » apparaissent dans une collection « Arédit DC Graphic Novel ». La mention de *graphic novel* en couverture reflète fidèlement sa place dans l'édition américaine⁷⁰. Plus que le tropisme pour l'album, c'est bien la façon dont Artima/Arédit gère ses importations qui explique l'existence de cette brève collection de *graphic novels*.

La comparaison des pratiques de Lug – ou de Comics USA – et de celles d'Artima/Arédit révèle comment la circulation de l'étiquette *graphic novel* est dépendante de ses contextes d'accueil précis. Dans un même cadre national, les stratégies éditoriales des éditeurs importateurs modifient le rapport à l'étiquette. L'intégration à une offre existante, et à l'identité éditoriale qu'elle affiche, détermine la reprise ou l'abandon de l'étiquette. Chez Artima/Arédit, l'étiquette a été conservée, sans traduction, au même titre que la plupart des autres intitulés sources. Chez Lug et Comics USA, elle a été abandonnée car inutile ou décalée par rapport à l'identité de leurs publications.

Postérité sérielle et ajustements catégoriels

Les rééditions françaises ultérieures des MGN, pour la plupart assez tardives par rapport à la période Lug, permettent de voir comment les requalifications opérées lors de la première importation de ces œuvres se jouent dans un contexte très différent, dans lequel l'étiquette *graphic novel*/roman graphique

n'est plus nouvelle. La resémantisation initiale proposée par la collection « Autodafé » a connu, au cours des années 1990 et 2000, un resserrement progressif autour de quelques œuvres considérées comme archétypales, telles que *A Contract with God* de Will Eisner, *Maus* d'Art Spiegelman ou *Persepolis* de Marjane Satrapi, privilégiant une approche littéraire du roman graphique et son association à un format (format roman, plutôt en noir et blanc) et à la figure culturelle de l'auteur-artiste⁷¹. Dans ce cadre, deux aspects principaux caractérisent les rééditions des MGN : leur postérité est avant tout sérielle – plutôt que liée à la valeur propre d'œuvres autonomes – et elle ne mobilise l'étiquette du *graphic novel* que marginalement et dans un sens décalé par rapport à l'acception devenue dominante.

Une postérité sérielle : l'œuvre, le personnage ou la série

Sur les 26 MGN ayant connu une édition française, 10 ont fait l'objet d'une ou plusieurs rééditions (voir tableau 1). Pour une part, ces rééditions ont été le fait de l'éditeur originel lui-même : Lug/Semic a ainsi réédité des MGN à cinq reprises⁷². Ces rééditions marquaient soit le succès commercial du titre (ressortie rapide après épuisement du premier tirage), soit son statut de référence auprès du lectorat (ressortie après plusieurs années). En dehors de la numérotation, et dans certains cas de la qualité du papier, cette reprise se faisait à l'identique, ne modifiant pas les constats formulés sur le rapport au format et à l'étiquette.

Huit MGN ont été réédités par d'autres éditeurs, après la période dominée par Lug/Semic. Tous l'ont été à destination des librairies⁷³. Panini est ici le principal acteur, en tant que repreneur de la licence Marvel. Trois modalités s'observent dans ces différentes rééditions. La première est celle de la reprise du MGN comme œuvre autonome, sous la forme d'un ouvrage unique, sans ajouts. C'est le cas pour quatre titres (dont un à deux reprises, *X-Men : Dieu crée, l'homme détruit*). La seconde modalité est celle de la réédition augmentée, pour laquelle la bande dessinée d'origine est complétée par d'autres récits (trois titres). Ainsi, *La Mort de Captain Marvel* est complété par des épisodes sélectionnés parmi d'autres séries consacrées au même personnage lors de ses rééditions chez Panini, en 2011 comme en 2020. Le MGN est donc pris en compte dans son rapport au personnage et pas uniquement pour ses qualités intrinsèques autonomes. Troisième modalité, la réédition fusionnée intègre le

MGN dans un continuum narratif plus vaste comme élément parmi d'autres d'une même série (cinq titres). C'est le cas du MGN *New Mutants*, réédité dans la collection « Intégrale New Mutants » (Panini, 2018) qui unifie au sein d'une suite d'épais volumes l'ensemble des épisodes dédiés à ces personnages – qu'il s'agisse de la série régulière, des *annuals* ou d'autres hors-séries comme un MGN. Pour *Daredevil : Amour et Guerre*, la situation est la même, mais avec une focalisation sur une période donnée de la série, lors de son association avec un auteur particulier (Frank Miller, comme dessinateur et/ou scénariste).

Même pour les rééditions autonomes, la sérialité, entendue dans un sens plus large, joue un rôle. On peut l'illustrer avec les deux titres qui n'ont connu que cette forme de réédition. Il est ainsi difficile d'extraire *Elric : La Cité qui rêve* réédité par Delcourt (en 2021) de l'existence sérielle de son personnage, en littérature mais aussi plus directement en bande dessinée. De 2013 à 2021, deux séries de bande dessinée ont été publiées en France (pour un total de sept volumes). Voilé par la dispersion de la licence entre plusieurs éditeurs, le cadre sériel dans lequel prend place ce MGN réédité est cependant bien présent. *Docteur Strange et Docteur Fatalis* a fait l'objet d'une réédition autonome en 2016 chez Panini. La renommée de cet album est liée à son dessinateur, Mike Mignola, qui a connu le succès grâce à son personnage Hellboy⁷⁴. Mais cette réédition s'est faite simultanément avec d'autres publications sur le même personnage chez le même éditeur, à l'occasion de la sortie du premier long métrage consacré à Doctor Strange⁷⁵. Dans leurs éditions, les œuvres apparemment autonomes restent inséparables de la série des exploitations multimédiatiques qui les englobe.

Le personnage et la série, dans la diversité de leurs incarnations médiatiques, plutôt que l'œuvre elle-même : les MGN, publiés à l'origine comme des *one-shots* selon le principe d'autonomie véhiculé par l'étiquette *graphic novel*, ont donc une postérité avant tout sérielle.

Le *graphic novel*, un autre roman graphique?

Au regard de la domination de cette logique sérielle, l'étiquette du *graphic novel* peut sembler superflue. De fait, elle n'est mobilisée que de manière marginale dans les (ré)éditions post-Lug/Semic. Elle n'est attachée qu'à quatre titres, tous publiés dans la collection « Marvel Graphic Novels » lancée par Panini

en 2002⁷⁶. Le nom de la collection, et donc l'étiquette qu'elle véhicule, apparaissent sur la couverture de chacune de ces bandes dessinées.

Dans le cadre cette collection, le label « Marvel Graphic Novels » est utilisé pour des titres qui tranchent pour la plupart avec le format *comics* qui domine chez cet éditeur; il s'agit « de grands formats cartonnés pour ceux qui veulent toujours plus de BD⁷⁷ ». Ce format est explicitement présenté comme valorisant : « les Graphic Novels sont synonymes de qualité et de produits rares se distinguant de ce qui paraît dans nos périodiques⁷⁸ ». Le prestige renvoie à la matérialité de ces ouvrages, « prestigieux albums au format franco-belge⁷⁹ ». Mais ce prestige est aussi rattaché à la valorisation particulière que le format offre au dessin : le « format “grand écran” [de la collection] est l'écrin idéal pour héberger les dessinateurs les plus talentueux⁸⁰ » et, « du côté des *Marvel Graphic Novels*, la priorité sera donnée aux dessins les plus impressionnants⁸¹ ». Parmi les dessinateurs des œuvres retenues⁸², nombreux sont ceux qui ont un usage particulier de la couleur, et notamment de la couleur directe (Bill Sienkiewicz, George Pratt, Alex Ross, David Mack, Esad Ribić, Gabriele Dell'Otto, Simone Bianchi...).

L'usage de la forme anglophone de l'étiquette pour cette collection fait écho à la marque d'origine, bien établie, des MGN. Il témoigne également de la *foreignization* des catégories qui caractérise depuis l'origine ce segment éditorial. Mais l'usage de l'anglais peut aussi être vu comme la mise en avant d'une définition autre du roman graphique dans le contexte des années 2000. En associant l'étiquette du *graphic novel* au format de l'album franco-belge et à la valorisation du dessin (particulièrement en couleurs), le périmètre de cette collection de Panini s'écarte nettement du modèle du roman graphique littéraire, de petit format et privilégiant le noir et blanc, que *Maus* ou *Persepolis* ont établi. La configuration « roman graphique/auteur/ambition littéraire » ne trouve que difficilement sa place dans une gamme construite autour de la déclinaison collective des propriétés intellectuelles d'un groupe industriel. Le *graphic novel*, tel que la collection en définit les caractéristiques, offre alors une autre définition d'une expression valorisante.

Contrairement aux années 1980 et aux premières introductions en France, l'étiquette *graphic novel*/roman graphique n'est plus vide de sens dans les années 2000. Les (ré)éditeurs des MGN peuvent soit l'abandonner,

privilégiant la sérialité comme critère de définition de la valeur des œuvres rééditées (les œuvres qui « comptent » dans la série), soit l'ajuster, reformulant le prestige qu'elle entend véhiculer sur un mode graphique et bibliophile (plutôt que littéraire et/ou avant-gardiste). Malgré le resserrement symbolique qui a eu lieu dans les années 1990-2000, cette étiquette reste l'objet d'investissements différenciés, selon les points du champ auxquels se trouvent les acteurs qui la mobilisent et selon les rapports qu'ils entretiennent avec différents contextes de production, nationaux (presse/librairie) ou internationaux (France/États-Unis)⁸³.

La collection « Marvel Graphic Novel » rappelle que la catégorie *graphic novel* n'est pas univoque lors de ses premiers usages éditoriaux américains. Les MGN correspondent à une configuration éditoriale et esthétique assez différente de celle incarnée par Will Eisner et *A Contract with God*, par exemple : le format album plutôt que le roman, le récit marqué par la sérialité plutôt que le propos autonome et personnalisé, la couleur plutôt qu'une palette limitée. Le transfert vers la France de cette modalité du *graphic novel* s'est avéré complexe, les œuvres traduites ne conservant que très marginalement leur étiquette d'origine. Pour expliquer cet abandon fréquent, plusieurs facteurs ressortent. D'une part, il y a les effets du contexte éditorial. Ici, c'est surtout autour du format que ces effets ont joué, le format de l'album prenant une signification et une valeur distinctive très différentes selon que celui-ci est mobilisé dans le cadre de l'édition des *comics* aux États-Unis ou dans celui de la bande dessinée en France. Selon ces significations, le format peut supporter ou non, justifier ou non, le recours à une étiquette nouvelle. D'autre part, les jeux d'acteurs ont aussi eu un rôle central. On le voit en comparant Lug (ou Comics USA) et Artima/Arédit, les acteurs éditoriaux peuvent avoir des intérêts variables à se saisir de l'étiquette, selon la place que celle-ci trouve dans l'identité éditoriale qu'ils cherchent stratégiquement à établir.

Au vu des rééditions ultérieures des MGN, ces facteurs ont joué de manière similaire dans les années 2000 et ce, malgré un changement de la signification de l'étiquette *graphic novel*/roman graphique à la suite de sa diffusion et de sa resémantisation renouvelée en France à partir des années 1990. L'exemple de Panini en témoigne, l'étiquette reste difficile à manier pour des œuvres aussi éloignées de ce qui est devenu le standard du roman graphique, à moins de

l'ajuster, éventuellement en lui conservant sa formulation anglophone, pour la constituer comme modèle autre de la même catégorie.

La diversité du *graphic novel* américain des années 1970-1980 n'a pas connu une circulation uniforme. Cette « nouveauté » venue de l'Ouest n'a été perçue en France que dans la mesure où elle se détachait suffisamment de modèles déjà établis en Europe pour être réinventée localement, par « Autodafé » puis d'autres. La faible postérité de la modalité Marvel du *graphic novel* a laissé toute la place au modèle littéraire du roman graphique. Le transfert difficile de l'une a accentué l'appropriation de l'autre. L'étude de ces transferts et de leurs conditions éclaire ainsi nos représentations actuelles d'une catégorie en circulation depuis les années 1960.

Annexe

Tableau n° 1. Éditions françaises des *Marvel Graphic Novels*

MGN	1 ^{ère} édition française	Réédition				
		Comme œuvre autonome		Augmentée	Fusionnée	
		A l'identique	Nouvelle collection		Intégrale	Série
1. <i>The Death of Captain Marvel</i> 1982	Lug Top BD 2 1983	Semic Top BD 29 1993		Panini Best of Marvel 2011 Panini Marvel Graphic Novels 2020		
2. <i>Etric The Dreaming City</i> 1982	Arédit Marvel Graphic Novel 1 1984		Delcourt 2021			
4. <i>The New Mutants</i> 1982	Lug Top BD 4 1984				Panini <i>Intégrale The New Mutants</i> 1	

					2018	
5. <i>X-Men: God Loves, Man Kills</i> 1982	Album Les étranges X-Men 3 1984	Semic Fac-Simile Privilège 1990	Panini Marvel Graphic Novels 2003 Panini Best of Marvel 2020	Hachette <i>Le meilleur des super-héros Marvel</i> 8 2016		
8. <i>Super Boxers</i> 1983	Lug Top BD 7 1985	Lug Top BD 1987				
9. <i>The Futurians</i> 1983	Lug Top BD 5 1984					Semic <i>Futurians</i> 1 (périodique) 2001
16. <i>The Aladdin Effect</i> 1985	Lug Top BD 10 1986					
17. <i>Revenge of the Living Monolith</i> 1985	Lug Top BD 11 1986					
(21.) <i>Marada The She-Wolf</i> 1985	Delcourt <i>L'odyssée de Marada la louve</i> t.1 1986					
(22.) <i>Amazing Spider-Man: Hooky</i> 1986	Comics USA 1988					
(24.) <i>Daredevil: Love and War</i> 1986	Comics USA 1989		Panini Marvel Graphic Novels 2002		Panini <i>Daredevil par Frank Miller Omnibus</i> 2009 Panini Marvel Icons	

					<i>Daredevil</i> par Frank Miller 2 2014	
(27.) <i>Emperor Doom</i> 1987	Lug Top BD 12 1987					
(29.) <i>The Incredible Hulk and the Thing: The Big Change</i> 1987	Lug Top BD 13 1988					
(32.) <i>The Mighty Thor: I, Whom The Gods Would Destroy</i> 1988	Semic Top BD 14 1989					
(33.) <i>Cloak and Dagger: Predator and Prey</i> 1988	Semic Top BD 15 1989					
(36.) <i>Hercules, Prince of Power: Full Circle</i> 1988	Semic Top BD 17 1989	Semic Top BD 24 1991				
(37.) <i>Silver Surfer: Judgment Day</i> 1988	Semic Top BD 16 1989				<i>Le Surfeur d'Argent L'Intégrale 4 Soleil 2002</i>	
(40.) <i>Who Framed Roger Rabbit</i> 1988	Hachette BD 1988					
(41.) <i>Conan of the Isles</i> 1988	Semic Top BD 25 1992					
(45.) <i>The Amazing Spider-Man: Parallel Lives</i>	Panini Marvel Graphic Novels					

1989	2002					
(48.) <i>Doctor Strange and Doctor Doom: Triumph and Torment</i> 1989	Semic Top BD 18 1990	Semic Top BD 28 1992	Panini Hors Collection 2016			
(49.) <i>Wolverine/Nick Fury: The Scorpio Connection</i> 1989	Semic Top BD 21 1991					
(50.) <i>The Punisher: Intruder</i> 1989	Semic Top BD 20 1990					
(56.) <i>Silver Surfer: The Enslavers</i> 1990	Semic Top BD 22 1991					
(61.) <i>Spider-Man: Spirits of the Earth</i> 1990	Semic Top BD 22 1991					
(68.) <i>Silver Surfer: Homecoming</i> 1991	Semic Top BD 27 1992					

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 (France). 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 leurs qualifications. Sur la bande dessinée, il a publié notamment sur les expositions, sur l'étiquette *graphic novel* et sur la patrimonialisation par la réédition. Parmi ses publications récentes : « From

Marvel to Strange. Publishing Marvel Comics in France (1969-1996): Between Importation and Autonomy » (*Journal of Comics and Culture*, 2020), « Entre le musée, le manifeste et le catalogue. La patrimonialisation du *comic book* par l'anthologie » (*Culture & Musées*, 2022).

Notes

¹ Voir Jean-Paul Gabilliet, « Du *comic book* au *graphic novel* : l'euphémisation de la bande dessinée américaine », *Image [e] Narrative*, vol. 4, n° 2 (12), 2005, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/gabilliet.htm>; Jean-Matthieu Méon, « Introduire le “*graphic novel*” : une ambition circonscrite. Les premiers usages nord-américains de l'étiquette et leur péritexte », *Revue française d'études américaines*, n° 151, 2017, p. 176-193; Paul Williams, *Dreaming the Graphic Novel. The Novelization of Comics*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2020.

² Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145, 2002, p. 4.

³ Pour des illustrations sur d'autres terrains empiriques, voir Eike Exner, *Comics and the Origins of Manga. A Revisionist History*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2022, ou Katherine Kelp-Stebbins, *How Comics Travel*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 2022.

⁴ Michael Werner et Bénédicte Zimmerman, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 58, n° 1, 2003, p. 15.

⁵ Le caractère non homogène des contextes nationaux est mis en avant par les travaux sur les transferts culturels (Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, <https://journals.openedition.org/rsl/219> (26 octobre 2022)) et sur les croisements (Michael Werner et Bénédicte Zimmerman, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 58, n° 1, 2003). Dans le cadre plus spécifique des *comics studies*, c'est une position qu'on trouve par exemple dans Katherine Kelp-Stebbins, *How Comics Travel*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 2022.

⁶ Paul Williams, *Dreaming the Graphic Novel. The Novelization of Comics*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2020.

⁷ Paul Williams, *Dreaming the Graphic Novel. The Novelization of Comics*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2020, p. 58.

⁸ Nous renvoyons ici à notre travail sur le paratexte des premiers *graphic novels* américains et sur les positionnements qu'ils explicitent : Jean-Matthieu Méon, « Introduire le “*graphic novel*” : une ambition circonscrite. Les premiers usages nord-américains de l'étiquette et leur péritexte », *Revue française d'études américaines*, n° 151, 2017, p. 176-193. Ce positionnement a pu s'exprimer autrement que par la mobilisation de l'étiquette du *graphic novel* : l'expression *groundlevel*, mobilisée pendant un temps par certains éditeurs indépendants, en est une autre modalité. Sur ce point, voir notamment Nicolas Labarre, *Heavy Metal, l'autre Métal Hurlant*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, p. 107-110, et Doug Singen, « Critical

perspectives on mainstream, groundlevel, and alternative comics in *The Comics Journal*, 1977 to 1996 », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 8, n° 2, 2017, p. 156-172.

⁹ Pour une présentation plus générale des échanges entre ces deux pays en matière de bande dessinée, voir Jean-Paul Gabilliet (dir.), dossier « US Comics in France / Bande Dessinée in America », *The Journal of Comics and Culture*, vol. 5, 2020.

¹⁰ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, <https://journals.openedition.org/rsl/219>.

¹¹ Nous nous appuyons ici sur l'analyse plus détaillée de cette collection et de certains de ses titres que nous avons menée dans les articles suivants : « Une approche extensive du roman graphique. *Phuong-Dinh Express*, *Autodafé* et la combustion spontanée des frontières », *Image [é] Narrative*, vol. 17, n° 3, 2016, <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1288> (26 octobre 2022) et « Le roman graphique comme catégorie contextuelle. Déplacements et (re)qualifications de *Chandler : Red Tide* et de *Bloodstar* », *Le Pardaillan*, n° 9, 2021, p. 71-83.

¹² Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, § 1, <https://journals.openedition.org/rsl/219>.

¹³ Outre les travaux déjà cités de Paul Williams et Jean-Paul Gabilliet : Jan Baetens et Hugo Frey, *The Graphic Novel. An Introduction*, New York, Cambridge University Press, 2015, p. 79-80; M. J. Clarke, « The production of the Marvel Graphic Novel series: the business and culture of the early direct market », *The Journal of Graphic Novel and Comics*, vol. 5, n° 2, 2014, p. 192-210; Bart Beaty et Benjamin Woo, *The Greatest Comic Book of All Time*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 115.

¹⁴ Nous utiliserons ici MGN pour désigner la collection « Marvel Graphic Novel » comme pour désigner de manière générique les titres qui la composent.

¹⁵ L'éditeur Marvel a développé à partir de 1982 la collection « Epic », offrant aux créateurs de nouvelles conditions contractuelles préservant leurs droits sur leurs œuvres et leurs personnages (*creator-owned*). Cette collection, active jusqu'en 1996, a participé à un mouvement de redéfinition des *comics* comme forme pouvant accueillir – et rémunérer – des projets plus individualisés.

¹⁶ Les collections « Epic Graphic Novel » ou « MGN Marvel UK » mobilisent bien l'étiquette *graphic novel* de manière explicite dans leur péri-texte. Mais, malgré leurs points communs formels et institutionnels avec les MGN, elles relèvent partiellement d'autres logiques (un rapport différent à la production Marvel générale et une forte présence d'œuvres de Moebius traduites du français pour « Epic », un marché national différent pour « Marvel UK ») que nous n'avons pas le temps de développer dans le cadre de cet article. Nous nous contenterons de souligner que, comme les MGN étudiés, ces titres ont fait l'objet de traductions en France (mais dans une moindre proportion), avec les mêmes phénomènes d'abandon d'étiquette que ceux que nous décrivons pour les MGN.

¹⁷ Nous avons principalement utilisé les données disponibles sur les sites suivants : comicsvf.com, bedetheque.com, comicsheroesreference.com.

¹⁸ Emmanuël Souchier, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, vol. 2, n° 6, décembre 1998, p. 137-145.

¹⁹ Federico Zanettin, « Comics in Translation: An Overview », dans Federico Zanettin (dir.), *Comics in Translation*, Londres, Routledge, 2008, p. 12.

²⁰ Federico Zanettin, « Visual Adaptation in Translated Comics », *inTRAlinea*, vol. 16, https://www.intralinea.org/archive/article/visual_adaptation_in_translated_comics (26 octobre 2002).

²¹ Valerio Rota, « Aspects of Adaptation. The Translation of Comics Formats », dans Federico Zanettin (dir.), *Comics in Translation*, Londres, Routledge, 2008, p. 79-98.

²² C'est ce qu'a souligné Casey Brienza à propos des mangas : « Paratexts in Translation: Reinterpreting "Manga" for the United States », *The International Journal of the Book*, vol. 6, n° 2, 2009, p. 13-20.

²³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 11 et 349-350.

²⁴ Pour l'éditeur Lug, et sa reprise par Semic, nous avons dépouillé l'ensemble des numéros des revues *Strange* et *Spécial Strange* pour la période 1983-1993, avec quelques sondages pour la période 1973-1983. Pour Panini/Marvel France, nous avons consulté une collection presque complète des catalogues de 1999 à 2018. Pour Marvel (États-Unis), la collection du CIBD de la revue d'autopromotion *Marvel Age* a été exploitée (1 à 82, 1983-1989, avec lacunes).

²⁵ Outre les références citées ci-dessous, deux ouvrages ont constitué des points de référence précieux : Stéphane Almosnino, Lionel Billard et Didier Charnay, *Encyclopédie des comics Marvel en France. 1. Les éditions Lug-Semic*, Grenoble, Archiv'Éditions, 1998, et Lionel Billard et Nicolas Marquet, *Comic Guide Marvel en France 1970 à 2000*, Grenoble, LB Éditions, 2000.

²⁶ Cette démarche centrée sur le paratexte, et sa mise en œuvre dans le cadre contraint d'un article, amène à laisser au second plan de notre analyse des éléments plus attentifs aux contenus mêmes des œuvres étudiées. Seules des remarques relatives à leurs thématiques générales et à leur inscription dans un cadre narratif partagé seront développées.

²⁷ Paul Williams, *Dreaming the Graphic Novel. The Novelization of Comics*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2020, p. 57. Nous traduisons.

²⁸ Paul Williams, comme M. J. Clarke, note le rôle que la revue *Heavy Metal* a joué dans la diffusion de références européennes auprès des fans et des professionnels (notamment chez Marvel) américains. La place occupée par cette revue, elle-même née d'une série de transferts culturels, ajoute une dimension supplémentaire à l'histoire croisée du *graphic novel* et, plus précisément, des MGN. Sur *Heavy Metal* et ses liens avec le magazine français *Métal Hurlant*, voir Nicolas Labarre, *Heavy Metal, l'autre Métal Hurlant*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2017.

²⁹ À leur origine, les MGN étaient environ un tiers plus grand qu'un *comic book* standard, comptaient deux fois plus de pages (sans aucune publicité, offrant donc l'équivalent de près

de trois *comic books*) et coûtaient environ dix fois plus cher. Ces caractéristiques sont restées à peu près stables sur l'ensemble de la collection, avec quelques variations pour certains titres (pagination plus élevée, exceptionnellement couverture cartonnée).

³⁰ Jean-Paul Gabilliet, « Du *comic book* au *graphic novel* : l'eupéanisation de la bande dessinée américaine », *Image [et] Narrative*, vol. 4, n° 2 (12), 2005, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/gabilliet.htm>.

³¹ Paul Williams, *Dreaming the Graphic Novel. The Novelization of Comics*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2020, p. 51.

³² Paul Williams, *Dreaming the Graphic Novel. The Novelization of Comics*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2020, p. 56-57.

³³ M. J. Clarke, « The production of the Marvel Graphic Novel series: the business and culture of the early direct market », *The Journal of Graphic Novel and Comics*, vol. 5, n° 2, 2014, p. 192-210.

³⁴ Sur la sérialité et la production d'univers narratif, voir Anne Besson, *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2015, et Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017. Dans notre corpus, seuls deux titres ont connu une prépublication sérielle, partielle (*Elric The Dreaming City*) ou complète (*Marada the She-Wolf*), tous deux dans *Epic Illustrated* (Marvel). Ils ont eu une prépublication similaire en France (*Epic*, Arédis) avant leur parution en album (chez Arédis pour le premier, Delcourt pour le second).

³⁵ Compte tenu de l'intense exploitation par Marvel de ses personnages et de ses trames narratives, potentiellement tous les récits situés dans cet univers entretiennent un lien avec une ou plusieurs séries. Nous ne comptabilisons ici que les MGN dont le contenu et le récit s'inscrivent dans un prolongement direct (narratif et éditorial) avec une autre série. Par exemple, nous ne comptons pas dans cette colonne les MGN consacrés au Punisher (cinq) ou à Conan (sept), car ceux-ci se placent en parallèle des séries régulières des personnages, sans continuation directe.

³⁶ Les autres traductions sont plus dispersées. Outre Lug/Semic, les éditeurs français de la même période sont, dans l'ordre chronologique, Arédis (1 titre), Delcourt (1 titre), Comics USA (2 titres), Hachette (1 titre). S'y ajoute, plus tardivement, Panini en 2002 (1 titre en première traduction). Ces éditeurs sont discutés ci-dessous.

³⁷ Nous nous appuyons ici sur les travaux suivants : Thierry Crépin, « *Haro sur le gangster!* » *La moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 356-357; Sébastien Carletti et Jean-Marc Lainé, *Nos années Strange 1970/1996*, Paris, Flammarion, 2011, p. 16-17; Pierre-Alexis Delhaye, « L'édition des *comics* Marvel en France – Lug », *Comics Signatures*, n° 3, 2018, p. 4-11.

³⁸ Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2018, p. 17.

³⁹ En 1989, Lug a été racheté par l'éditeur suédois Semic et sa gamme a été intégralement poursuivie sous cette nouvelle dénomination. Dans notre développement, nous ne

distinguerons donc pas les deux entités, la stratégie éditoriale générale restant pratiquement inchangée, en tout cas pour la période qui nous intéresse ici (1983-1992).

⁴⁰ Lawrence Venutti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995.

⁴¹ Valerio Rota, « Aspects of Adaptation. The Translation of Comics Formats », dans Federico Zanettin (dir.), *Comics in Translation*, Londres, Routledge, 2008, p. 79-98.

⁴² Dans cette présentation de la gamme « Lug Super-Héros », nous nous appuyons sur des analyses que nous avons développées plus en détail ailleurs : « From Marvel to Strange. Publishing Marvel Comics in France (1969-1996): Between Importation and Autonomy », *The Journal of Comics and Culture*, vol. 5, 2020, p. 165-190.

⁴³ Malgré cet usage constant du terme, une certaine instabilité peut ponctuellement s'observer dans les désignations du format par Lug. « Album » a pu ainsi être utilisé pour désigner le format même des périodiques du type *Strange*, sans doute par opposition au format *pocket* (ou *digest*) de ses débuts (voir par exemple les courriers des lecteurs dans *Spécial Strange*, n° 28, 30 et 31 (juin et décembre 1982, mars 1983) – soit juste avant les premières traductions de MGN). Les albums du type « Une aventure de... » étant alors présentés, par comparaison, comme « albums géants »; cette formule se rencontre au cours des années 1970, au moment des lancements des premiers albums mais encore ponctuellement au moment des premiers MGN traduits (par exemple, annonce de *La Mort de Captain Marvel* dans *Strange*, n° 163, juillet 1983).

⁴⁴ Lug s'en est parfois expliqué auprès de ses lecteurs. Voir par exemple le courrier des lecteurs de *Strange*, n° 226, juin 1988.

⁴⁵ *Strange*, n° 198, juin 1986 et *Strange*, n° 236, août 1989, publicités de quatrième de couverture. Voir aussi *Strange*, n° 243, mars 1990, dans le courrier des lecteurs : « Comparez le prix de nos albums à celui de ceux qu'on trouve en librairie. [...] En librairie, un album de 80 pages serait coupé en deux et chaque volume serait vendu 48 ou 50 fr. Faites le calcul ! » (un album Lug/Semic de cette époque coûte autour de 18 francs).

⁴⁶ À propos des X-Men, *Spécial Strange*, n° 31, mars 1983, courrier des lecteurs.

⁴⁷ *Spécial Strange*, n° 36, juin 1984, publicité de quatrième de couverture.

⁴⁸ *Strange*, n° 224, août 1998, courrier des lecteurs.

⁴⁹ *Spécial Strange*, n° 31, mars 1983, p. 71.

⁵⁰ *Strange*, n° 161, mars 1983, p. 77.

⁵¹ Voir par exemple les courriers des lecteurs dans *Strange*, n° 245 (mai 1990) et n° 246 (juin 1990).

⁵² *Strange*, n° 268, avril 1992, p. 73.

⁵³ Les trois premiers numéros du périodique *Titans* portaient le logo « Collection Super-Héros Lug », mais ne proposaient que des séries achetées à l'éditeur américain Atlas. À partir du quatrième numéro (septembre 1976), toutes ces séries ont été remplacées par des séries Marvel. Le logo a encore été utilisé jusqu'en décembre 1976 pour *Kabur*, un autre périodique non-Marvel, constitué de séries directement produites par Lug dans les genres de *l'heroic fantasy* et du super-héros. D'autres séries produites par Lug trouveront ponctuellement leur place dans les périodiques de la collection par la suite, aux côtés de séries Marvel (*Mikros*, *Photonik*, *Epsilon*...). Par ailleurs, Lug a continué à publier d'autres revues en dehors de cette collection, dans le prolongement de son catalogue initial de petits formats, avec notamment des contenus achetés à l'italien Bonelli – dont le format spécifique (*bonelliano*, selon Valerio Rota) ne sera cependant repris qu'en 1987 pour une très brève tentative de publication des succès de l'éditeur, *Dylan Dog* et *Martin Mystère* (deux numéros chacun).

⁵⁴ « Stan Lee » apparaît sur toutes les couvertures de *Strange* et *Marvel* de 1970 à 1973. Son nom et son portrait seront parfois repris par la suite (*Strange Spécial Origines*, à partir de 1981). La tête facilement reconnaissable de Spider-Man est apparue en coin de couverture de *Strange* et plusieurs de ses dérivés pendant 13 ans, de 1977 à 1990.

⁵⁵ Un aspect de la *foreignization* est de conserver des noms à consonance étrangère. Cet aspect n'est que partiellement présent chez Lug, qui francise les noms de nombreux personnages (L'Araignée, les Quatre Fantastiques). Le premier « récit complet Marvel » est ainsi intitulé *Serval* et non *Wolverine* (bien qu'il s'agisse du même personnage – à défaut de se référer au même animal...).

⁵⁶ Ce point est notamment discuté par Pierre-Alexis Delhay, « L'édition des *comics* Marvel en France – Lug », *Comics Signatures*, n° 3, 2018, p. 95.

⁵⁷ Selon l'expression de Francis Lacassin, *Tarzan ou le chevalier crispé*, Paris, UGE, 1971, p. 452-476.

⁵⁸ L'ouvrage déjà cité de Sébastien Carletti et Jean-Marc Lainé offre un aperçu très complet de cette consommation juvénile, en matière non seulement éditoriale mais aussi plus largement médiatique et ludique.

⁵⁹ Un quatrième a été réédité mais sans numérotation nouvelle sur sa couverture, *Super Boxeurs*, paru en 1986 et réédité en 1987. Dans certaines publicités, la réédition est initialement listée comme n° 10, mais par la suite n'est plus distinguée. Elle n'est donc pas prise en compte dans la numérotation de la collection par l'éditeur (qui n'a commencé qu'au dix-septième volume), qui s'achève au n° 44.

⁶⁰ *Futurians* de Dave Cockrum place des personnages super-héroïques dans un conflit qui traverse les époques. *Super Boxeurs*, de Ron Wilson et John Byrne, décrit des combats de boxe futuristes. On retrouve là le tropisme science-fictionnel de Lug déjà évoqué.

⁶¹ Fershid Bharucha est un acteur central de l'importation des bandes dessinées américaines en France à partir du milieu des années 1970, à la fois agent d'auteurs et éditeur. Voir Jean-Paul Gabilliet, « US Comics in France: A Brief Historical Survey », *The Journal of Comics*

and Culture, vol. 5, 2020, p. 30-31, et Pierre Bercé et Tristan Lapoussière, « Fershid Bharucha : entretien avec un pionnier », *Back-Up*, n° 6, 2001, p. 7-31.

⁶² *Elric : La Cité qui rêve* (1984), *Les Seigneurs* (1984) et *Les Barondeurs de l'espace* (1985).

⁶³ Le travail de Sylvain Lesage est à cet égard une rare exception : *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019, p. 287-304.

⁶⁴ L'éditeur s'est appelé Artima à ses débuts puis, à la suite de son rachat par les Presses de la Cité en 1963, a utilisé le nom Arédit à partir de 1965. Mais les deux noms ont coexisté et continué à apparaître selon les circonstances. À des fins de simplification, nous privilégions donc par la suite la formule Artima/Arédit.

⁶⁵ Les travaux de Thierry Crépin et Sylvain Lesage donnent des points de repère historiques sur cette longue activité. Voir aussi les articles de Tristan Lapoussière qui, par son travail bibliographique et l'accès qu'il a eu aux rares archives Artima/Arédit, fournit de nombreux exemples des circuits complexes, impliquant parfois plusieurs pays européens, de circulation des contenus importés. Il illustre aussi très concrètement les nombreuses transformations liées aux opérations matérielles de traduction, reformatage et reproduction qu'impliquait cette circulation. Tristan Lapoussière, « Arédit : à la recherche des archives perdues », *Back-Up*, n° 8, 2001, p. 95-118 et « Du nouveau sur Artima », *Comics Signatures*, n° 4, 2022, p. 99-135.

⁶⁶ Sur ces collections, voir les dossiers qui y sont consacrés dans la revue *Scarve*, n° 39 (1994) et n° 44 (1995).

⁶⁷ L'éditeur publiait dans cette collection des séries Marvel comme des séries DC. Le logo était modifié en conséquence, offrant ainsi les variations « Artima Color Marvel Superstar » et « Artima Color DC Superstar ». Par commodité, nous ne retenons que les termes communs aux deux versions, ce qui reflète aussi la matérialité identique de ces deux sous-collections. Plus brièvement, Artima/Arédit a utilisé le label « Color » (sans « Superstar »), marquant un changement dans la qualité matérielle des revues.

⁶⁸ Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, p. 294.

⁶⁹ DC Comics a lancé deux collections en réponse aux MGN de son principal concurrent : « DC Graphic Novel » (sept volumes de 1983 à 1986) et « DC Science Fiction Graphic Novel » (sept volumes entre 1985 et 1987). Dans leur matérialité, les deux suivent le modèle établi par Marvel. En France, il n'y pas eu d'autres traductions que celles des deux titres parus chez Artima/Arédit.

⁷⁰ La mise en page de la couverture du MGN *Elric* est ainsi quasiment identique en France et aux États-Unis. Il en est de même pour *Warlords* (DCGN) et sa version française *Les Seigneurs*. La couverture de *Star Raiders* (DCGN) est plus modifiée pour son adaptation (*Les Barondeurs de l'espace*), tout en conservant la composition générale.

⁷¹ Sur cette évolution en France, voir Isabelle Delorme, « L'échappée belle du roman graphique dans l'édition française », *Sociétés & Représentations*, n° 48, 2019, p. 195-216. Sur la

construction transnationale de cette acception du roman graphique, voir Katherine Kelp-Stebbins, *How Comics Travel*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 2022, p. 104-147. Pour une présentation du modèle ainsi établi, voir notamment Jan Baetens, « Le roman graphique », dans Éric Maigret et Matteo Stefanelli (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin/INA Éditions, 2012, p. 200-216.

⁷² *La Mort de Captain Marvel* (1983, 1993), *X-Men : Dieu crée, l'homme détruit* (1984, 1990), *Super Boxeurs* (1985, 1987), *Hercule* (1989, 1991), *Docteur Strange et Docteur Fatalis* (1990, 1992).

⁷³ Le MGN *Futurians* est la seule exception ici, ayant été réédité dans le premier numéro d'un périodique proposant la série faisant suite à cet album (Semic, 2001). Cette redirection vers la librairie s'explique en partie par le déclin marqué qu'ont connu les publications de *comics* en direction du réseau de la presse à la fin des années 2010. Panini a investi la librairie, en parallèle de la presse, dès sa reprise de la licence Marvel et a redirigé l'ensemble de ses anthologies périodiques vers la librairie en 2018.

⁷⁴ L'éditeur parle d'une « édition exceptionnelle de ce récit illustré par le dessinateur de Hellboy » (*Panini Comics Programme Nouveautés*, n° 11, septembre-octobre 2016, p. 10).

⁷⁵ « Pour fêter l'arrivée sur nos écrans de *Doctor Strange* [...] nous mettons à votre disposition tous les grimoires évoquant le bon docteur [...]. L'artefact le plus précieux de cette collection est sans aucun doute l'édition exceptionnelle [...] de *Docteur Strange et Docteur Fatalis* » (*Panini Comics Programme Nouveautés*, n° 11, septembre-octobre 2016, p. 1).

⁷⁶ Nous commentons l'activité de Panini à partir des publications françaises. Mais une partie de sa production en matière de *comics* relève de stratégies définies à une échelle européenne, avec des éditions parallèles dans plusieurs pays (France, Italie) qui partagent contenus et formats. Des adaptations aux contextes nationaux s'observent cependant.

⁷⁷ *Catalogue Panini Comics*, 2005, p. 8.

⁷⁸ *Catalogue Panini Comics*, 2005, p. 8.

⁷⁹ *Catalogue Panini Comics*, 2004, non paginé.

⁸⁰ *Catalogue Panini Comics*, 2006, p. 9.

⁸¹ *Catalogue Panini Comics*, 2009, p. 8.

⁸² Comme chez Lug/Semic, la collection construite par Panini a des contours autonomes par rapport aux collections de l'éditeur américain. Dans ses « Marvel Graphic Novels », Panini publie des titres qui ont effectivement porté cette étiquette aux États-Unis, mais aussi des contenus issus d'autres labels Marvel et d'autres formats. À partir de 2014, la collection accueille également les titres issus du label « Marvel Original Graphic Novel » qui réactive aux États-Unis la marque d'origine, dans un format *comics* et cartonné (10 titres publiés par Marvel entre 2013 et 2019).

⁸³ Les deux modalités que nous évoquons ici n'épuisent d'ailleurs pas la diversité des usages et des appropriations de l'étiquette en France, ni les variations matérielles et esthétiques qui s'y attachent.

Bibliographie

Stéphane Almosnino, Lionel Billard et Didier Charnay, *Encyclopédie des comics Marvel en France. 1. Les éditions Lug-Semic*, Grenoble, Archiv'Éditions, 1998.

Jan Baetens, « Le roman graphique », dans Éric Maigret et Matteo Stefanelli (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin/INA Éditions, 2012, p. 200-216.

Jan Baetens et Hugo Frey, *The Graphic Novel. An Introduction*, New York, Cambridge University Press, 2015.

Bart Beaty et Benjamin Woo, *The Greatest Comic Book of All Time*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.

Pierre Bercé et Tristan Lapoussière, « Fershid Bharucha : entretien avec un pionnier », *Back-Up*, n° 6, 2001, p. 7-31.

Anne Besson, *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

Lionel Billard et Nicolas Marquet, *Comic Guide Marvel en France 1970 à 2000*, Grenoble, LB Éditions, 2000.

Casey Brienza, « Paratexts in Translation: Reinterpreting "Manga" for the United States », *The International Journal of the Book*, vol. 6, n° 2, 2009, p. 13-20.

Sébastien Carletti et Jean-Marc Lainé, *Nos années Strange 1970/1996*, Paris, Flammarion, 2011.

M. J. Clarke, « The production of the Marvel Graphic Novel series: the business and culture of the early direct market », *The Journal of Graphic Novel and Comics*, vol. 5, n° 2, 2014, p. 192-210.

Thierry Crépin, « Haro sur le gangster! » *La moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

Pierre-Alexis Delhay, « L'édition des comics Marvel en France – Lug », *Comics Signatures*, n° 3, 2018, p. 4-139.

Isabelle Delorme, « L'échappée belle du roman graphique dans l'édition française », *Sociétés & Représentations*, n° 48, 2019, p. 195-216.

Howard Drake et Dominik Vallet, « Arédit et Artima : historique », *Artima*, 2000, <http://artima.free.fr/> (26 octobre 2022).

Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, <https://journals.openedition.org/rsl/219> (26 octobre 2022).

Eike Exner, *Comics and the Origins of Manga. A Revisionist History*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2022.

Jean-Paul Gabilliet, « Du *comic book* au *graphic novel* : l'européanisation de la bande dessinée américaine », *Image [c] Narrative*, vol. 4, n° 2 (12), 2005. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/gabilliet.htm> (26 octobre 2022).

Jean-Paul Gabilliet (dir.), dossier « US Comics in France / Bande Dessinée in America », *The Journal of Comics and Culture*, vol. 5, 2020.

Jean-Paul Gabilliet, « US Comics in France: A Brief Historical Survey », *The Journal of Comics and Culture*, vol. 5, 2020, p. 11-39.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Katherine Kelp-Stebbins, *How Comics Travel*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 2022.

Nicolas Labarre, *Heavy Metal, l'autre Métal Hurlant*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2017.

Francis Lacassin, *Tarzan ou le chevalier crispé*, Paris, UGE, 1971.

Tristan Lapoussière, « Arédit : à la recherche des archives perdues », *Back-Up*, n° 8, 2001, p. 95-118.

Tristan Lapoussière, « Du nouveau sur Artima », *Comics Signatures*, n° 4, 2022, p. 99-135.

Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2018.

Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019.

Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017.

Jean-Matthieu Méon, « Une approche extensive du roman graphique. *Phuong-Dinh Express*, *Autodafé* et la combustion spontanée des frontières », *Image [&] Narrative*, vol. 17, n° 3, 2016. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imageandnarrative/article/view/1288> (26 octobre 2022).

Jean-Matthieu Méon, « Introduire le “graphic novel” : une ambition circonscrite. Les premiers usages nord-américains de l’étiquette et leur péri-texte », *Revue française d’études américaines*, n° 151, 2017, p. 176-193.

Jean-Matthieu Méon, « From Marvel to Strange. Publishing Marvel Comics in France (1969-1996): Between Importation and Autonomy », *The Journal of Comics and Culture*, vol. 5, 2020, p. 165-190.

Jean-Matthieu Méon, « Le roman graphique comme catégorie contextuelle. Déplacements et (re)qualifications de *Chandler : Red Tide* et de *Bloodstar* », *Le Pardaillan*, n° 9, 2021, p. 71-83.

Valerio Rota, « Aspects of Adaptation. The Translation of Comics Formats », dans Federico Zanettin (dir.), *Comics in Translation*, Londres, Routledge, 2008, p. 79-98.

Doug Singen, « Critical perspectives on mainstream, groundlevel, and alternative comics in *The Comics Journal*, 1977 to 1996 », *Journal of Graphic Novels and Comics*, 2017, vol. 8, n° 2, p. 156-172.

Emmanuel Souchier, « L’image du texte : pour une théorie de l’énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, vol. 2, n° 6, 1998, p. 137-145.

Lawrence Venuti, *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995.

Michael Werner et Bénédicte Zimmerman, « Penser l’histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 58, n° 1, 2003, p. 7-36.

Paul Williams, *Dreaming the Graphic Novel. The Novelization of Comics*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2020.

Federico Zanettin, « Comics in Translation: An Overview », dans Federico Zanettin (dir.), *Comics in Translation*, Londres, Routledge, 2008, p. 1-32.

Federico Zanettin, « Visual Adaptation in Translated Comics », *inTRAlinea*, vol. 16, https://www.intralinea.org/archive/article/visual_adaptation_in_translated_comics (26 octobre 2022).

Vegeta l'Algérien : réinterprétations et appropriation du manga *Dragon Ball* d'Akira Toriyama par les communautés musulmanes en France et en Afrique du Nord

Samuel Lévêque

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104235ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104235ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lévêque, S. (2023). Vegeta l'Algérien : réinterprétations et appropriation du manga *Dragon Ball* d'Akira Toriyama par les communautés musulmanes en France et en Afrique du Nord. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1–21. <https://doi.org/10.7202/1104235ar>

Résumé de l'article

Dragon Ball est une des séries de bande dessinée les plus vendues de tous les temps et a été l'objet de nombreuses oeuvres hommages de la part de ses fans. Le manga d'Akira Toriyama a notamment donné lieu à des fanfictions transposant ses personnages à l'époque moderne et les dépeignant comme des caricatures de personnages musulmans ou issus de l'immigration nord-africaine. Parties d'une simple plaisanterie puérile, ces fanfictions ont suscité depuis dix ans des débats sur les parallèles entre les stéréotypes présents dans les mangas d'action à destination des jeunes garçons et ceux associés aux hommes issus de communautés à majorité musulmane. Cet article revient sur l'origine de la popularité réputée universelle de *Dragon Ball* et sur le cas spécifique de son appropriation par les communautés musulmanes en France et en Afrique francophone.



VEGETA L'ALGÉRIEN : réinterprétations et appropriation du manga *Dragon Ball* d'Akira Toriyama par les communautés musulmanes en France et en Afrique du Nord¹

Samuel LÉVÊQUE
Indépendant

RÉSUMÉ

Dragon Ball est une des séries de bande dessinée les plus vendues de tous les temps et a été l'objet de nombreuses œuvres hommages de la part de ses fans. Le manga d'Akira Toriyama a notamment donné lieu à des fanfictions transposant ses personnages à l'époque moderne et les dépeignant comme des caricatures de personnages musulmans ou issus de l'immigration nord-africaine. Parties d'une simple plaisanterie puérile, ces fanfictions ont suscité depuis dix ans des débats sur les parallèles entre les stéréotypes présents dans les mangas d'action à destination des jeunes garçons et ceux associés aux hommes issus de communautés à majorité musulmane. Cet article revient sur l'origine de la popularité réputée universelle de *Dragon Ball* et sur le cas spécifique de son appropriation par les communautés musulmanes en France et en Afrique francophone.

ABSTRACT

Dragon Ball, one of the best-selling comics of all time, has received a lot of fan content all along the years. Some readers of Akira Toriyama's manga series have created fanfictions depicting the main characters in our modern world, transposed as stereotypical muslim characters. It began as a simple prank, then initiated a wide debate among the fans discussing the possible parallels between the stereotypes in popular manga series for young boys and the stereotypes associated with men with a cultural muslim background in France and French North Africa. This article is a retrospective about the reasons why *Dragon Ball* has the reputation to be a manga

with almost universal popularity, and focusing on the particular case of its appropriation by the muslim community in France and French speaking Africa.

Mots-clés

Dragon Ball, Fanfiction, Afrique, Maghreb, Manga

Keywords

Dragon Ball, Fandom, Africa, Maghreb, Manga

Vendus à plus de 300 millions d'exemplaires dans le monde, *Dragon Ball* et les autres travaux d'Akira Toriyama ont inspiré un nombre incalculable de réinterprétations sous forme de fanarts, d'illustrations hommages, de fanfictions, de romans amateurs et même de projets plus aboutis qui iront jusqu'à une publication en librairie, avec l'aval de la Shûeisha. On peut citer, par exemple, le court manga de 2016 *Dragon Ball Gaiden. Tensei-shitara Yamcha Datta Ken (Dragon Ball Extra. Comment je me suis réincarné en Yamcha)* de Garô Lee Dragon, qui revisite le début de la série par le biais d'un personnage secondaire. Dans un registre plus humoristique et plus enfantin, on trouve également *Dragon Ball SD*, un manga d'Ooishi Nano déclinant les péripéties de la série en une suite de gags et publié de manière intermittente depuis 2010.

Mais ce qui retient ici notre attention, c'est le fait que *Dragon Ball* est un des rares mangas ayant obtenu un succès si universel qu'il a été à l'origine de la création de nombreux lieux communs du manga et de l'animation japonaise, et qu'il a fait l'objet de très larges récupérations dans différents pays et de la part de différentes communautés². Cette popularité étonne peu considérant, au-delà de la simple succession de combats, la diversité des thématiques abordées par le manga : la parentalité, la guerre, le passage à l'âge adulte, l'immigration ou la spiritualité ont une place centrale dans *Dragon Ball*, dont la plupart des personnages principaux sont, d'une manière ou d'une autre, des voyageurs spatiaux ayant été obligés de venir sur Terre pour des raisons tragiques ou violentes.

Au début des années 2000, alors que la seconde génération de fans découvre *Dragon Ball* par le biais des rediffusions de ses différentes séries animées ou par les nombreuses rééditions du manga, un type d'hommage assez spécifique commence à émerger, mettant en scène les personnages de la série dans une cité populaire française. Transformés en « jeunes de banlieue », Vegeta, Son

Goku, Piccolo et les autres personnages centraux de l'œuvre de Toriyama pratiquent l'islam, sont habillés à la mode *streetwear* et vivent des aventures quotidiennes où les cris de guerre sont remplacés par des expressions argotiques issues des communautés musulmanes françaises.

Cet article revient sur les conditions d'apparition de ces réinterprétations en analysant leur contenu ainsi que leur réception parfois contrastée par les fans, au sein et en dehors des communautés concernées. Des entretiens et témoignages viendront étayer ce qui peut apparaître au préalable comme de simples mèmes ou des épiphénomènes francophones, et montreront que l'appropriation par des minorités de l'œuvre de Toriyama par des minorités a pu être observée dans d'autres pays. Nous verrons ainsi que la « blague » consistant à affirmer que les personnages de *Dragon Ball* seraient d'origine nord-africaine est progressivement devenue un cliché récurrent dans la communauté des lecteurs francophones de la série et que ce cliché, s'il n'est jamais réellement pris au premier degré et irrite parfois, n'a pas perdu en popularité depuis.

Création et diffusion mondiale de *Dragon Ball*

À l'orée des années 1980, la bande dessinée japonaise constitue essentiellement un marché intérieur. Si on trouve déjà des traductions de mangas en Corée ou en Thaïlande, l'immense majorité de la production est consommée localement. En Europe francophone, les publications de mangas se résument alors à quelques titres mis en avant par les éditions Kesseling sous la direction d'Atoss Takemoto dans les années 1970³. C'est par le biais des adaptations animées que l'essentiel de la planète va découvrir les classiques de la pop culture japonaise entre le milieu des années 1970 et le milieu des années 1980. Alors que le marché de l'édition ignore tout à fait l'existence de cette bande dessinée venue d'Extrême-Orient, l'industrie de la télévision, elle, y trouve une manne inespérée.

À compter du milieu des années 1980 et du fait de la multiplication des chaînes privées (privatisation de TF1, arrivée de la chaîne La Cinq, des industriels Chargeurs et Fininvest...), des programmes japonais vont être acquis en masse et sans souci d'en faire un tri particulier. Au nombre de ces programmes de qualité variable diffusés pêle-mêle les mercredis et samedis

matin, on trouve de nombreuses œuvres d'importance issues d'adaptations de mangas publiés dans le *Weekly Shōnen Jump*. Ce périodique japonais, fondé par les éditions Shūeisha en 1968 et voué à prépublier des mangas pour jeunes garçons et préadolescents, a connu de la fin des années 1970 à l'année 1995 un véritable « âge d'or⁴ ». De nouvelles signatures remplissent les pages du magazine, appartenant à une génération de mangakas qui n'a pas directement participé à la première vague du manga moderne, et qui révolutionne petit à petit la narration et le ton du magazine et multiplie les succès critiques et commerciaux.

En 1978, le jeune dessinateur et scénariste Akira Toriyama commence à publier une série d'histoires comiques dans les pages du *Jump*. Toriyama est remarqué pour son ton collégien, ses personnages ronds, joyeux, et une multitude de références à la pop culture de son époque. Ce ton léger et bonhomme, axé sur les gags visuels et les jeux de mots, lui vaudra un succès rapide et l'autorisation de lancer sa première série, *Dr Slump*, qui sera publiée de février 1980 à septembre 1984. La série narre la vie quotidienne d'un savant excentrique et maladroit et du petit robot farceur qu'il a créé, une fillette nommée Aralé qui découvre le monde avec une naïveté absolue. Elle sera un triomphe éditorial (un des premiers du magazine à cette échelle), avec plus de 35 millions de volumes écoulés au Japon⁵.

Après avoir mis un point final à *Dr Slump*, Toriyama cherche à produire une série courte avec moins de personnages et un rythme moins soutenu⁶. Il décide donc de travailler à une adaptation très libre de *La pérégrination vers l'Ouest*, un grand classique de la littérature chinoise connu de tous les enfants japonais sous le titre de *Saiyūki* et dont des parodies étaient déjà présentes tout au long des pages de *Dr Slump*. Ayant formellement assez peu de rapport avec le roman chinois, la nouvelle série de Toriyama présente un petit garçon à queue de singe, Son Goku, enfant sauvage n'ayant jamais rencontré d'autre humain que son grand-père, et la jeune aventurière Bulma dans leur quête des *dragon balls*, des reliques permettant d'exaucer un vœu. Les premiers chapitres de la série, publiés en novembre 1984, reprennent le ton gras et espiègle de *Dr Slump*. Le principal ressort comique de la série repose initialement sur la naïveté absolue de Son Goku, qui contraste avec les manières plus sophistiquées et urbaines de Bulma. Il s'agit néanmoins dès le départ d'une série dont l'intrigue comporte davantage d'action et de combats que *Dr Slump*,

la plupart des chapitres introduisant des antagonistes à vaincre, chacun plus fort et plus rusé que le précédent.

Plus que les antagonistes loufoques, c'est cette propension de la série à mettre en place des combats de plus en plus intenses qui va retenir non seulement l'attention non seulement des lecteurs de *Jump*, mais aussi du *tanto* (directeur éditorial) de la série, Kazuhiko Torishima. Ce dernier va rapidement pousser Toriyama à abandonner le voyage comique et le duo Bulma/Son Goku. Après à peine une trentaine de chapitres, *Dragon Ball* devient pour l'essentiel un manga axé sur les seuls combats. À partir du seizième volume sur les 42 que compte la série, le ton adopté est radicalement différent, alors que son jeune héros passe à l'âge adulte. Le scénario accentue fortement sa dimension science-fiction, et Son Goku incarne désormais une sorte de personnage à la Superman, enfant venu des cieux et seul survivant connu d'un peuple de guerriers technologiquement avancés mais sanguinaires, les Saiyan, décimés dans une guerre qui n'aura laissé que quelques rares survivants.

C'est à cette période, comprise entre 1988 et 1992, que *Dragon Ball* gagne, au Japon comme à l'étranger, une popularité remarquable⁷. La plupart des personnages introduits à cette époque restent à ce jour ceux qui fondent l'identité et la notoriété de la série : Son Goku version adulte, tout d'abord, père relativement absent pour son jeune fils Son Gohan, mais combattant débonnaire et valeureux. Mais aussi Piccolo, le démon passé dans le camp du bien après sa défaite, sorte de mystique solitaire exilé loin de sa planète natale. Et Vegeta, prince d'une civilisation disparue brutale et sanguinaire, mais s'adoucissant progressivement au contact des compagnons de Goku.

Dragon Ball est logiquement adapté en deux séries animées, toujours par le studio Toei, en 1985⁸ et 1989⁹. La première, *Dragon Ball*, retrace les aventures du jeune Son Goku et reprend parfaitement le côté action et comédie des 15 premiers volumes du manga. La seconde série, *Dragon Ball Z*, la plus populaire des deux, se démarque par pour son atmosphère sombre et la brutalité de ses antagonistes. Akira Toriyama lui-même, lassé de cette surenchère de violence, décidera de revenir à un ton plus comique, avant d'arrêter purement et simplement la série, pourtant très populaire, en 1995¹⁰. *Dragon Ball Z* connaît au début des années 1990 une diffusion télévisée dans la plupart des pays du monde, à l'exception notable de la Chine, mais aussi

des États-Unis, où la série ne sera diffusée qu'à partir de septembre 1996. Le « phénomène *Dragon Ball* » se répand en Europe, en Afrique, au Moyen-Orient et en Amérique du Sud, constituant le premier succès mondial incontesté de l'animation japonaise. Présenté en France le mercredi après-midi dans l'émission *Le Club Dorothée* de TF1, *Dragon Ball* fixera l'essentiel des enfants nés dans les années 1980 devant leur écran pendant plusieurs années : on estime que le segment de diffusion de *Dragon Ball* pouvait rassembler jusqu'à 80 % des spectateurs actifs sur cette tranche horaire au pic de sa popularité¹¹.

Il n'est donc pas surprenant que, dès 1993, les éditions Glénat tentent « d'ouvrir » le marché du manga dans les librairies françaises en publiant des versions traduites de *Dr Slump* et *Dragon Ball*. À ce moment particulièrement opportun, profitant quasiment sans concurrence de l'immense popularité de la série télévisée, Glénat s'assure une véritable rente de situation, écoulant des millions de volumes de la série tout au long de sa publication. Outre les éditions classiques en format *tankobon* (le format manga poche tel qu'on le connaît généralement), Glénat va publier des rééditions sous divers formats : demi-tomes vendus en kiosques de presse, tomes doubles, republication de la série dans son sens de lecture original, etc.

Si *Dragon Ball* est devenu un manga au succès traversant les générations et les différentes communautés culturelles, ethniques ou nationales, c'est aussi par la capacité de l'éditeur japonais Shûeisha à ne jamais laisser la licence s'éteindre. Après la fin de la série, l'éditeur continuera de produire du contenu autour de *Dragon Ball*, mais sans la participation directe de Toriyama : *Dragon Ball GT*, une série télévisée imaginant les aventures de la génération suivante de héros en 1996, *Dragon Ball Kai*, remontage de la série animée des années 1990 à destination d'un nouveau public en 2009, ou, plus récemment, *Dragon Ball Super*, nouvelle suite des aventures de Son Goku et de ses descendants désormais adultes diffusée à partir de 2015. Si *Dragon Ball Super* n'a pas la même notoriété publique que la série à laquelle il fait suite, il s'agit d'un succès commercial indéniable pour la Shûeisha.

Fanfictions et réinterprétations par la communauté musulmane en France

Si le phénomène de réappropriation par le fanart et la fanfiction est aussi vieux que le manga lui-même, le cas qui nous occupe ici est l'émergence d'une production culturellement référencée par la communauté musulmane francophone à compter des années 2010, soit plus d'une génération après la première diffusion de *Dragon Ball* à la télévision française et en version manga par Glénat.

La fanfiction la plus connue et discutée du genre, la bande dessinée en ligne *Dragon Ball Zetta*¹², est publiée à partir de juillet 2015 par Samir 34, un jeune artiste de Montpellier ayant grandi en lisant *Dragon Ball* et en regardant la série animée à la télévision. « Je me suis dit qu'on pouvait prendre ce qu'on voyait dans la rue à Montpellier et le mélanger avec les personnages de *Dragon Ball*, ça marchait bien et ça a très vite fait rire des gens¹³. »

Dragon Ball Zetta, que Samir dessinera pendant environ deux ans, commence comme un ensemble de séquences reprenant les principaux personnages du manga de Toriyama et leur faisant vivre les péripéties quotidiennes des jeunes banlieusards d'origine maghrébine de la cité La Paillade à Montpellier. Les premières pages sont relativement décousues, simples prétextes à redessiner des personnages connus dans un contexte urbain moderne, avec de nombreuses allusions à la géographie de la cité montpelliéraine. Cependant, assez rapidement, Samir structure l'histoire pour passer d'une série de scénettes à un récit plus soutenu et beaucoup mieux construit, suivant en parallèle les personnages « gentils » (Son Goku, Krilin, dépeints en aimables zonards au grand cœur) vivant une journée plutôt calme et les « *bad boys* » (Vegeta, Piccolo) pris dans des affaires de braquages et de vols à l'arrachée.

Samir 34 mélange ainsi les grands stéréotypes de la vie de banlieue en transposant les archétypes de *Dragon Ball* dans un contexte immédiatement identifiable pour un lecteur montpelliérain, n'hésitant pas à convoquer avec humour des personnages secondaires, voire anecdotiques du manga pour une série de caméos : Yamcha (un des premiers antagonistes de la série devenu allié puis personnage relégué au second plan par Toriyama) devient un intérimaire vivant au jour le jour ; Yajirobé, rônin errant au rôle encore plus

secondaire (essentiellement comique), apparaît le temps d'une case dans un commissariat, dans une rangée d'identification de criminels par le témoin d'un vol à l'arrachée ; et ainsi de suite. L'auteur de la fanfiction possède une connaissance visiblement poussée de l'œuvre de Toriyama et parvient à reproduire chacun des personnages repris dans une version relativement proche de son modèle.

Dragon Ball Zetla s'achève cependant au bout de 84 pages, sans réelle fin : alors que la journée prend fin, Son Goku retrouve ses amis autour d'une pizza, tandis que Vegeta, embarqué dans une série de larcins, termine son périple au commissariat. Piccolo, son complice, contraint de passer la journée à se cacher dans Montpellier, va finalement chercher de l'aide auprès des héros, amorçant un début de réconciliation entre les clans rivaux. Une sorte de fin ouverte involontaire qui ne connaîtra visiblement jamais de véritable conclusion, mais qui constitue tout de même une unité narrative cohérente : la bande dessinée s'ouvre sur une matinée et se ferme au cœur de la nuit avec la réunion de la plupart de ses protagonistes.

À mesure que la fanfiction s'est structurée pour raconter la folle journée de deux groupes de jeunes à travers la ville, elle a gagné une communauté conséquente de plusieurs dizaines de milliers de lecteurs et permis à Samir 34 d'aguerir son trait et de diversifier la tonalité de ses histoires. Aujourd'hui peintre et graphiste sous le nom de Tyson Mike¹⁴, il continue de manière ponctuelle à réaliser des illustrations dépeignant les personnages de *Dragon Ball* dans des contextes urbains¹⁵. Néanmoins, ses lecteurs se souviennent surtout de la vague d'enthousiasme déclenchée par le feuilleton. Lecteur de *Dragon Ball Zetla* à l'époque, Abdel se remémore de manière amusée : « Oui, ça appartient au patrimoine français ! C'était drôle, ça avait du style, on reconnaissait les quartiers de Montpellier, Samir 34 était génial et sincère, j'ai même préféré ça au *Dragon Ball Super* officiel de Toyotaro¹⁶. » Malik, qui avait alors tenté de réaliser un doublage des cases de la bande dessinée sur YouTube, se souvient également : « C'était très maladroit, mais c'était vraiment amusant, et beaucoup de gens s'en sont inspirés par la suite, on en parle encore beaucoup en rigolant¹⁷. »

Effectivement, les bandes dessinées de Samir 34 ont influencé d'autres créateurs à l'époque (dessinateurs, influenceurs, YouTubeurs, *streamers*,

auteurs de fanfictions...) et les ont poussés à tracer des parallèles entre les stéréotypes établis par *Dragon Ball* et les clichés associés aux communautés africaines au Maghreb, en Afrique de l'Ouest et en France¹⁸. C'est un exercice auquel se livre par exemple le magazine de rap *Booska-P* en 2016, dans un article¹⁹ qui compare les principaux rappeurs français d'origine africaine ou maghrébine à des personnages de la série de Toriyama, en reliant les stéréotypes figurant dans les deux œuvres. Les illustrations, signées par Maxime Masgrau, sont assez éloignées du trait de Samir 34, mais reprennent dans l'ensemble les mêmes lieux communs, en y faisant intervenir davantage de personnages de *Dragon Ball*, utilisant notamment certains personnages ridicules de la série pour se moquer de figures contestées du rap francophone (le catcheur faible et arrogant Hercule est transformé en Swagg Man, le cochon anthropomorphe pervers Oolong devient Vald, etc.).

Cette réinterprétation « urbaine » se retrouve d'ailleurs dans de nombreux champs extérieurs au dessin, à l'écriture et à l'illustration. Comme le note Thibarik, de la chaîne YouTube spécialisée *Dragon Ball Multiverse*²⁰, la nouvelle génération de musiciens de rap français a multiplié depuis dix ans les références à l'œuvre de Toriyama, soulignant les valeurs communes entre les deux disciplines : la lutte pour être le meilleur, la persévérance, la rivalité amicale, le dépassement de soi. Des compilations consacrées aux parallèles entre jeunes artistes de rap et mangas Shônen ont par ailleurs été réalisées de la manière la plus exhaustive possible dans une série de vidéos par la chaîne RapVA. La chaîne a produit huit de ces pot-pourris²¹, dont un *medley* de près de 13 minutes entièrement dédié à *Dragon Ball*²².

Vegeta est-il Algérien ?

En parallèle de ce bouillonnement créatif, la communauté des lecteurs de *Dragon Ball* débat, avant même la publication des ouvrages de Samir 34, sur les rapprochements à faire entre les personnages créés par Toriyama et certains stéréotypes associés à différentes communautés. Deux exemples reviennent de manière très fréquente : Vegeta, le prince rival puis ami de Son Goku, serait Algérien, et Piccolo, l'extraterrestre solitaire exilé sur Terre, viendrait d'Afrique subsaharienne.

Le personnage de Vegeta est généralement considéré comme le plus fier, le plus impulsif et un des plus taciturnes du manga de Toriyama. Initialement au service d'un tyran spatial ayant asservi puis éliminé son peuple d'origine, il incarne un personnage particulièrement violent et cruel, obsédé par l'idée de se battre contre plus fort que lui, une attitude qui cache une brisure intérieure qu'il surmontera une fois vaincu en fondant une famille sur Terre. Cette « seconde vie » l'amènera à porter la moustache, à s'habiller de manière démodée et à se conformer partiellement aux mœurs terriennes. Ce sont ces clichés narratifs qui ont poussé nombre de jeunes Français d'origine algérienne ou plus largement maghrébine à reconnaître en Vegeta un personnage correspondant aux stéréotypes associés à leurs communautés, comme l'explique Alvin, YouTubeur français d'origine algérienne et béninoise : « Ce sont évidemment des stéréotypes, mais c'est avant tout des fans qui discutent de ça pour s'amuser, ça permet de s'approprier l'œuvre et d'en discuter, et de rire des clichés²³. » Un témoignage qui souligne le second degré de cette réappropriation, surtout connue d'une partie du public déjà très au fait des codes internes de *Dragon Ball*.

Vegeta imaginé en personnage « d'origine algérienne » est un cliché récurrent qui a déclenché depuis une dizaine d'années beaucoup de créations amusées au sein de la communauté des lecteurs de l'œuvre de Toriyama : illustration du personnage moustachu enroulé dans un drapeau algérien, discussions sur le fait que, s'il était Algérien, ses traits de personnalité le rattacheraient davantage à la communauté kabyle²⁴, comparaisons avec Son Goku qui correspondrait, lui, au cliché du père de famille marocain aimable, populaire, mais plutôt négligent²⁵.

Une série d'interprétations qui, si elles n'ont pas vraiment de fondement autre qu'humoristique²⁶, ont néanmoins eu une ampleur suffisante pour arriver jusqu'aux oreilles des continuateurs officiels de *Dragon Ball*. En 2017, le média en ligne *Clique* créé par le journaliste Mouloud Achour réalise une interview de Toyotarô, scénariste et dessinateur du manga *Dragon Ball Super*, et l'interpelle directement sur le supposé caractère « algérien » du personnage, affirmant que beaucoup de jeunes Français sont persuadés des origines algériennes du personnage d'Akira Toriyama. Une question loufoque, difficile à appréhender sans le contexte purement francophone des mêmes et des

fanfictions liés à la série, qui laissera évidemment le dessinateur perplexe et le poussera à botter en touche.

Évidemment, je suis très heureux que beaucoup de gens apprécient Vegeta. J'ai moi aussi une image de Vegeta qui est très fier et qui doit le rester, donc j'essaye de ne pas le rendre trop comique pour qu'il garde quand même sa personnalité de base, donc rassurez-vous sur ce point²⁷.

Dans le cas du personnage de Piccolo, c'est plutôt à la communauté subsaharienne (Mali, Sénégal...) que sont rattachés les stéréotypes. Il s'agit d'un des personnages qui connaît, au long du manga, la transformation la plus profonde. Initialement présenté comme un simple démon souhaitant asservir le monde, Piccolo, qui se distingue entre autres des autres personnages par sa couleur de peau (verte), va tour à tour s'allier à Son Goku pour combattre une menace extérieure, devenir le père adoptif de Son Gohan, le fils de ce dernier, avant de rejoindre le « camp du bien » quand il découvre son identité réelle. Il est en effet révélé au cours de l'aventure, après que *Dragon Ball* a accentué sa dimension science-fiction, que Piccolo est lui aussi un exilé, issu d'un peuple extraterrestre sage et pacifique ayant été victime d'une entreprise de colonisation de la part de pirates de l'espace. Les lecteurs apprennent à cette occasion que Piccolo était « méchant » parce que la partie pure de son âme et son ressentiment par rapport à son héritage avaient été séparés en deux entités distinctes. Piccolo devient un des alliés les plus loyaux et les plus sûrs de Son Goku à mesure qu'il retrouve des membres de son peuple d'origine et comprend d'où il vient.

Les parallèles entre le personnage de Piccolo et la condition noire, évidemment involontaires de la part d'Akira Toriyama, ont été soulignés ailleurs que dans la simple communauté des fans francophones et arabophones. Dans un entretien entre l'auteur Jordan Calhoun et le journaliste Isaiah Colbert pour le magazine *Kotaku*, ces derniers reviennent sur l'importance qu'a eue Piccolo en tant que figure « *black coded* », reprenant volontairement ou involontairement des traits de caractère spécifiques aux Afro-Américains — une idée développée longuement par Calhoun dans son essai *Piccolo is Black. A Memoir of Race, Religion and Pop Culture*²⁸. Cette réappropriation du personnage leur semble d'autant plus importante qu'un autre personnage noir, Monsieur Popo, apparaît dans *Dragon Ball*, véhiculant, lui, des stéréotypes racistes évidents, même s'ils sont probablement

involontaires comme le souligne le Jim Crow Museum de la Ferris State University²⁹. Alors que Piccolo est un personnage sage, réfléchi et en quête d'identité, Popo est un simple serviteur à la peau anthracite et aux lèvres gonflées, faisant office de domestique de la déité locale. Souriant, silencieux et obéissant, Popo est un personnage principalement passif et généralement considéré comme ridicule, qu'Akira Toriyama a lui-même de moins en moins exploité au fil de la publication, bien qu'il lui fasse jouer un rôle mineur dans les derniers chapitres du manga.

Cette réception sera plus contrastée en France, où Piccolo est fréquemment parodié comme étant d'origine africaine, mais sans que les auteurs des parodies soulignent particulièrement le côté « *color coded* » du personnage, insistant davantage sur le côté comique et décalé de la transformation d'un extraterrestre en personnage d'origine malienne. C'est cette démarche qu'a entreprise Anasse, créateur d'une chaîne YouTube et d'un canal TikTok qui a réalisé un sketch impliquant des images d'un Piccolo « africanisé » se préoccupant de devoir combattre un Cell alors qu'il est affaibli par le jeûne du ramadan³⁰.

C'est aussi l'approche de Sakti, réalisateur de publicités humoristiques pour un restaurant rapide malien, qui s'est fait remarquer pour ses sketches utilisant des personnages de *Dragon Ball* souvent considérés comme « Noirs », dont Piccolo et l'antagoniste Cell, sans avoir par ailleurs besoin de préciser des stéréotypes tenus pour acquis par les fans de *Dragon Ball*³¹. D'après Josua, *streamer* de jeux vidéo spécialisé entre autres dans les vidéos autour de l'univers de *Dragon Ball*, les vidéos de Sakti ou d'Anasse fonctionnent justement parce que l'appartenance de Piccolo à une communauté musulmane africaine fait pleinement sens pour les personnes concernées, au moins de manière implicite. D'autres vidéos diffusées par Sakti et mettant en scène d'autres personnages affublés d'un accent malien connaîtront ainsi beaucoup moins de succès, tant il est plus difficile d'y rattacher spontanément les stéréotypes liés aux communautés d'origine subsaharienne vivant en France. Des exercices similaires ont été réalisés avec d'autres séries Shônen (*Naruto*, *Bleach*) par des auteurs de fanfictions ou des vidéastes sur TikTok, mais sans jamais atteindre pareille notoriété.

Mais, à rebours de l'enthousiasme que suscite la multiplication des sketches et des fanfictions sur la nationalité supposée de Vegeta ou de Piccolo, d'autres lecteurs considèrent que ces blagues manquent de substance et peinent à se renouveler. Nawal, lecteur algérien de *Dragon Ball*, s'empporte ainsi :

Non seulement ces blagues ont tendance à tourner en rond, mais en plus elles renforcent des stéréotypes qui ne sont que cela. Il ne faut pas oublier que le monde conçu par Toriyama est surtout asiatique, avec des tournois d'arts martiaux, des dojos, des références à Bruce Lee... Il y a des influences étrangères, mais elles sont là un peu au hasard. Le personnage de Oolong est habillé comme un Chinois, il y a Oopa qui est un personnage inspiré des Amérindiens, il y a des robots, des animaux anthropomorphes³²...

Une remarque qui souligne que le manga de Toriyama a longtemps multiplié les influences internationales.

L'universalité de *Dragon Ball* après son changement de ton

Il faut rappeler qu'à ses débuts en 1984, *Dragon Ball* n'a pas à proprement parler d'univers strictement défini, puisque le manga est envisagé comme une simple « pause » entre *Dr Slump* et une œuvre ultérieure. Aussi les premiers chapitres reprennent-ils un aspect spécifique de *Dr Slump* : la présence de personnages comiques parodiant des éléments de la pop culture de l'époque. On y croise un antagoniste directement inspiré de Jackie Chan, un autre de Terminator, d'autres encore de légendes asiatiques comme *Momotarô* ou, bien sûr, *La pérégrination vers l'Ouest*. En résulte un univers faiblement situé (géographiquement, technologiquement...) dans lequel Toriyama injecte pendant plusieurs années les éléments qui lui conviennent à un instant précis. Aussi, à mesure que le récit gagnait en popularité et en universalité en ce qu'il imposait les codes du manga pour adolescents pour au moins deux décennies (au moins jusqu'au début de la publication de *Naruto*, de *Bleach* et surtout de *One Piece*), il devenait assez facile pour tout le lectorat de projeter telle ou telle intention sur la création ou sur le caractère des personnages principaux³³.

Néanmoins, il faut noter que presque aucun personnage apparaissant dans la première partie du récit, essentiellement comique, n'a fait l'objet d'une telle récupération par des communautés ethniques, culturelles ou religieuses³⁴. Justement parce que les personnages n'y incarnent, dans l'ensemble, que des stéréotypes remplissant une fonction momentanée avant de rapidement disparaître de l'intrigue. Comme le souligne le *podcast* spécialisé dans la culture japonaise Pixel Bento dans son numéro de juin 2022³⁵, *Dragon Ball*, dans sa première partie, est par exemple un des seuls mangas du *Weekly Shōnen Jump* de son époque à mettre en scène explicitement un personnage homosexuel, le Général Blue, sans toutefois le mettre en évidence, le stigmatiser ou en faire un fétiche. Cependant, loin de devenir l'emblème de la communauté gaie ni même un personnage LGBTQI particulièrement mémorable, Blue reste un antagoniste mineur, assez ridicule et servant uniquement de prétexte à des combats à vocation humoristique³⁶.

Comment expliquer alors les débats sur le caractère incontestablement algérien de Vegeta ou sur la supposée appartenance de Piccolo à la communauté malienne de Piccolo ? Qu'est-ce qui fait en sorte que *Dragon Ball Zetla* ait créé un sentiment d'appartenance chez les lecteurs montpelliérains de Samir 34, alors qu'une bande dessinée similaire présentant les personnages de la première partie du manga de Toriyama n'aurait sans doute pas obtenu le même résultat ?

Une partie de la réponse est sans doute à trouver dans le caractère plus universel de la seconde partie du récit de Toriyama. À mesure que *Dragon Ball* abandonne les aventures et les gags pour figurer des conflits mêlant exil interplanétaire, génocide et confrontation de valeurs morales, le caractère de ses personnages principaux s'affirme beaucoup et s'éloigne des seuls ressorts humoristiques. La plupart des personnages de la première partie du manga sont des enfants ou de jeunes adolescents, dont le principal trait de caractère est d'être drôles et simples, ayant essentiellement un défaut dominant et une qualité saillante : Son Goku est naïf mais courageux, Krilin est lâche mais astucieux, Yamcha est timide avec les filles, mais c'est un voyou romantique au grand cœur, etc. Parvenus à l'âge adulte, tous les personnages que Toriyama conserve au cœur de son récit sont beaucoup mieux définis, brossés et développés, et presque tous liés à une tragédie personnelle leur donnant de la profondeur : Son Goku est atteint d'une maladie cardiaque réduisant

drastiquement son espérance de vie, Piccolo se découvre une condition d'exilé coupé de ses racines, Vegeta a vu son peuple massacré sous ses yeux et vit sous les ordres d'un tyran, Trunks (le fils de Vegeta apparaissant tardivement dans le récit) est un métis venu du futur n'ayant pas réussi à préserver son avenir de l'apocalypse, etc.

Dans ce contexte, chacun des personnages ayant encore un rôle majeur dans l'histoire (les personnages comiques étant relégués au second, voire au troisième plan) possède un ensemble de caractéristiques parfaitement identifiées et identifiables. D'autant plus que presque tous les personnages de la série évoluent en âge comme en situation : ils se marient, ont des enfants, prennent part à des scènes de repas, d'école ou de vie quotidienne. Une dimension qu'accentuent, dans l'adaptation animée, les nombreux épisodes dits « de remplissage » qui présentent plusieurs aspects de la vie ordinaire des personnages.

Autant d'éléments qui peuvent donc sembler familiers à un lecteur, même 40 ans après le début de la publication, et qui sont renforcés par le côté intemporel et peu défini de l'univers que Toriyama a conservé jusqu'à la fin : jusque dans les derniers chapitres du manga, il n'est jamais simple de déterminer une époque ou un lieu dans *Dragon Ball*, les designs, les technologies ou la géographie ne renvoyant à rien de particulièrement précis ou daté. Certaines parties de son univers semblent se dérouler dans un Moyen Âge éternel, d'autres dans un futur indéfini.

Ce manga, davantage par exemple que *Naruto* par exemple (que les indications géographique et temporelles situent clairement dans une version alternative du Japon médiéval), se prête donc largement à l'interprétation et à l'appropriation des lecteurs. Les stéréotypes narratifs qu'il emploie, et qu'il a d'ailleurs en partie inventés, laissent donc une large marge à l'adaptation culturelle, que ce soit sous forme de simple plaisanterie (les publicités de Sakti ou les bandes dessinées de Samir 34), ou sous forme de véritable réappropriation de la pop culture dans un contexte racial (le fait de pouvoir s'identifier à un personnage « *colour coded* » comme Piccolo).

Comme le souligne le philosophe Weerayuth Podsatiangoo dans sa thèse intitulée « Japanese Manga as Intercultural Media of the U.S and Japan: A

Case Study of Akira Toriyama's *Dragon Ball*³⁷ », l'œuvre de Toriyama, particulièrement dans sa seconde moitié, est probablement une des plus neutres culturellement parlant (*culturally odorless*). *Dragon Ball* nous semble donc correspondre à un des classiques du Shônen manga se prêtant le mieux à la création communautaire ou à la réinvention des personnages, d'autant plus qu'il s'agit d'une œuvre transversale dont les fondamentaux sont connus par plusieurs générations successives de lecteurs et de spectateurs.

C'est sans doute ce qui explique le succès ininterrompu de la série en librairie : la facilité d'en identifier très rapidement les schémas narratifs et d'entrer dans une histoire toujours haletante avec des personnages perpétuellement en tension narrative, sans que le récit soit précisément ancré dans le temps. S'il est absolument certain que Vegeta n'a jamais été pensé comme un personnage algérien ou musulman par l'auteur du manga ni par ses continuateurs, et qu'il n'a jamais été « sérieusement » envisagé comme tel par ses lecteurs, il est tout aussi certain que cette prétention au récit universel est ce qui a permis à cette œuvre japonaise d'atteindre un tel niveau de popularité auprès de nombreuses communautés extérieures au lectorat japonais.

NOTE BIOGRAPHIQUE

Samuel Lévêque a pratiqué pendant 15 ans le métier de bibliothécaire. Dans ce cadre, il a été amené à concevoir des cours, des conférences et des formations à destination de futurs professionnels du milieu sur l'histoire du cinéma, de la musique enregistrée et de la littérature de jeunesse. Directeur de la bibliothèque de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême de 2019 à 2021, il entame en parallèle de ce métier des travaux de recherche sur l'histoire de la bande dessinée, de l'animation japonaise et des jeux vidéo en France. Il travaille actuellement au sein de l'Institut Natura e Teoria Pireneus de Surba, une structure de recherche interdisciplinaire axée sur l'écologie théorique.

Notes

¹ Note : cet article a été en partie écrit dans le cadre d'une résidence d'écriture à l'Institut Natura e Teoria Pireneus de Surba, en Ariège. Dans ce contexte, il a été relu de manière consultative par des chercheurs de cette association scientifique.

² Sur un sujet voisin traitant en profondeur de la circulation et de l'appropriation de *Dragon Ball* par ses lecteurs, voir par exemple Bounthavy Suvilay, *Dragon Ball. Une histoire française*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2021.

³ Maël Rannou, « *Le Cri qui tue*, une honorable revue trop en avance », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 11, juin-septembre 2020, p. 138-153.

⁴ Hiroki Goto, *Jump. L'âge d'or du manga*, Kurokawa, 2019.

⁵ « Top Manga Properties in 2008 – Rankings and Circulation Data », *Comipress*, 31 décembre 2008 (consulté le 23 septembre 2022).

⁶ Olivier Richard, *Akira Toriyama. Le maître du manga*, Paris, 12bis, 2011.

⁷ Sur la conception de *Dragon Ball* et les raisons ayant mené aux diverses modifications de ton de la série, puis à son arrêt par Akira Toriyama alors que cette dernière est au faite de sa popularité, nous recommandons William Audureau, *Akira Toriyama et Dragon Ball. Une histoire croisée*, Châtillon, Pix'n Love, 2019.

⁸ Données techniques sur la série *Dragon Ball* disponibles sur le site AniDB : <https://anidb.net/anime/231> (consulté le 10 septembre 2022).

⁹ Données techniques sur la série *Dragon Ball Z* disponibles sur le site AniDB : <https://anidb.net/anime/1530> (consulté le 10 septembre 2022).

¹⁰ « The Rise and Fall of *Weekly Shōnen Jump*: A Look at the Circulation of *Weekly Jump* », *Comipress*, 6 mai 2005, <https://www.comipress.com/article/2007/05/06/1923> (consulté le 11 août 2022).

¹¹ Jacques Pessis, *Les années Dorothee*, Trélissac, Éditions Chronique, 2007.

¹² Samir 34, *Dragon Ball Zetta*, manga publié en ligne, 2015, <https://bit.ly/3SK2HnS> (consulté le 12 juin 2022).

¹³ « Tyson Mike (Samir 34) : la rencontre », Le Nouveau Média, 21 décembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=qTWLAcGEgI8>.

¹⁴ Exemple de personnages de *Dragon Ball* dans un mariage marocain dessinés par Samir 34, 20 juin 2019, <https://www.instagram.com/p/By8jUJpimHE/> (consulté le 5 mai 2023).

¹⁵ Page Facebook officielle de Tyson Mike : <https://www.facebook.com/profile.php?id=100044674957588&sk=mentions> (consulté le 28 octobre 2022).

¹⁶ Entretien réalisé par téléphone le 25 août 2022.

¹⁷ Entretien réalisé par téléphone le 19 juillet 2022.

¹⁸ Ceci donnera naissance au même « Halal Goku » regroupant les créations de ce type : <https://knowyourmeme.com/memes/halal-goku> (consulté le 28 octobre 2022).

¹⁹ Malko, « Le Rap français, c'est *Dragon Ball Z* », *Booska-P*, 20 novembre 2016 <https://www.booska-p.com/musique/actualites/le-rap-francais-cest-dragon-ball-z/> (consulté le 14 octobre 2022).

²⁰ Thibarik, « Le Rap français kiffe *Dragon Ball* », *Dragon Ball Multiverse*, 28 juillet 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=RDBGBNEtx8U> (consulté le 14 octobre 2022).

²¹ RapVA, <https://www.youtube.com/channel/UCznYBrTZHa6ka6J8qrIgtMQ/videos> (consulté le 14 octobre 2022).

²² « Les mangas dans le Rap français # 6 : *Dragon Ball* », RapVA, 28 mars 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=3FcPhsHah1s&t=109s>.

²³ Entretien réalisé le 2 août 2022 par courrier électronique.

²⁴ « Vegeta est-il un Algérien kabyle ? », *Berberosphère.org*, mai 2020, <https://amazigh-people.com/blogs/culture-kabyle/Vegeta-algerien> (consulté le 16 octobre 2022).

²⁵ Par exemple, un portrait amateur de Son Goku en tenue traditionnelle marocaine republié comme un mème par le journaliste Nabil Djellit, https://twitter.com/Nabil_djellit/status/594155427954302976?s=20&t=3rOaTxXO2rIjttYNiP.

²⁶ « Vegeta est-il Algérien ? », Hakimbo, 15 août 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Ey64Jt0loDA> (consulté le 20 septembre 2022).

²⁷ « EXCLU : *Dragon Ball Super* : rencontre avec Toyotaro, le dessinateur choisi par Akira Toriyama », *Clique*, 4 juillet 2017, <https://www.clique.tv/clique-report-toyotaro/> (consulté le 20 juin 2022).

²⁸ Isaiah Colbert, « *Piccolo Is Black: A Memoir of Race, Religion, And Pop Culture* Effortlessly Shines A Light On Black Nerd Experience », *Kotaku*, 10 août 2022, <https://kotaku.com/piccolo-is-black-coded-book-jordan-calhoun-dragon-ball1849158709> (consulté le 27 octobre 2022).

²⁹ « Anti-Black Images in Japanese Animation », *Jim Crow Museum*, 3 décembre 2006, <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/letters/2006/japan.htm> (consulté le 20 juin 2022).

³⁰ « Cell ne fait pas le ramadan », *Frenchstarhiphop*, 29 mai 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Nw269t-AUzA> (consulté le 11 août 2022).

³¹ Publicité pour Mali Food à Lieusaint, <https://www.youtube.com/channel/UCOv5e68igbNwtQyA5DrjrbA/about> (consulté le 20 juin 2022).

³² Entretien réalisé par courrier électronique le 27 août 2022.

³³ Weerayuth Podsatiangool, « Japanese Manga as Intercultural Media of the U.S and Japan: A Case Study of Akira Toriyama's *Dragon Ball* », thèse de doctorat, Bangkok, Université Thammasat, 2019.

³⁴ Des appropriations partielles ont cependant eu lieu dans des contextes précis. Nous pensons en particulier à la réception de la traduction basque de la série animée *Dragon Ball* faisant écho à des luttes linguistiques locales (Beñat Muguruza et Garbiñe Bereziartua, « *Dragon Ball* on the Basque Public TV: Influence on Viewers' Language Attitudes and Practices », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 1^{er} juillet 2021), ou encore à la récupération de gestes et de postures propres au manga dans des luttes sociales durant les manifestations étudiantes au Chili en 2011 (Camilo Diaz Pino, « Weaponizing Collective Energy: *Dragon Ball Z* in the Anti-Neoliberal Chilean Protest Movement », *Popular Communication*, vol. 17, n° 3, 2018, p. 1-17).

³⁵ « Géniales ou ninja, les tortues sont là », Pixel Bento, n° 26, juin 2022, <https://www.pixelbento.fr/episodes/PB26.mp3>.

³⁶ Akira Toriyama est tout sauf un pionnier de la représentation queer dans le manga, mais des auteurs ont remarqué son rôle particulier dans le cas des mangas pour jeunes adolescents au cours des années 1980 et 1990. Voir, notamment, Zachary Michael Lewis Dean, « See Him, See Her, See Xir: LGBTQ Visibility in Shōnen Manga at the Turn of the Century », dans Frederick Luis Aldama (dir.), *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, New York, Routledge, 2021.

³⁷ Weerayuth Podsatiangool, « Japanese Manga as Intercultural Media of the U.S and Japan: A Case Study of Akira Toriyama's *Dragon Ball* », thèse de doctorat, Bangkok, Université Thammasat, 2019.

Bibliographie

Sources

AniDB, <https://anidb.net/>.

« Cell ne fait pas le ramadan », Frenchstarhiphop, 29 mai 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Nw269t-AUzA>.

Entretiens auprès de lecteurs de *Dragon Ball* réalisés les 19 juillet 2022, 2 août 2022, 25 août 2022 et 27 août 2022.

« EXCLU : Dragon Ball Super : rencontre avec Toyotaro, le dessinateur choisi par Akira Toriyama », *Clique*, 4 juillet 2017, <https://www.clique.tv/clique-report-toyota-ro/>.

« Géniales ou ninja, les tortues sont là », Pixel Bento, n° 26, juin 2022, <https://www.pixelbento.fr/episodes/PB26.mp3>.

Mali Food à Lieusaint, <https://www.youtube.com/channel/UCOv5e68igbNwtQyA5DrjrbA/about>.

RapVA, <https://www.youtube.com/channel/UCznYBrT'ZHa6ka6J8qrIgtMQ/vidcos>.

Samir 34, *Dragon Ball Zetta*, manga publié en ligne, 2015, <https://bit.ly/3SK2HnS>.

Thibarik, « Le Rap français kiffe *Dragon Ball* », *Dragon Ball Multiverse*, 28 juillet 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=RDBGBNEtx8U>.

« Top Manga Properties in 2008 — Rankings and Circulation Data », *Comipress*, 31 décembre 2008 [23 septembre 2022].

« Tyson Mike (Samir 34) : — la rencontre », *Le Nouveau Média*, 21 décembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=qTwLAcGEgI8>.

Tyson Mike, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100044674957588&sk=mentions>.

« Vegeta est-il Algérien ? », Hakimbo, 15 août 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Ey64Jt0loDA>.

Ouvrages et articles

« Anti-Black Images in Japanese Animation », Jim Crow Museum, 3 décembre 2006, <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/letters/2006/japan.htm>.

William Audureau, *Akira Toriyama et Dragon Ball. Une histoire croisée*, Châtillon, Pix'n Love, 2019.

Beñat Muguruza et Garbiñe Bereziartua, « *Dragon Ball* on the Basque Public TV: Influence on Viewers' Language Attitudes and Practices », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 1^{er} juillet 2021.

Isaiah Colbert, « *Piccolo Is Black: A Memoir of Race, Religion, And Pop Culture Effortlessly Shines A Light On Black Nerd Experience* », *Kotaku*, 10 août 2022, <https://kotaku.com/piccolo-is-black-coded-book-jordan-calhoun-dragon-ball-1849158709>.

Zachary Michael Lewis Dean, « See Him, See Her, See Xir: LGBTQ Visibility in Shōnen Manga at the Turn of the Century », dans Frederick Luis Aldama (dir.), *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, New York, Routledge, 2021.

Hiroki Goto, *Jump. L'âge d'or du manga*, Kurokawa, 2019.

Malko, « Le Rap français, c'est *Dragon Ball Z* », *Booska-P*, 20 novembre 2016, <https://www.booska-p.com/musique/actualites/le-rap-francais-cest-dragon-ball-z/>.

Jacques Pessis, *Les années Dorothee*, Trélissac, Éditions Chronique, 2007.

Camilo Diaz Pino, « Weaponizing Collective Energy: *Dragon Ball Z* in the Anti-Neoliberal Chilean Protest Movement », *Popular Communication*, vol. 17, n° 3, 2018, p. 1-17.

Weerayuth Podsatiangool, « Japanese Manga as Intercultural Media of the U.S and Japan: A Case Study of Akira Toriyama's *Dragon Ball* », thèse de doctorat, Bangkok, Université Thammasat, 2019.

Maël Rannou, « *Le Cri qui tue*, une honorable revue trop en avance », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 11, juin-septembre 2020, p. 138-153.

Olivier Richard, *Akira Toriyama. Le maître du manga*, Paris, 12bis, 2011.

Bounthavy Suvilay, *Dragon Ball. : Une histoire française*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2021.

« The Rise and Fall of *Weekly Shonen Jump*: A Look at the Circulation of *Weekly Jump* », *Comipress*, 6 mai 2005, <https://www.comipress.com/article/2007/05/06/1923>.

« Vegeta est-il un algérien kabyle ? », Berberosphère.org, mai 2020, <https://amazigh-people.com/blogs/culture-kabyle/vegeta-algerien>.

Des centres et des marges. La trajectoire de Julie Doucet

Izabeau Legendre et Julien Lefort-Favreau

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104236ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104236ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Legendre, I. & Lefort-Favreau, J. (2023). Des centres et des marges. La trajectoire de Julie Doucet. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1–59. <https://doi.org/10.7202/1104236ar>

Résumé de l'article

Cet article propose d'analyser la trajectoire de Julie Doucet en tant que révélatrice des dynamiques et enjeux relatifs aux sphères de production culturelle dans lesquelles elle s'inscrit. Depuis ses débuts dans la bande dessinée « underground » montréalaise dans la deuxième moitié des années 1980 jusqu'à son prétendu « adieu » au média à la fin de la décennie suivante, Julie Doucet a parcouru quelques-uns des lieux les plus importants de la bande dessinée nord-américaine et européenne. De Montréal à Berlin, en passant par New York, Portland (Oregon) et Paris, suivre cette trajectoire équivaut à cartographier le renouveau de la bande dessinée au cours de la décennie 1990, des deux côtés de l'Atlantique. L'oeuvre de Doucet a été largement étudiée et est considérée comme emblématique de la bande dessinée des années 1990, car elle épouse quelques-unes des caractéristiques principales de l'époque : dimension autobiographique; travail sur le corps, la sexualité et l'abject; et un penchant féministe. À ces thématiques, nous proposons d'ajouter celle de l'éclatement du média qu'elle opère par des formes et techniques nouvelles. À cet effet, une attention particulière sera d'ailleurs accordée à la place qu'occupe la bande dessinée de Doucet dans un ensemble plus grand de pratiques, notamment la relation qu'elle entretient avec les marges de la production culturelle. La production de zines de Doucet - tant avant sa professionnalisation au tournant des années 1980 et 1990 qu'après son retrait au tournant 1990-2000 - en est le signe le plus évident. Il s'agit d'ailleurs d'une question qui travaillera notre article de manière souterraine : comment se négocie le rapport de la marge au centre pour une artiste comme Doucet, particulièrement au regard de l'intégration tardive de la bande dessinée au champ culturel? De ce point de vue, un opérateur central de travail de Doucet se révèle : le jeu avec le positionnement d'*outsider*. Cet opérateur est perceptible à la fois à la lecture interne des oeuvres (le choix des thèmes, de la langue, et l'exploration formelle au coeur de sa démarche), et dans les choix éditoriaux et stratégiques de l'autrice (le rapport à la bande dessinée sur la longue durée et le retour au zine, la mobilité, les commentaires de Doucet sur son parcours et son oeuvre). Cet article présente finalement, et pour la première fois, une bibliographie exhaustive des publications de Doucet, incluant toute sa production autoéditée, de la deuxième moitié des années 1980 à aujourd'hui.

DES CENTRES ET DES MARGES.

La trajectoire de Julie Doucet

Izabeau LEGENDRE et Julien LEFORT-FAVREAU
Queen's University

RÉSUMÉ

Cet article propose d'analyser la trajectoire de Julie Doucet en tant que révélatrice des dynamiques et enjeux relatifs aux sphères de production culturelle dans lesquelles elle s'inscrit. Depuis ses débuts dans la bande dessinée « underground » montréalaise dans la deuxième moitié des années 1980 jusqu'à son prétendu « adieu » au média à la fin de la décennie suivante, Julie Doucet a parcouru quelques-uns des lieux les plus importants de la bande dessinée nord-américaine et européenne. De Montréal à Berlin, en passant par New York, Portland (Oregon) et Paris, suivre cette trajectoire équivaut à cartographier le renouveau de la bande dessinée au cours de la décennie 1990, des deux côtés de l'Atlantique. L'œuvre de Doucet a été largement étudiée et est considérée comme emblématique de la bande dessinée des années 1990, car elle épouse quelques-unes des caractéristiques principales de l'époque : dimension autobiographique; travail sur le corps, la sexualité et l'abject; et un penchant féministe. À ces thématiques, nous proposons d'ajouter celle de l'éclatement du média qu'elle opère par des formes et techniques nouvelles. À cet effet, une attention particulière sera d'ailleurs accordée à la place qu'occupe la bande dessinée de Doucet dans un ensemble plus grand de pratiques, notamment la relation qu'elle entretient avec les marges de la production culturelle. La production de zines de Doucet – tant avant sa professionnalisation au tournant des années 1980 et 1990 qu'après son retrait au tournant 1990-2000 – en est le signe le plus évident. Il s'agit d'ailleurs d'une question qui travaillera notre article de manière souterraine : comment se négocie le rapport de la marge au centre pour une artiste comme Doucet, particulièrement au regard de l'intégration tardive de la bande dessinée au champ culturel? De ce point de vue, un opérateur central de travail de Doucet se révèle : le jeu avec le positionnement d'*outsider*. Cet opérateur est perceptible à la fois à la lecture interne des œuvres (le choix des thèmes, de la langue, et l'exploration formelle au cœur de sa démarche), et dans les choix éditoriaux et stratégiques de l'autrice (le rapport à la bande dessinée sur la longue durée et le retour au zine, la mobilité, les commentaires de Doucet sur son parcours et son œuvre).

Cet article présente finalement, et pour la première fois, une bibliographie exhaustive des publications de Doucet, incluant toute sa production autoéditée, de la deuxième moitié des années 1980 à aujourd'hui.

ABSTRACT

This article studies Julie Doucet's trajectory as a revelation of the dynamics and issues related to the spheres of cultural production in which the artist is embedded. From her beginnings in the Montreal "underground" comic scene in the second half of the 1980s to her so-called "farewell" to the medium at the end of the following decade, Julie Doucet has journeyed through some of the most important venues in the world of North American and European comics, from Montreal to Berlin, via New York, Portland (Oregon) and Paris. Doucet's work has been widely studied and is considered to embrace some of the characteristics of 1990s comics: body representation, sexuality and the abject; and a feminist inclination. To these themes, we propose adding the fragmentation of the medium in which she operates brought about by new forms and techniques. Particular attention will be given to the place that Doucet's comics occupy in a larger set of practices, notably the close relationship that she maintains with the margins of cultural production. The relationship is most obvious in the production of Doucet's zines - both before her professionalization at the turn of the 1980s and 1990s and since her withdrawal at the turn of 1990-2000. Our article addresses, in a somewhat subversive manner, the following question: how is the relationship between the margin and the center negotiated for an artist like Doucet, particularly in light of the late integration of comics into the cultural field? Examining Doucet's work from such an angle reveals a central operator: her play with the *outsider* position. This operator is perceptible both in the internal reading of the works (the choice of themes and of language, and the formal exploration at the heart of her approach), and in Doucet's editorial and strategic choices (the relationship to comics over the long term and the return to the zine, her mobility, her personal comments on her career and her work). Finally, our article presents an exhaustive ground-breaking bibliography of Doucet's publications, including all of her self-published works, from the second half of the 1980s to the present.

Mots-clés

Julie Doucet; Zines; Bande dessinée; Transferts; Marginalité

Keywords

Julie Doucet; Zines; Comics; Transfers; Marginality

Depuis la remise du Grand Prix de la ville d'Angoulême en 2022, l'œuvre de Julie Doucet suscite un intérêt renouvelé. Cette récompense accordée à une œuvre que beaucoup considéraient à la fois trop *underground*, trop ouvertement féministe ou choquante et, surtout, interrompue depuis une vingtaine d'années, a été qualifiée de surprenante, inattendue, voire « paradoxale¹ ». Il a été noté depuis longtemps qu'après une carrière fulgurante pendant les années 1990, Doucet a « abandonné² » la bande dessinée à la fin des années 1990. Se détournant du média, l'artiste passe donc au second plan. Or, l'exposition qui lui a été dédiée à Angoulême en marge de l'édition 2023 du festival – chaque année le récipiendaire du prix de l'année précédente voit son travail célébré dans une exposition de grande envergure – a révélé une part considérable de l'œuvre de Doucet qui était restée dans l'ombre pour la plus grande partie du public³. Gravures, collages, arts imprimés, films d'animation : c'est bien une œuvre foisonnante débordant largement le cadre de la bande dessinée qui est ainsi donnée à voir.

Cet article propose une remise en cause du discours dominant sur l'œuvre de Julie Doucet, notamment en mettant en lumière l'importante production suivant la soi-disant « rupture » du tournant 1990-2000. Ce sera, on le verra, l'occasion de revisiter cette œuvre à la lumière de sa récente consécration, en nous demandant plus précisément dans quel champ l'inscrire, et de quelle manière redécouper la périodisation de son travail. Le parcours de Doucet est marqué par des allers-retours constants entre le centre et les marges; plus encore, l'observation de sa trajectoire artistique sur une période de plus de 35 ans permet même de redéfinir ce qui constituerait une position liminaire. Nos questionnements concernent à la fois la sociologie du champ de l'art et la sociologie de la littérature : il s'agit dans cet article d'interroger l'esthétique de Doucet à la lumière de ses « déplacements » sociologiques. Dans *L'absence du maître*, Michel Biron qualifie la littérature québécoise de liminaire. C'est afin de prolonger les thèses de Jacques Dubois sur l'institution littéraire que Biron propose l'idée d'une littérature québécoise qui se détourne des hiérarchies sociales, où tout est proximité horizontale, tel un « monde carnavalesque *par défaut*, un monde qui ne s'élabore pas *contre* la structure, mais *dans l'absence* de structure⁴ ». Si cette hypothèse concerne en premier lieu un imaginaire de l'espace social chez Saint-Denys Garneau, Ferron et Ducharme, elle trouve aussi son écho dans un champ littéraire où « la domination esthétique est ambiguë, car elle ne s'accompagne que d'un pouvoir de consécration relatif⁵ ».

Cette méfiance des institutions dont l'écrivain québécois fait l'expérience, cette éternelle marginalité à laquelle il est confiné, et dans laquelle il trouve son confort, n'est pas une boutade avant-gardiste : elle est le nom d'un investissement de l'« espace des possibles⁶ », selon l'expression d'Anna Boschetti.

Nous chercherons ici à attirer l'attention sur des aspects formels et thématiques de l'œuvre de Doucet qui n'ont pas, jusqu'à présent, attiré l'attention de la critique. Nous insisterons sur les effets induits par les différentes éditions et rééditions de son œuvre, ainsi que par les transferts d'un support à l'autre. Nous verrons également que certains éléments esthétiques qui prévalent dans son œuvre, tels que l'utilisation de techniques mixtes ou l'importance du collage, ne sont pas sans lien avec cette cohabitation de diverses formes médiatiques, ainsi qu'avec la langue et sa circulation internationale. C'est la notion de transfert (intermédiaire, linguistique) qui nous permettra de rendre compte de sa position liminaire dans plusieurs champs distincts (celui de l'art, de la bande dessinée), dans des lieux éditoriaux variés (maisons d'édition hautement institutionnalisées, fanzinat, etc.) et dans plusieurs espaces nationaux, et de redéfinir la manière dont Doucet se positionne par rapport à ces divers centres géographiques et symboliques, ainsi que par rapport aux marges sociales et artistiques. C'est en effet depuis une position liminaire que Doucet explore les genres, les thèmes et les formes de chaque champ distinct qu'elle investit. Chaque « déplacement » est pour Doucet un nouveau « possible » qu'elle explore en fonction de sa position. Et c'est pour cette raison que l'attention que nous porterons au fanzinat est une clé de voûte de notre analyse.

Nous entreprenons d'abord un examen de la réception universitaire de son travail. Ensuite, nous reconstituons la trajectoire de Doucet à la faveur d'une périodisation inédite. La conclusion de l'article est suivie d'une bibliographie complète de son œuvre publiée, accompagnée d'un bref commentaire. Cette étude a donc avant tout comme objectif de nuancer le discours critique sur l'œuvre de Doucet, mais également de tirer quelques leçons méthodologiques de l'analyse d'un corpus qui ne saurait être assigné à une littérature nationale spécifique, ni à un seul genre, ni à un seul support. Nous proposons enfin d'intégrer dans les études sur l'œuvre de Doucet une portion considérable de son travail laissée jusqu'ici dans l'ombre, soit quasiment l'ensemble de sa

production depuis la fin des années 1990, représentant, paradoxalement, la plus grande part de l'activité créatrice de l'artiste.

Études universitaires

Au sein du corpus des auteurs et autrices de la bande dessinée québécoise, Julie Doucet est sans doute l'artiste la plus étudiée. Les travaux qui lui sont consacrés se sont cependant cantonnés à la bande dessinée, et laissent plusieurs angles morts qui oblitèrent sa trajectoire d'ensemble. L'essentiel des études sur Doucet se concentre sur la première partie de son œuvre, allant de la publication du zine *Dirty plotte* en 1988-1990 jusqu'à son « adieu » au champ de la bande dessinée, à la fin de la décennie 1990. Le « récit officiel » qui sous-tend toute analyse de la trajectoire de Doucet enferme son œuvre dans un cadre très strict. Après des débuts dans le fanzinat (l'*underground*) à la fin des années 1980, Doucet fait une entrée fracassante dans les champs américain, puis français de la bande dessinée. En tant que rare femme dans un monde d'hommes, porteuse d'une esthétique crue, d'un style unique, dans une forme autobiographique inédite, elle aurait grandement contribué à révolutionner le monde de la bande dessinée et à en établir les codes pour les décennies à venir. Puis, soudainement, elle « disparaîtrait » autour de 2000, quittant un monde « hostile » pour une retraite inattendue et inexpliquée. Cette mise en récit, bien que s'appuyant sur un ensemble de faits vérifiables et d'analyses que nous partageons, présente un problème de cadrage en situant l'ensemble de l'œuvre de Doucet autour d'un seul pôle : le champ de la bande dessinée, que ce soit aux États-Unis ou en France. Cette assignation a instauré des biais considérables. Le plus évident est la réduction qu'elle opère. De la production de Doucet, vaste et très diverse, seule une fraction est prise en compte. La très grande majorité des études portent en effet sur des œuvres produites et publiées sur une période d'une dizaine d'années, entre 1988 (le début de la série de zines *Dirty plotte*) et 1998-1999 (la fin du *comics Dirty plotte* édité par Drawn & Quarterly et la republication de *Changements d'adresses/My New York Diary* en album, novembre 1998/mai 1999)⁷. On verra dans la deuxième partie de notre article, et à partir de la bibliographie complète des travaux de Doucet que nous présentons, l'imposante production rendue de ce fait invisible⁸.

Les études portant sur l'œuvre de Doucet ont plusieurs traits en commun. La plupart sont signées par des universitaires américains et américaines appartenant à la discipline des *comics studies*. De façon générale, les analyses présentées se limitent donc à la bande dessinée disponible en langue anglaise, et se concentrent sur l'une ou plusieurs de ces thématiques : la dimension autobiographique ou autofictionnelle, le rapport au corps et à la sexualité, notamment son traitement par le grotesque, et la relation de Doucet au féminisme. Dans une moindre mesure, certaines études abordent également la circulation internationale de Doucet, en particulier sa place en tant que dessinatrice québécoise dans les champs américains et français de la bande dessinée⁹.

Brogniez, Cardell, Chase, Engelmann, Lamothe, MacLeod, Pendergast et Stark ont tous insisté sur la dimension autobiographique de la bande dessinée de Doucet. Sans surprise, ses œuvres autobiographiques les plus connues – *Changements d'adresses* ou son *Journal* (avril 2004; traduit en *365 Days*, 2007) – attirent de ce point de vue le plus l'attention. On y note sa contribution au renouveau du genre autobiographique en bande dessinée dans les années 1990, qualifiée par les expressions peu heureuses d'« autobioBD¹⁰ » ou d'« *autobiocomics* ». Selon plusieurs, le principe autobiographique dépasse largement chez Doucet le cadre de la stricte mise en récit de soi. Brogniez affirme par exemple que « la quête de soi ne semble pas avoir de fin¹¹ » dans son travail, et est marquée par un engagement ferme envers l'authenticité du discours. Pendergast, pour sa part, explore l'hypothèse que même les récits les plus fictionnels de Doucet exigent avant tout d'être lus au prisme de l'autobiographie : « *Doucet's stories show that an author can be more "present" in fiction than in autobiography*¹². » Anne Elizabeth Moore fait d'ailleurs du rapport à soi la clé de voûte de sa monographie sur la bande dessinée de Doucet – la seule à avoir été dédiée au travail de l'autrice à ce jour –, ce qu'indique parfaitement le titre des chapitres : « The Actual Self », « The Imagined Self », « The Dreamed Self », « The Not-Self-At-All », « The Unknown Self »¹³.

Le corps, la violence et la sexualité sont également des thèmes importants dans les études sur Doucet¹⁴. La notion d'abject, telle que théorisée par Julia Kristeva¹⁵, et celles de grotesque et de carnavalesque, telles que développées par Mikhail Bakhtine¹⁶, y sont mobilisées pour analyser les planches les plus violentes, ou jugées les plus subversives. Cette caractérisation du rapport au

corps est, à son tour, tantôt inscrite en continuité avec la bande dessinée *underground* américaine (on pense à Crumb, notamment), tantôt chevillée à la dimension féministe de son travail, question tout aussi centrale dans les études la concernant¹⁷. Pour Vincent, c'est par la confrontation entre une représentation grotesque du corps féminin et la mise en scène, singée, d'un idéal féminin que la bande dessinée de Doucet peut se comprendre comme une prise de position féministe :

En le réduisant à de la matière charnelle et en le soumettant à une violence explicite, Doucet arrive à opposer son corps-matière au corps social, figé et déterminé par la norme. Démembrement, défiguration, cannibalisme, automutilation : le corps chez Doucet se construit dans la violence. Tous ces procédés servent à repenser le corps féminin et la féminité¹⁸.

Tinker souligne plus explicitement que les autres la connivence entre les planches de Doucet et l'esthétique et les propositions politiques du mouvement Riot Grrrl, souvent considéré comme l'instigateur du féminisme dit de « troisième vague », au tout début des années 1990¹⁹. Le fait que la série de zines *Dirty plotte* précède le début « officiel » de ce mouvement plaide en faveur d'une certaine clairvoyance de la part de Doucet, qui serait parvenue à saisir un sentiment partagé avant même qu'il ne s'exprime clairement dans une mobilisation à grande échelle. Les études les plus convaincantes sur la bande dessinée de Doucet s'intéressent par ailleurs à l'entrecroisement de ces thèmes dans un cadre autobiographique ou autofictionnel²⁰.

Si ces remarques, et en particulier le nouage entre représentation du corps, démarche autobiographique et prise de position féministe, offrent un regard satisfaisant sur la bande dessinée de Doucet, il semble important de noter que l'autrice elle-même a souvent pris la parole pour rejeter en partie ces cadres d'analyse. L'inclusion aux corpus autobiographique ou féministe semble particulièrement problématique pour Doucet. Cette dernière hésite en effet sans cesse à ranger sans équivoque son travail dans l'une ou l'autre de ces catégories. Cette ambiguïté est par ailleurs un topos récurrent dans le discours de Doucet sur son œuvre. L'artiste insiste sur l'importance de dépasser la tentation autobiographique, et la difficulté de faire une œuvre autobiographique intéressante :

*I think autobiography – it's sort of a mental illness. [Mok laughs.]
Yeah, in a way! You can do it for a while, but you have to move on
to something else, unless you're somebody like [King-Cat cartoonist]
John Porcellino who has a very special and personal vision about how
to do it²¹.*

Dans un même temps, Doucet signale elle-même à plusieurs reprises son incapacité à s'affranchir complètement de l'autobiographie. La comparaison avec la maladie mentale met bien en lumière cette tension entre le désir et l'incapacité de dépasser la référence autobiographique dans son travail :

*Je crois que je suis incapable de faire autre chose (rires).
J'ai essayé de faire de la fiction avec « L'Affaire Madame
Paul », et là encore j'ai été obligé [sic] de m'accrocher à
quelque chose de réel qui partait de ma vie car je n'arrivais
pas vraiment à faire de la fiction²².*

On trouve le même positionnement ambigu pour ce qui est du caractère féministe de son travail. Ces propos, rapportés par Andrea Juno dans son livre *Dangerous Drawings. Interviews with Comix and Graphix Artists* (2007), en témoignent :

*Of course I'm a feminist, even though that can mean so many things.
I would say « yes », because of what I do. And my own position is
not to let anybody forbid me to do what I want. You have to be
yourself and do whatever you want to do. But I'm not really a feminist
in the sense that I'm not going to write about it and try to convert
people, saying, you should think this way or that way, blah blah blah.
Trying to make people think your way by banging on their heads
with a hammer is no good²³.*

Cette hésitation est visible dès le départ, alors que Doucet fait ses premières armes sur la série de zines *Dirty plotte*. Le zine porte ainsi différentes mentions éditoriales au fil des numéros, qui signalent une hésitation : de « Fanzine féministe de mauvais goût » (n° 4 et 5, décembre 1988 et janvier 1989), on passe à « Fanzine féminin de mauvais goût » (n° 6, février 1989), puis à une disparition de toute référence au féminisme ou au genre pour les numéros suivants (« Bandes dessinées » ou « Comics » « de Julie Doucet »).

On peut voir, dans ce refus d'une adhésion complète au militantisme féministe, une tension entre les formes de valorisation et de distinction propres au champ de la bande dessinée, et celles propres au champ politique. Cette tension n'est pas rare pour la bande dessinée qualifiée d'*underground*, où la transgression morale joue un rôle esthétique fondamental. Doucet affirme explicitement être une héritière de ce genre²⁴. Cette tension en redouble une autre, plus spécifique au féminisme en bande dessinée. Galvan note que « *feminism within comics has always been out of sync with mainstream feminism. Feminist underground comics creators of the 1970s were consistently denied space in feminist bookstores and magazines*²⁵ ». Cette expérience est d'ailleurs confirmée par Doucet elle-même, évoquant s'être fait refuser la vente en consignment du zine *Dirty plotte* parce que jugé trop sexiste²⁶.

La posture favorisée par Doucet ne refuse donc pas complètement l'assignation au genre autobiographique ou au discours féministe. Il s'agit plutôt de se positionner à l'intérieur de ces catégories sans y adhérer pleinement. Sur le plan politique, l'autrice cherche à préserver une certaine autonomie dans le travail artistique, tout en reconnaissant l'évidence de son caractère féministe. Sur le plan esthétique, elle souligne les limites du genre auquel on tente parfois de contraindre son œuvre, tout en l'y rattachant. Par ces positionnements ambigus, Doucet occupe une position liminaire, en marge de l'espace où elle se situe, à la limite du dedans et du dehors du discours encadrant son œuvre.

On se trouve donc ici face à un problème fondamental dans le regard porté sur l'œuvre de Doucet. En un sens, l'artiste déjoue elle-même le regard critique et théorique sur son œuvre. On verra, en plaçant la bande dessinée dans sa trajectoire d'ensemble, comment la liminarité déborde largement son rapport à l'autobiographie et au féminisme, pour recouvrir la totalité de ses positionnements éditoriaux (entre le fanzinat et l'autoédition d'un côté, entre l'édition indépendante et l'institution éditoriale de l'autre), son appartenance à plusieurs champs culturels nationaux (québécois, américain, français), ainsi qu'à plusieurs segments de ces champs culturels (le champ de la bande dessinée, le champ de l'art, voire, dans une certaine mesure, le champ littéraire). C'est à partir de ce positionnement que Doucet est en mesure de bouleverser les codes de chacun des espaces qu'elle traverse tout au long de sa trajectoire.

Périodisation

Le récent retour de Doucet à la bande dessinée, marqué par la publication de l'anthologie *Maxiplotte* chez L'Association en 2021, puis par l'obtention du Grand Prix de la ville d'Angoulême et la publication de *Time Zone J* l'année suivante, a suscité une grande surprise et montre bien la vitalité du travail de l'artiste.

Nous identifions trois périodes distinctes dans l'œuvre de Doucet : 1) sa première carrière dans le champ de la bande dessinée, démarrée avec la participation à de nombreux zines menant à la publication de *Dirty plotte* (1988-1990), et s'achevant par son retour à Montréal et son « abandon » du support à la fin des années 1990; 2) un retour aux arts imprimés (que Doucet a étudiés à l'Université du Québec à Montréal au milieu des années 1980) et une importante diversification de son travail, caractérisé par l'exploration de techniques de travail (sérigraphie, gravure) et l'introduction au monde de l'art contemporain, instaurée par la série de zines *Sophie Punt* (2000-2005); 3) une consolidation de son inscription dans le fanzinat, cette fois marquée par une volonté de s'approprier les outils de son travail et de gagner en autonomie, amorcée par la publication de la série *Der Stein* (2010-2012) et poursuivie avec le projet de « monoéditeur » Le Pantalitaire lancé en 2013. Les dernières années, et en particulier son retour marqué dans le champ de la bande dessinée, laissent quant à elles entrevoir le début d'une nouvelle période qu'il serait trop hâtif de caractériser en détail. L'analyse que nous dégageons de cette périodisation de l'œuvre de Doucet s'appuie sur sa production de zines. En suivant l'évolution de sa participation au fanzinat, il devient en effet plus facile de noter les inflexions centrales de sa trajectoire au cours des 35 dernières années.

Dirty plotte et les années 1990

La première période rassemble l'essentiel de son travail des années 1980. On y trouve notamment la série de zines *Dirty plotte*, publiée de 1988 à 1990, et ensuite en grande partie reprise dans la réédition en *comic books* par Drawn & Quarterly (1991-1998). C'est au cours de cette première période que le travail de Doucet atteint une reconnaissance internationale, et c'en est, encore à ce jour, essentiellement la seule partie à être connue et reconnue tant par le

public que dans les études universitaires. Malgré la reconnaissance et la circulation importantes dont elle profite rapidement, Doucet continue pendant toute cette période d'entretenir des liens forts avec le fanzinat, principalement de bande dessinée. C'est d'ailleurs à travers les canaux du fanzinat que son travail se fera d'abord connaître aux États-Unis et en Europe. Via *Factsheet Five*, un « métazine » rassemblant des centaines de recensions de zines et tirant à plus de 10 000 exemplaires, Doucet fait connaître la première mouture de *Dirty plotte* aux États-Unis. Son zine tombe entre les mains des éditrices et éditeurs de Rip Off Press et de leur *Wimmen's Comix* (janvier 1989), puis d'Aline Kominsky-Crumb, alors éditrice de *Weirdo* (septembre 1989), qui éditeront les premiers ses planches aux États-Unis. De la même manière, Doucet se taille rapidement une place dans le champ de la bande dessinée française en participant à plusieurs zines importants de l'époque, notamment *Sortez la Chienne* (octobre 1989), *Peltex* (janvier 1990) ou *S2 L'Art?* (janvier 1990). Jean-Christophe Menu, membre fondateur de L'Association, découvre le travail de Doucet dans les pages de *S2 L'Art?* avant de lui offrir de publier un album compilant des planches d'abord publiées dans *Dirty plotte*²⁷. Cet album, *Ciboire de criss!* (juin 1996), sera le premier de L'Association réalisé par une femme, et le premier par une bédéciste étrangère.

Pour bien apprécier l'importance de l'ancrage de Doucet dans le fanzinat, il ne suffit donc pas de rappeler qu'elle y a fait ses premières armes. Les planches de Doucet sont en effet souvent d'abord autopubliées dans des zines avant d'être reprises par des maisons d'édition. Le contenu du zine *Dirty plotte* sera ainsi presque intégralement republié dans le magazine *Dirty plotte* (1991-1998) publié par Drawn & Quarterly. Ses albums en anglais (*Lève ta jambe mon poisson est mort!* en octobre 1993, *Monkey and the living dead* en février 1994, *My most secret desire* en 1995, *Ciboire de criss!* ou *Changements d'adresses* en novembre 1998) sont entièrement faits de planches déjà publiées dans *Dirty plotte*, dans ses versions zine ou magazine. En aval, ses planches seront également amplement reprises dans un grand nombre de zines à cette même époque. Malgré ses succès dans les champs américain et français de la bande dessinée, Doucet gardera pendant la décennie des liens forts et actifs avec le fanzinat.

Doucet bouge elle-même beaucoup pendant cette période. De Montréal, elle déménage à New York au début de la décennie (sur laquelle elle reviendra dans *Changements d'adresses*), puis à Seattle. Elle part pour Berlin en 1995, où

elle restera jusqu'en 1998. Elle ne retournera s'installer définitivement à Montréal qu'en 1999, abandonnant du même coup sa place dans le champ de la bande dessinée pour renouer avec la publication de zines.

Les années 1990 placent donc Doucet dans une position liminaire, au croisement de la bande dessinée dite « alternative » (ou « roman graphique », d'abord aux États-Unis), qui profite alors d'une légitimité et d'une reconnaissance croissantes, et du fanzinat, resté cantonné aux marges du champ culturel, et du champ de la bande dessinée en particulier. Cette position sur les deux plans – zinester dans le champ de la bande dessinée, bédéiste professionnalisée dans le fanzinat – lui permet de réinvestir dans le milieu du zine la reconnaissance bientôt internationale dont elle profite en tant que bédéiste. La publication de la série *Monkey and the living dead* montre bien que cette circulation ne se fait pas dans un seul sens. D'abord publiés en anglais dans le magazine *Dirty plotte* édité par Drawn & Quarterly (n° 1 à 5), les cinq épisodes sont ensuite réédités en France, toujours en anglais, dans le zine de Stéphane Blanquet, *Chacal Puant* (n° 5 à 7), en 1992-1993. Le même Blanquet éditera, traduite en français cette fois, la série rassemblée en un album (février 1994), accompagnée d'un long entretien avec Doucet qui situe son travail entre le fanzinat et la bande dessinée, entre le Québec, les États-Unis et la France. En avril 1999, L'Association la republie finalement dans sa collection « Mimolette », achevant pour ainsi dire l'intégration de la série au champ de la bande dessinée française. On voit bien comment, à partir de cet exemple, Doucet joue sur tous les fronts, et tire profit de sa position liminaire : usant de son positionnement d'entre-deux pour faciliter la circulation internationale de son travail.

Cette approche est bien sûr favorisée par sa présence dans plusieurs espaces nationaux et linguistiques sur la période – le Québec et le Canada (francophone mais également anglophone, via Drawn & Quarterly), la France, les États-Unis (côtes est et ouest), l'Allemagne. Son rôle en tant que Québécoise aux États-Unis ou en Europe, souvent mis en scène dans sa bande dessinée, supporte une stratégie fondée sur une position liminaire. Son travail sur la langue en témoigne. On peut citer rapidement, comme exemples, les titres que Doucet donne à ses bandes dessinées : le bilingue *Dirty plotte* (qui demande d'ailleurs une explication pour les publics non québécois, fournie dans l'incipit du premier numéro du *comic book Dirty plotte* en janvier 1991); le

français de *Lève ta jambe mon poisson est mort* pour son premier album en anglais en octobre 1993; le québécisme de *Ciboire de criss!* pour son premier album en France en juin 1996, etc. La republication par L'Oie de Cravan de l'intégrale des zines *Dirty plotte*, à l'été 2013, montre bien que ce jeu avec les langues ne se limite pas aux titres. Cette édition bilingue, intitulée *Fantastic plotte!*, fait le pari de publier les planches dans leur langue originale, puis de les reproduire en version traduite dans le même livre. Le résultat est à l'image du zine *Dirty plotte* : un mélange souvent improbable de québécois et de mauvais anglais. Dans l'introduction, Doucet raconte avoir écrit ses premières bandes dessinées en anglais « avec mon rapidographe et ce qui me restait de mon cours d'anglais du secondaire cinq comme seuls outils », ajoutant : « Écrire dans une autre langue, c'est amusant et très reposant : on ne passe pas son temps à retourner chaque mot dans tous les sens, on fait ce qu'on peut et c'est tout » (été 2013, non paginé).

***Sophie Punt* et les années 2000**

Avec son retour à Montréal à la fin des années 1990, Doucet cherche à renouveler sa pratique non seulement en se détournant du dessin et de la bande dessinée, mais également en organisant différemment son travail sur le plan matériel. Elle devient membre de l'Atelier Graff à l'automne 1999²⁸, où elle retourne aux arts imprimés. Elle y apprend la sérigraphie, puis la gravure. Après plusieurs années d'absence, Doucet retrouve pour ainsi dire son milieu d'origine : la scène culturelle alternative montréalaise. Avec Benoît Chaput, fondateur des éditions de L'Oie de Cravan, elle participe au Mouvement Lent. Elle contribue à la *Revue des animaux*, éditée par Chaput (juin 2000). La publication du premier numéro de *Sophie Punt*, en octobre 2000²⁹, est contemporaine de son adhésion à ce mouvement aux contours délibérément flous.

Sophie Punt est la série de zines la plus diverse sur le plan formel de l'œuvre de Doucet. Chaque numéro prend une forme différente des précédents, allant du recueil d'illustrations sérigraphié d'un format A5³⁰ relativement standard (le même que la plupart des numéros du zine *Dirty plotte*) au livre d'artiste, en passant par une pléthore de formats et présentations atypiques. Ce côté exploratoire se reflète jusque dans la numérotation³¹. Doucet expérimente sur tous les plans : dans les matériaux utilisés, dans la langue employée, et dans

les modes de circulation privilégiés. Les numéros 2 et 3 (« spécial astrologie » et « spécial mode : costume de bain », respectivement) sont imprimés sur le papier récupéré d'un journal italien montréalais, et contiennent du texte (notamment à partir de collages) en anglais et en français. Le numéro 5 – « spécial Distroboto » – est conçu spécialement pour le projet Distroboto, mis sur pied par Archive Montréal, qui transforme des machines distributrices de cigarettes en machines distributrices de zines et autres œuvres d'art de petit format. Les numéros 58, « Käännöstoimisto » (novembre 2002; « bureau de traduction » en finlandais), et 16, « C'est fini – Loppu » (mai 2003), sont rédigés en « mauvais finnois » et circulent dans des machines distributrices similaires, à Helsinki en Finlande³². Les numéros 9 (« La lenteur. Conseils pratiques et choix d'outils ») et 11 (« La création de l'univers. Variations ») rapprochent nettement la pratique de Doucet du livre d'artiste. Le premier est imprimé sur les pages d'une encyclopédie illustrée en anglais, et présente une série d'outils nécessaires à la vie selon les principes du Mouvement Lent : « Le soulier modérateur », « la botte nonchalante RECULEZ SANS CALCULER! », etc. (décembre 2002). Le numéro 11 signale l'aboutissement de la série et met en lumière le chemin parcouru depuis 2000. Il prend la forme d'un livre d'artiste d'une centaine de pages rassemblant collages de textes et d'images, dessins abstraits ou d'observation, poèmes réalisés à partir de coupures de journaux et magazines, explorations avec les impressions. L'ensemble offre une synthèse impressionnante du travail de Doucet depuis son retour à Montréal.

Un autre exemple de la créativité caractéristique de cette période : le projet d'installation-performance-boutique Le Magasin. Organisé à deux reprises, en juin 2003 et mai 2004, l'événement rassemble Doucet, certaines collègues de l'Atelier Graff, ainsi que des acteurs et actrices du milieu culturel alternatif montréalais. Doucet produit, à ces occasions, une panoplie d'objets, dont des biscuits de fortune personnalisés (juin 2003), des faux disques vinyles en carton du groupe Les Slow (du Mouvement Lent) avec Benoît Chaput (2003, 2004), un masque en forme de nez géant (avril 2004), des autocollants sérigraphiés (juin 2003), des *flyers* (avril 2004), et autres babioles du même genre. Une partie de cette production est d'ailleurs documentée dans les pages de *Lady Pep*, et on peut trouver un compte rendu du premier événement dans le *Journal* (avril 2004, 01.06.03-04.06.03).

De la même manière que les planches du zine *Dirty plotte* sont le socle de son travail en bande dessinée édité par des maisons reconnues, les zines de *Sophie Punt* servent de base aux livres *Long Time Relationship* (juillet 2001) et *Lady Pep* (décembre 2004) publiés chez Drawn & Quarterly. Le premier titre reproduit d'ailleurs des gravures de Doucet, faites à partir de photos trouvées à Berlin, et qui approvisionneront ensuite son livre coécrit avec Benoît Chaput, *Melek* (2001). La maison d'édition de Brooklyn Picture Box republie quant à elle le 11^e numéro de *Sophie Punt* en décembre 2006, sous le titre *Elle-Humour*.

Ce rapprochement de l'édition d'art s'accompagne, en France, d'un rapprochement de l'édition littéraire. Doucet publie, aux éditions du Seuil, des gravures illustrant les *Chroniques de New York* de Jean-François Jouanne (septembre 2003). C'est également au Seuil qu'elle fait paraître son autobiographie en poèmes faits de collages, *J comme Je* (janvier 2005). Toujours en France mais en marge de l'institution éditoriale, elle produit un graphzine (un genre de zine composé d'images, souvent sérigraphié, très présent en France) avec Le Dernier Cri, un acteur majeur du fanzinat français. La création des *Copiuses* (septembre 2003), racontée dans le *Journal*, rassemble d'ailleurs les artistes avec qui elle collabore à l'Atelier Graff, et avec qui elle avait déjà réalisé un graphzine à Montréal le mois précédent : *Ruby Red* (août 2003). On retrouve d'ailleurs une partie des collaboratrices dans le livre d'artiste *963*, édité plus tard par l'Atelier Graff (avril 2006).

La période entamée par la publication de la série *Sophie Punt* est donc marquée à la fois par des ruptures et une extension considérable du domaine d'activité de Doucet – retour à Montréal, éloignement du dessin et de la bande dessinée, explorations formelles et techniques – et par une certaine continuité, en particulier dans sa participation aux fanzinats québécois et français. La parution du film *My New New York Diary*, film d'animation réalisé par Michel Gondry à partir de dessins de Doucet, puis édité sous la forme d'un livre par Picture Box (novembre 2010), clôt ainsi clairement cette période. On y trouve en effet à la fois la trace de son travail des années 1990, constamment réactivé par les rééditions de ses bandes dessinées pendant la décennie 2000, et la mise à distance de cette première période, notamment par l'exploration de pratiques nouvelles.

À partir de la deuxième moitié des années 2000, Doucet déplace le travail d'exploration amorcé avec *Sophie Punt* dans le champ des arts visuels. *À l'école de l'amour* montre bien cette évolution dans la continuité. L'œuvre prend d'abord la forme d'une exposition à la galerie Clark, présentée d'août 2005 à avril 2006. Doucet y expose une série de sculptures, accompagnée de poèmes en collages sur le thème du chagrin amoureux. Le recueil de poèmes lui-même s'apparente à un livre d'artiste composé de cinq bandeaux, rassemblés dans une boîte en carton sérigraphiée et portant le titre de *Poèmes d'amour* (2006). À intervalles réguliers, Doucet réarrange les sculptures et donne à lire une nouvelle partie du livre/zine sur lequel les poèmes sont imprimés³³. Ce travail sera ensuite republié sous le titre *À l'école de l'amour* en 2007 par L'Oie de Cravan, ainsi que dans plusieurs ouvrages collectifs³⁴.

D'autres projets restent pour leur part cantonnés au circuit local du fanzinat et des scènes culturelles alternatives montréalaises, tout en témoignant des acquis des années précédentes. C'est le cas du couple *Chevalladar/Antranisme de règlonnette : grandamme* (septembre 2005/mai 2005). Comme les titres le laissent soupçonner, on a affaire à une œuvre assez cryptique : le premier est un journal écrit (sans illustrations) couvrant les cinq premiers mois de l'année 2005. Sa lecture est compliquée par le fait que s'y mélangent au français des mots d'une langue inventée par Doucet, le règlonnette. Pour décoder *Chevalladar* (« journal » en règlonnette), il faut donc l'*antranisme*, le dictionnaire abrégé. Plus la lecture de *Chevalladar* avance, plus la règlonnette remplace le français, rendant progressivement plus difficile sa compréhension, et demandant donc un réel investissement du lectorat. Il est intéressant de comparer ces deux publications au *Journal*, l'une des œuvres les plus lues et étudiées de Doucet. Si leur contenu est comparable, leur circulation, radicalement différente, en altère complètement le sens. Rédigé en partie dans une langue inventée, tiré à 22 exemplaires distribués directement par l'artiste, ce journal particulièrement intime illustre parfaitement le paradoxe de la publication semi-privée qui caractérise une bonne partie du fanzinat³⁵. L'effet est par ailleurs redoublé par le fait que *Chevalladar* n'ait jamais été réédité, et donc que la seule copie accessible au public soit disponible, sur rendez-vous, dans la collection de livres d'artistes et d'ouvrages de bibliophilie de Bibliothèque et Archives nationales du Québec – Rosemont. Plus encore, les pages du journal n'ont jamais été découpées, problème auquel le protocole de conservation de la collection

nationale interdit bien évidemment de remédier. La lecture de ce journal, couvrant une période cruciale dans le parcours de Doucet et faisant preuve d'un travail considérable d'encryptage de la part de l'artiste, est donc compliquée à la fois par son écriture dans une langue inventée, par son accessibilité très restreinte, ainsi que par la contrainte matérielle des pages non découpées.

Du point de vue de la bande dessinée, les années 2000 représentent une rupture forte dans l'œuvre de Doucet, souvent résumée par un « abandon » du support, voire par la « disparition » de l'artiste. L'artiste se tourne vers de nouvelles techniques, s'associe à des maisons d'édition opérant dans différents créneaux (dans des aires culturelles et géographiques différentes, de tailles variées, dans des champs culturels distincts, s'adressant à divers publics, etc.), étend son activité aux champs des arts visuels et de la littérature, et consolide les réseaux internationaux qu'elle a tissés au cours de la décennie précédente. Prenant en compte l'importance de cette rupture dans le parcours de l'artiste, nous tenons cependant à insister sur la forte continuité qui caractérise sa démarche de fond. Malgré de grands changements, sa position liminaire et les stratégies qu'elle permet restent au cœur de l'approche de Doucet. On retrouve ainsi le travail sur la langue de la décennie précédente, poussé à l'extrême par le couple *Chevalladar/ Autrinisme de règlobnette*, ou encore les allers-retours entre l'édition reconnue et le fanzinat avec la série *Sophie Punt*, republiée par divers éditeurs dans des livres d'art et d'illustration. Plus qu'une clôture, les années 2000 sont, pour l'œuvre de Doucet, une période d'ouverture : ouverture à de nouvelles techniques, de nouveaux milieux, de nouveaux publics, qu'elle confronte à une approche développée au cours de la décennie précédente, et supportée par une position liminaire à la jonction de plusieurs espaces de production culturelle.

***Der Stein* et *Le Pantalitaire* (2010-2019)**

À partir de 2010, une troisième période s'amorce avec la publication de *Der Stein* (2010-2012). Cette nouvelle période d'expérimentation marque une mise à distance du monde de l'art, et un investissement redoublé dans le fanzinat. Ce repositionnement s'articule sur plusieurs plans – linguistique, éditorial, économique, esthétique. La période s'ouvre sur la publication d'une série de zines entièrement écrits en allemand, et voit Doucet mettre sur pied une

structure éditoriale unique, Le Pantalitaire. En parallèle, la collaboration de l'artiste avec ses éditeurs est pour l'essentiel mise en suspens, si ce n'est pour la republication de ses bandes dessinées, dans des anthologies dédiées à son travail (été 2013, avril 2016 et novembre 2017, octobre 2018, mars 2020, novembre 2021).

On peut reconnaître dans les neuf zines de *Der Stein* certains aspects déjà présents dans le travail de Doucet des années précédentes. Les zines sont sérigraphiés à l'Atelier Graff, et incorporent souvent des collages de textes et de photographies. Les numéros 3 et 5 (septembre 2010, janvier 2011) prennent la forme de récits autobiographiques racontant des voyages (en Suisse, en Abitibi). On peut en un sens les lire en relation avec les publications les plus autobiographiques de Doucet (*Changements d'adresses*, *Journal*, *J comme Je*, *Chevalladar*), et on y revoit des personnages déjà connus (la cousine Martine, Jean-Christophe Menu, Jean-François Jouanne, Stéphane Blanquet, etc.). On retrouve également l'humour caustique que Doucet avait développé dans *Dirty plotte*, mais qui avait pris une forme nouvelle avec *À l'école de l'amour*, reconnaissable dans les numéros 6 et 7 (mars et juin 2011), notamment. Dans l'ensemble cependant, Doucet tient un propos assez nouveau dans *Der Stein*, nommément une critique de l'art, des artistes et du milieu artistique. Tous les numéros incluent un passage ironisant sur l'art, parfois au prix de longs détours indiquant une volonté claire de l'artiste d'aborder la question. Le premier et les deux derniers numéros y sont entièrement dédiés. Le premier présente une série de courts poèmes humoristiques sur l'art, et annonce *The Adorable Little School of Art of Canada* (été 2014). « Der Stein sagt: jetzt reicht's!!! Danach verlässt der Stein Kunst an der Autobahn und nie wieder zurückkommt³⁶. » Le numéro 8 – sous-titré « histoires vraies » – propose une série de courts textes brossant le portrait d'artistes et parodiant le milieu de l'art. Le diagnostic reste le même : « Macht Kunst Ihren Magen "sauer"? Der Stein räumt den Magen auf³⁷. » Mais c'est avec le dernier numéro que la rupture paraît la plus franche. Sous-titré « Die Suche nach Kunst³⁸ », il annonce la volonté de Doucet de quitter définitivement le milieu. Ce n'est pourtant pas la pratique artistique elle-même qui semble la rebuter. Le zine est magnifiquement réalisé : il s'agit sans doute de l'une des plus belles publications de Doucet. Ses pages présentent des abstractions géométriques, imprimées en sérigraphie. Les jeux avec les couleurs, la composition, les trames, la perspective et les contrastes sont particulièrement réussis. Au fil des

pages, de courtes phrases semblent mettre en scène une voix, perdue dans le dédale des pages, un espace abstrait représentant l'art, le monde de l'art. « Der Stein ist auf der Suche nach Kunst / Wird der Stein die Kunst finden? / Wo ist die Kunst? / Die Kunst? Wo ist die versteckt? / Woher ist die weggegangen? / Der Stein ist ganz verzweifelt. / Der Stein lässt es fallen. Der die Suche gibt auf. Ende³⁹. »

La critique du monde de l'art puis la rupture annoncée dans *Der Stein* ne sont pas qu'affaires de discours. Dans les années suivantes, Doucet quitte l'Atelier Graff, fonde son projet d'édition Le Pantalitaire, et suspend ses collaborations avec les galeries d'art et les musées. Si les années 2000 l'avaient vue se rapprocher du monde de l'art, la décennie suivante la voit s'en éloigner, et s'engager plus fermement dans le fanzinat. Le parti pris d'une série de zines rédigés en allemand confine également *Der Stein* aux marges, et exclut la possibilité d'une republication chez les éditeurs avec lesquels Doucet travaille habituellement. Même Reprodukt, la maison d'édition allemande avec laquelle elle commence à collaborer alors qu'elle habite Berlin, ne publie que de la bande dessinée, et ne s'intéressera pas à la série de zines. S'il y a donc continuité dans la démarche – Doucet joue après tout avec les langues depuis la fin des années 1980 avec la première série *Dirty plotte* –, l'artiste se retranche dans le fanzinat et les marges du milieu culturel.

C'est dans ce contexte que voit le jour le projet du Pantalitaire. Le Pantalitaire se présente comme un « mono-éditeur qui ne publie qu'un seul auteur, une seule auteure : julie doucet⁴⁰ ». Doucet l'enregistre légalement en mai 2013, notamment afin de pouvoir produire ses propres ISBN. Si elle avait l'ambition initiale de publier et distribuer ses propres livres, l'ampleur de la tâche lui intime plutôt de réserver Le Pantalitaire à la publication de zines. En examinant les publications de Pantalitaire de plus près, on peut noter un pic vers 2015. Les premières années du projet se caractérisent non seulement par une production importante de nouveaux titres (*Nouilles/Noodles*, mai 2013; *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, mai 2013; *La mémoire se mange*, printemps 2014; *The Adorable Little School of Art of Canada*, été 2014; *Art Scrap Craft*, octobre 2014; *Sauve-qui-peut!*, septembre 2015; *Going Somewhere?*, novembre 2015), mais également par la republication de zines publiés précédemment. Ainsi de *Skizzenbuch* – d'abord publié par Reprodukt sous le titre de *Schmitte* (mai 1996/automne 2013) – de même que de *99-plus suicide*

projects (septembre 2012/septembre 2013), *le révolution* (novembre 2011/septembre 2013), *J'aime* (septembre 2012/hiver 2014), *rémi eurelec et les autres* (septembre 2012/2014).

À partir de 2016, les zines publiés au Pantalitaire reflètent la plus récente inflexion dans le travail de Doucet. Dans le numéro 3 de *Poirette* (juillet 2018), Doucet renoue avec l'autobiographie. Le zine est constitué presque uniquement de photographies, des portraits de l'artiste, prises entre 1978 et 2018. La série de 24 photos, organisée en ordre chronologique, va de la photo de classe au portrait pris dans un photomaton, et montre l'artiste traversant les âges. Si, on l'a vu, l'idée d'un « abandon » du dessin et de l'autobiographie par Doucet est largement exagérée, on peut tout de même noter que le numéro 3 de *Poirette* marque le premier effort d'autoreprésentation visuelle depuis la parution de *My New New York Diary* en novembre 2010, et annonce à sa manière les pages couvertes d'autoportraits de *Time Zone J/Suicide total* (avril 2022/janvier 2023).

Dessins à main levée avec correcteur (août 2016) laissait présager quant à lui déjà le retour au dessin pour Doucet, qu'elle n'avait pas touché depuis le même *My New New York Diary*⁴¹. Les 18 portraits présentés dans le zine, datés d'avril à juillet 2016, collent au « réel » de façon marquée, se distinguant de ses croquis de la deuxième moitié des années 1990. On y retrouve d'ailleurs, une touche de réalisme en moins, un style que Doucet avait déjà exploré dans *Long Time Relationship* (juillet 2001), notamment pour un autoportrait réalisé en gravure sur bois à partir d'une des photos ensuite publiées dans le numéro 3 de *Poirette*. Le dessin qu'elle propose dans son plus récent livre de bande dessinée rappelle celui des *Dessins à main levée*.

Dans l'ensemble, la pratique de Doucet pendant les années 2010 fait montre d'une évolution de son rapport à l'édition et l'autoédition. On l'a vu, le contenu des zines des séries *Dirty plotte* et *Sophie Punt* a été presque intégralement republié dans des *comic books* et des livres par des éditeurs reconnus. Les zines de cette troisième période ne feront quant à eux pas l'objet de republications. Le fossé se creuse entre la publication de zines et de livres. En 2016, Doucet publie chez Drawn & Quarterly *Carpet Sweeper Tales*, seul livre proposant un contenu inédit de la décennie. Le livre fait écho à certains zines du Pantalitaire (*Going Somewhere?*, novembre 2015, ou, plus

encore, *Kpsake*, hiver 2016, viennent immédiatement à l'esprit). La série d'histoires courtes, réalisées à partir de vieux photoromans italiens, peut être analysée comme la suite logique des recherches formelles que Doucet a entreprises avec le collage, ou encore en continuité directe avec son travail sur la langue et le langage. Cependant, et contrairement à la plupart des livres qu'elle a précédemment publiés, *Carper Sweeper Tales* présente un contenu entièrement original, n'ayant jamais fait l'objet d'une première publication dans le fanzinat ou dans le monde de l'art. Ce fossé entre sa production de zines autoédités et de livres chez des éditeurs reste vrai pour *Time Zone J/Suicide total*.

Le Pantalitaire donne une idée à la fois de la cohérence et des multiples ruptures et repositionnements à l'œuvre dans la trajectoire de Doucet depuis les années 2000. Par son nom, d'abord, qui provient d'un mot inventé par Doucet pour une série de cinq zines et/ou livres d'artiste publiée au rythme d'un par mois, de juin à octobre 2007. Doucet reprend ensuite ce titre pour sa participation à la Triennale québécoise 2008 *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*. Elle le réutilise par la suite pour son projet le plus éloigné des champs de la bande dessinée et des arts visuels jusqu'alors. Ce transfert est d'ailleurs signalé par le fait que le premier zine publié sous l'étiquette du Pantalitaire, *Un, deux, trois, je ne suis plus là* (2013), a lui aussi vu le jour dans le monde de l'art, sous la forme d'une exposition présentée à la Biennale de Montréal, en 2007. En ce sens, la critique et la mise à distance du monde de l'art entamées par *Der Stein* s'accomplissent dans les éditions du Pantalitaire, en prenant la forme d'un réinvestissement de son expérience des années précédentes dans le fanzinat et l'autoédition.

Les années 1990 marquaient une incursion dans le champ de la bande dessinée, les années 2000 une autre, dans le champ des arts visuels et, dans une moindre mesure, dans le champ littéraire. Dans les deux cas, Doucet n'abandonne jamais complètement son attachement à l'autoédition, au fanzinat et au milieu alternatif. Au contraire, son travail des années 2010 est caractérisé par une tentative de consolidation autour du « monoéditeur » Le Pantalitaire, qui se soldera finalement par un échec. Un échec qui souligne, encore une fois, l'importance d'un positionnement multiple s'appuyant sur la liminarité comme stratégie éditoriale et artistique, mais aussi comme catalyseur et moteur de création chez Doucet. Du fanzinat, elle se lance

d'abord dans le champ de la bande dessinée. Revenue au fanzinat à la fin des années 1990, elle se tourne ensuite vers le champ des arts visuels, avant de s'en détourner pour retourner à la publication de zines. Les années 2010 la voient donc, via *Le Pantalitaire*, tenter de concentrer sa production dans le fanzinat seul. Son retour en force dans le champ de la bande dessinée au début des années 2020 montre bien, il nous semble, que Doucet revient sans cesse à l'entre-deux, se maintenant toujours à la fois dans la marge de l'*underground* et au cœur du sous-champ de production restreinte.

Transferts

Sur la base de la réception critique présentée plus haut et de la périodisation que nous proposons, il convient à présent de voir comment la logique de transfert qui préside à ses positionnements successifs dans divers champs trouve son incarnation dans les choix esthétiques de Julie Doucet. Il nous semble clair que les différentes ruptures dans son œuvre sont à chaque fois le signe d'un transfert qui touche les stratégies tant éditoriales (les positionnements entre différents champs et marchés) qu'esthétiques de l'artiste. Les déplacements entre diverses formes médiatiques, via notamment les rééditions de son travail, et les jeux avec les différentes langues en sont les signes les plus évidents.

Comme nous l'avons vu précédemment, les lectures critiques de Doucet sont grandement influencées par la circulation de certaines de ses œuvres dans des territoires spécifiques fluctuant au rythme des rééditions et des œuvres à diffusion restreinte. Sa présence dans le champ américain illustre cette tension entre un contexte de production initial (le fanzinat) et la diffusion élargie d'œuvres rééditées (par des maisons d'édition reconnues). C'est en effet aux États-Unis que l'œuvre de Doucet est d'abord connue et célébrée : elle publie rapidement chez les éditeurs les plus reconnus des deux côtes, ce qui fera dire à Dan Nadel qu'elle traverse toutes les scènes américaines les plus importantes de son époque : « Weirdo, Pictopia, Buzzard, Heck!, Snake Eyes, Wimmen's Comix, Rip Off Comix, *and of course* Drawn & Quarterly *itself*. Raw *excepted*, she managed to cross into every comics scene available in North America at the time⁴². » Ce qui n'est, d'ailleurs, pas tout à fait vrai, puisque Doucet collabore bel et bien à *Raw*, pour l'*Exquisite Corpse* (cadavre exquis) dirigé par Art Spiegelman (janvier 1995). Par sa position liminaire – fraîchement sortie du

fanzinat, Québécoise aux États-Unis, femme dans un monde largement masculin –, Doucet profite d'ailleurs d'une mobilité plus importante que la plupart de ses collègues bédéistes, au point de parfois franchir des clivages importants à l'intérieur du champ. On peut penser, par exemple, à la rivalité entre les deux « clans » féministes issus de la rupture entre Trina Robbins, et Aline Kominsky-Crumb et Diane Noomin. Doucet publie autant dans le *Wimmen's Comix* de Robbins (janvier 1989) et la maison Rip Off Press qui y est associée (octobre 1990), que dans le *Weirdo* d'Aline Kominsky-Crumb (septembre 1989, mars 1990) et l'anthologie *Twister Sisters* de Diane Noomin (novembre 1991). On retrouve d'ailleurs la même capacité à passer outre les clivages dans le champ français, où Doucet collabore autant, on l'a vu, avec Stéphane Blanquet qu'avec Pakito Bolino et Le Dernier Cri (mai 2002, 2003, septembre 2003), alors que les deux artistes et éditeurs sont des antagonistes déclarés.

Dans le contexte américain en particulier, le travail de Doucet est principalement connu par l'entremise du *comic book* *Dirty plotte* ou via des republications dans des magazines et anthologies. La période pendant laquelle elle est le plus active aux États-Unis, les années 1990, est également celle où sa production de zines est à son plus bas, et Doucet n'aura jamais le même ancrage dans le fanzinat américain dont elle dispose au Québec et en France. Si elle reste malgré tout associée au fanzinat – peu ignorent que *Dirty plotte* a d'abord été autopublié dans une série de zines –, son travail se diffuse surtout via la publication chez des éditeurs. Quand elle retourne à Montréal à la fin des années 1990 et réinvestit le fanzinat, son travail continuera de circuler aux États-Unis, mais encore une fois via les rééditions de *Sophie Punt* par Drawn & Quarterly (*Long Time Relationship*, juillet 2001; *Lady Pep*, décembre 2004) ou Picture Box (*Elle-Humour*, décembre 2006). Pour ce qui est des zines – des séries *Sophie Punt*, *Der Stein* ou, plus tard, du Pantalitaire –, ils circulent depuis Montréal, Doucet en assurant la distribution elle-même.

C'est donc tout le rapport au fanzinat et à l'autopublication qui est oblitéré par une lecture de son œuvre faisant fi des transferts intermédiaires. Dans la plupart des cas, l'engagement de Doucet dans le fanzinat n'est pas connu ou reconnu. Dans les meilleurs, il est mentionné, mais toujours en rapport avec la bande dessinée, alors même que la plus grande partie de la production de Doucet ne prend pas cette forme. On trouve quelques exceptions. Moore

parle des autres publications, en signale plusieurs et note même différents moments dans l'ensemble de son œuvre; elle distingue l'abstraction, les collages, le photoroman *Carpet Sweeper Tales*, etc. Elle avance même que ce dernier titre, publié en 2016, a attiré plus d'attention de la critique que tout autre avant lui⁴³. D'autres ont également des intuitions fortes quant à l'importance du fanzinat, mais toujours en rapport avec *Dirty plotte* comme contexte d'origine de sa bande dessinée, effaçant la production subséquente. Vincent relève, à juste titre, la portée du fanzinat dans la trajectoire de Doucet :

Doucet produit une œuvre indépendante « [...] that teaches girls how to be cultural producers, rather than consumers [...] By making a zine, girls learn that if they do not like the cultural products offered to them, they can produce their own » [Schilt, 2003]. En effet, en produisant une œuvre alternative et radicale qui transgresse les frontières de la culture dominante, Doucet offre de nouvelles perspectives sur les images produites sur les femmes. Avec son humour décapant et transgressif, elle tire une langue triomphante à une société qui l'enferme dans une conception de la féminité qu'elle refuse en exposant son instabilité⁴⁴.

Elle néglige en revanche toute la partie suivante de l'œuvre de Doucet. En bref, Doucet est toujours abordée à partir de sa production de bande dessinée, et quand on mentionne ses œuvres subséquentes, c'est généralement suivant cette perspective. Quand on évoque le fanzinat – voie permettant à notre avis de lire l'ensemble du travail de Doucet –, ce n'est qu'en rapport avec la bande dessinée, les autres zines de Doucet (proportionnellement beaucoup plus nombreux et occupant une part beaucoup plus importante de sa période d'activité) étant ignorés. Nous avons pris dans cet article le fanzinat comme point de départ pour comprendre l'œuvre de Doucet, restituant sa participation au champ de la bande dessinée comme une parenthèse. Y apparaît une œuvre d'une grande cohérence sur le plan de la stratégie éditoriale.

On pourra d'ailleurs interpréter à nouveaux frais les éléments les plus étudiés du travail de Doucet – son rapport à l'autobiographie, au féminisme, le travail sans tabous sur le corps – en lien avec la culture du zine. Le fanzinat se caractérise notamment par une circulation restreinte, un contact privilégié et

réduisant au minimum les intermédiaires entre les créatrices et créateurs et leurs publics, une prise en charge de l'ensemble du travail d'édition par une seule personne et une valorisation de la mise en commun des intimités⁴⁵. De ce fait découle une interprétation plus large de la part autobiographique dans son œuvre, la personne de l'autrice ou de l'auteur étant souvent directement en contact, voire connue, de son lectorat. Le rapport au tabou est également bousculé par l'édition de zines, les mécanismes de censure et d'autocensure étant partiellement contournés par une circulation en dehors des circuits conventionnels dans un espace entre le public et le privé, ainsi que par une mise à distance des exigences légales de l'institution éditoriale (ISBN/ISSN, dépôt légal, lois encadrant la liberté d'expression, la diffamation, l'atteinte aux mœurs, etc.). Finalement, il est important de noter que le fanzinat a joué un rôle essentiel dans le développement et la diffusion des « nouvelles » idées féministes et queers depuis le milieu des années 1980, et de façon croissante au long des années 1990 et 2000. En d'autres mots, on peut jeter un regard nouveau sur les aspects les plus étudiés de l'œuvre de Doucet en la resituant dans son contexte d'origine, que la republication dans l'édition conventionnelle efface.

La même chose peut être dite du rapport aux langues, également vecteur de transferts. Une incompréhension persiste sur cette question. Plusieurs études notent que Doucet est francophone dans un milieu anglophone⁴⁶. On voit là une explication de son regard particulier, ou une forme d'exotisme, avec les mots en joual, le mauvais anglais, etc. D'autres critiques, au contraire, n'ont pas conscience du rapport complexe à la langue dans le travail de Doucet, comme on peut le voir par exemple dans l'entretien de 1997 avec Juno. Doucet affirme être intéressée par les explorations linguistiques : « *That's more the stuff I'm trying to do – drawing with colored inks, and text in bad German* » (elle fait ici référence à *Schnitte – Caricature of Love*, publié en mai 1996 chez Reprodukt, à Berlin). Juno s'empresse de répondre : « *No, stick with English for me!*⁴⁷ » Ce que Juno ne perçoit pas à ce moment, comme beaucoup d'amatrices et d'amateurs ou de critiques, c'est que leur contact est toujours médié par la traduction, une bonne partie des planches qu'ils connaissent et aiment ayant été traduites pour leur republication et leur distribution sur le marché américain, que ce soit via le *comic book Dirty plotte* ou les republications en albums. Cette ignorance et ce « rejet », de la part de Juno, d'une partie importante du travail de Doucet montrent à quel point il est impératif de saisir

les transferts intermédiaux afin de rendre raison des transferts linguistiques correspondants qui sont autant de déplacements géographiques.

Cet article a donc cherché à reconstituer la trajectoire de Doucet dans son ensemble en identifiant des continuités plutôt que des ruptures, et surtout en utilisant comme clé de voûte la logique de transferts marquant à la fois le support matériel de ses œuvres et leur circulation. Si nos conclusions s'appliquent de manière restreinte à l'œuvre de Doucet, il n'est pas interdit d'y voir un cas paradigmatique pour l'étude d'œuvres qui se situent tour à tour en marge du champ éditorial et en son centre, ou qui n'appartiennent pas en propre à un seul champ en raison d'explorations de genres ou de supports médiatiques divers. Sans compter que l'appartenance nationale de certains artistes reste parfois une question épineuse. Suivant la perspective de l'histoire du livre contemporaine (l'appellation « étude de l'imprimé » serait en l'occurrence plus appropriée), la trajectoire de Doucet ne peut être restituée adéquatement qu'en portant attention à la variété des supports qu'elle utilise, au caractère tentaculaire des réseaux dans lesquels elle s'inscrit, aux effets de distorsion créés par les rééditions et traductions, par la circulation internationale (et forcément « arythmique ») de son œuvre.

La question de la liminarité renvoie donc à la fois à la position de départ de Doucet et aux différents déplacements qui marquent son parcours. Si, suivant Biron, l'on accepte que la littérature québécoise soit toujours dans une position institutionnelle et esthétique de relative marginalité, il devient intéressant de voir comment Doucet embrasse cette position tout en la réfutant. Si, de fait, elle fuit les hiérarchies et les institutions, elle ne reste pas pour autant captive de ses communautés premières (le Québec, le français, le fanzinat). La notion de transfert peut être à lue à l'aune de cette position, car elle désigne des mouvements latéraux (des transmédiation, des traductions, en somme : des déplacements) qui sont à chaque fois des résistances, voire des trahisons à des communautés d'appartenance. Martine-Emmanuelle Lapointe, dans une étude sur l'œuvre de Réjean Ducharme, notait que le personnage ducharmien n'était « ni propriétaire, ni locataire, *squatteur* autorisé à la rigueur [et disposant] d'un capital fondé sur un héritage à venir, dépourvu de testament qui plus est⁴⁸ ». Il nous semble que la figure d'*outsider* qu'incarne

Julie Doucet n'est pas étrangère à cette figure du squatteur, et permet de l'inscrire tout à fait dans un récit qui objective à la fois sa position sociologique et son engagement dans diverses formes artistiques. Sa position liminaire est le nom d'une relative indépendance économique sur le plan des conditions de production de son œuvre (tout particulièrement depuis la fondation du Pantalitaire). Elle est aussi le nom d'une posture de sincérité, d'un « cela va de soi » qui, s'il révèle un refus d'autothéorisation de l'œuvre et d'une « carrière artistique » organisée, rend néanmoins compte d'un engagement sérieux dans de multiples médias et sphères d'activité.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Julien Lefort-Favreau est professeur agrégé au Département d'études françaises de l'Université Queen's (Kingston, Canada). Ses principales publications sont : *Henri Deluy, ici et ailleurs* (avec Saskia Deluy), Le Temps des cerises, 2017; *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités* (avec Jean-François Hamel et Barbara Havercroft), Nota Bene, 2017; *Pierre Guyotat politique*, Lux éditeur, 2018; *Le luxe de l'indépendance. Réflexions sur le monde du livre*, Lux éditeur, 2021.

Izabeau Legendre est candidat au doctorat à l'Université Queen's, à Kingston, en Ontario. Ses recherches portent sur les zines et le fanzinat. Il est l'auteur de *La scène du zine de Montréal* (2022). Il est également membre du comité éditorial de la revue Zines. An International Journal on Amateur and DIY Media. Ses recherches sont financées par une bourse d'étude supérieure du Canada Joseph-Armand-Bombardier – Doctorat du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH).

Notes

¹ Frédéric Hojlo, « Julie Doucet Grand Prix d'Angoulême 2022 : une récompense pas si paradoxale », *ActuaBD*, 16 mars 2022, <https://www.actuabd.com/Julie-Doucet-Grand-Prix-d-Angouleme-2022-une-recompense-pas-si-paradoxale>.

² Frédéric Potet, « Julie Doucet, un Grand Prix d'Angoulême “féministe jusqu'au bout des ongles” et underground », *Le Monde*, 16 mars 2022, https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/03/16/julie-doucet-un-grand-prix-d-angouleme-feministe-jusqu-au-bout-des-ongles-et-underground_6117814_3246.html.

³ François Rissel et Marlene Agius, « Angoulême 2023 – Exposition Julie Doucet : “Je pense qu’il est important de se faire les dents soi-même” (Interview) », *ActuaBD*, 27 janvier 2022, <https://www.actuabd.com/Angouleme-2023-Exposition-Julie-Doucet-Je-pense-qu-il-est-important-de-se-faire>.

⁴ Michel Biron, *L’absence du maître*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2000, p. 13.

⁵ Michel Biron, *L’absence du maître*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2000, p. 15.

⁶ Anna Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS, 2014, p. 338.

⁷ Voir la section « Sources » de la bibliographie pour des précisions sur les références aux publications de Doucet.

⁸ Un exemple notable parmi plusieurs autres : Moore note, en 2018, que sur les 150 œuvres de Doucet (chaque planche individuelle étant comptée comme une œuvre) qu’elle a pu recenser, 15 ne sont pas des bandes dessinées au sens strict (pas dessinées, pas narratives, sans cases) (Anne Elizabeth Moore, *Sweet Little Cunt: The Graphic Work of Julie Doucet*, Minneapolis, Uncivilized Books, 2018, p. 21). En consultant la section « Sources » de la bibliographie, on peut observer qu’en 2018, la bande dessinée n’occupait alors depuis un bon moment qu’une partie, importante mais minoritaire, de l’ensemble de la production de Doucet, et ce, même si l’on accepte de compter chaque planche individuellement lorsqu’elles paraissent pourtant dans une même publication. Il est cependant à remarquer que Moore est bien au fait du problème, et qu’elle le déplore même, sans pourtant se donner les outils pour le régler. Elle relève ainsi que l’importante production de discours critiques entourant la publication de *Carpet Sweeper Tales* en 2016 s’est souvent limitée à une lamentation des nouvelles voies empruntées par Doucet : « *the critical dialogue it inspired seems stuck mourning Doucet’s announced exit from comics 15 years prior, with little acknowledgement of the body of work completed during that time* » (p. 162). Elle va même jusqu’à critiquer cette approche en y voyant le fruit d’un regard masculin, voire sexiste, sur l’œuvre de Doucet : « *The (male) writer seems put out by the mere thought of exenting such generosity [to include Doucet’s later work into the “comics” category], and questions not at all his right to police the borders of the form* » (p. 163). S’il est vrai que Moore semble ouverte à l’idée d’inclure toute la production post-1990 de Doucet dans la grande famille de la bande dessinée, elle ne se donne pas pour autant la peine de s’y engager sérieusement elle-même.

⁹ Doucet est souvent comparée ou étudiée en parallèle d’autres bédéistes, le plus souvent des Américaines : Phoebe Gloeckner, Debbie Drechsle (Chase, 2013), Gabrielle Bell (Oksman, 2019), mais pas uniquement : Geneviève Castrée (Lamothe, 2011), Hergé (Stark, 2019). Notons avec sobriété notre étonnement de la voir comparée à Hergé!

¹⁰ Ann Miller et Murray Pratt, « Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the “autobioBD” », *Belphegor*, vol. 4, n° 1, 2004, p. 1-18; Catriona MacLeod, « Sex and Death in Quebec: Female AutobioBD and Julie Doucet’s *Changements d’adresses* », *European Comic Art*, vol. 5, n° 1, 2012, p. 57-70.

¹¹ Laurence Brogniez, « Féminin singulier : les desseins du moi. Julie Doucet, Dominique Goblet », *Textyles*, n° 36-37, juin 2010, p. 117-138, par. 44.

¹² Natalie Pendergast, « Julie Doucet's "Monkey and the Living Dead" as Subliminal Autobiography », dans Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell*, Jackson, University Press of Mississippi, 2019, p. 69.

¹³ Anne Elizabeth Moore, *Sweet Little Cunt: The Graphic Work of Julie Doucet*, Minneapolis, Uncivilized Books, 2018.

¹⁴ Voir notamment Jonas Engelmann, « "Picture This": Disease and Autobiographic Narration in the Graphic Novels of David B and Julie Doucet », dans Jochen Ecke et Gideon Haberkorn (dir.), *Comics as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives*, Jefferson, McFarland, 2010; Ann Miller et Murray Pratt, « Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet », Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the "autobioBD" », *Belphegor*, vol. 4, n° 1, 2004, p. 1-18; Sarah Richardson, « A Very Dirty Word. Cuteness as Affective Strategy in the Comics of Julie Doucet », dans Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell*, Jackson, University Press of Mississippi, 2019, p. 97-121; Julie Vincent, « Matérialité et transgression du corps obscène dans les œuvres de Catherine Millet, Catherine Breillat et Julie Doucet », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2018; Kevin Thomas Ziegler, « "I Draw Myself so Ugly, I Am Going a Bit Too Far Here" (365 Days 05.11.02): Risk and Embodiment in Julie Doucet's Graphic Narratives », dans « Drawing on the Margins of History : English-Language Graphic Narratives in Canada », thèse de doctorat, Waterloo, University of Waterloo, p. 96-151.

¹⁵ Julie Vincent, « Matérialité et transgression du corps obscène dans les œuvres de Catherine Millet, Catherine Breillat et Julie Doucet », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2018.

¹⁶ Frederik Byrn Køhlert, « Female Grotesques: Carnavalesque Subversion in the Comics of Julie Doucet », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 3, n° 1, 2012, p. 19-38, <https://doi.org/10.1080/21504857.2012.703883>.

¹⁷ Voir notamment Kylie Cardell, « Drawn to Life: The Diary as Method and Politics in the Comics Art of Gabrielle Bell and Julie Doucet », dans Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell*, Jackson, University Press of Mississippi, 2019, p. 122-142; Margaret Galvan, « From Julie Doucet to Gabrielle Bell. Feminist Genealogies of Comics Anthologies », dans Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell*, Jackson, University Press of Mississippi, 2019, p. 3-22; Emma Tinker, « From Riot Grrrl to Fine Artist: Transformation in the Work of Julie Doucet », dans « Identity and Form in Alternative Comics, 1967-2007 », thèse de doctorat, Londres, University College London, 2008, p. 136-173.

¹⁸ Julie Vincent, « Matérialité et transgression du corps obscène dans les œuvres de Catherine Millet, Catherine Breillat et Julie Doucet », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2018, p. 94.

¹⁹ Voir Emma Tinker, « From Riot Grrrl to Fine Artist: Transformation in the Work of Julie Doucet », dans « Identity and Form in Alternative Comics, 1967-2007 », thèse de doctorat, Londres, University College London, 2008, p. 136-173. On peut consulter, au sujet du mouvement Riot Grrrl, l'excellent travail de synthèse proposé par Labry (Manon Labry, *Riot Grrrls. Chronique d'une révolution punk féministe*, Paris, Zones, 2016; Manon Labry, *Pussy Riot*

Grrrls, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2017). Le travail de Buchanan (Rebekah J. Buchanan, *Writing a Riot: Riot Grrrl Zines and Feminist Rhetorics*, New York, Peter Lang, 2018) sur la place du fanzinat dans le mouvement est également intéressant au regard du positionnement et du travail de Doucet.

²⁰ Frederik Byrn Køhlert, « Female Grotesques: Carnavalesque Subversion in the Comics of Julie Doucet », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 3, n° 1, 2012, p. 19-38, <https://doi.org/10.1080/21504857.2012.703883>; Ann Miller et Murray Pratt, « Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the “autobioBD” », *Belphégor*, vol. 4, n° 1, 2004, p. 1-18; Anne Elizabeth Moore, *Sweet Little Cunt: The Graphic Work of Julie Doucet*, Minneapolis, Uncivilized Books, 2018.

²¹ Annie Mok, « “The Starting Point”: An Interview with Julie Doucet », *The Comics Journal*, n° 141, 25 avril 2016, <https://www.tcj.com/the-starting-point-an-interview-with-julie-doucet/>.

²² François Rissel et Marlene Agius, « Angoulême 2023 – Exposition Julie Doucet : “Je pense qu’il est important de se faire les dents soi-même” (Interview) », *ActuaBD*, 27 janvier 2022, <https://www.actuabd.com/Angouleme-2023-Exposition-Julie-Doucet-Je-pense-qu-il-est-important-de-se-faire>.

²³ Andrea Juno, « Julie Doucet », *Dangerous Drawings. Interviews with Comix & Graphix Artists*, New York, Juno Books, 1997, p. 73.

²⁴ Dans un entretien de 1999, Doucet cite comme sources d’inspiration autant des piliers de l’*underground comix* que des artistes de sa génération, connus et moins connus, qui s’en réclament comme elle : George Herriman, Art Spiegelman, Robert Crumb, Chester Brown, Dan Clowes, Charles Burns, Dori Seda, Debbie Drechsler, Jim Woodring, Brian Sendelbach, Krystine Kryttre, Michael Dougan, David Mazzucchelli, Carol Tyler, Phoebe Gloeckner, Mark Beyer, Kim Deitch, Joe Sacco, Brad Johnson, Basil Wolverton, Jayr Pulga, Jonathon Rosen (« Beyond the Grid: The Artists Talk Back », *Comics Journal*, n° 210, 1999, p. 111-112). Il est d’ailleurs intéressant de noter la place relativement faible qu’occupent les femmes dans cette liste.

²⁵ Margaret Galvan, « From Julie Doucet to Gabrielle Bell. Feminist Genealogies of Comics Anthologies », dans Tahneer Oksman et Seamus O’Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell*, Jackson, University Press of Mississippi, 2019, p. 6.

²⁶ Hugo Santerre, « Dirty Plotte : les zines de Julie Doucet », dans « La bande dessinée féministe humoristique au cours des décennies 1970 et 1980 au Québec : l’humour visuel comme outil d’appropriation des représentations », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2017, p. 92. Doucet raconte la même histoire dans un panel tenu à l’occasion de la publication de *Dirty Plotte: The Complete* par Drawn & Quarterly. Elle y mentionne par ailleurs ne pas avoir su se rapprocher d’Obom, pourtant la seule autre femme bédéiste qu’elle connaissait au début de sa carrière, et ce, paradoxalement, parce qu’elle la trouvait trop féministe! De la même manière, elle explique avoir été abonnée au magazine féministe *La vie en rose* et l’avoir lu avec attention, sans pour autant s’être sentie interpellée (SmallPressExpo, 2018, 5:20-8:20).

²⁷ Jean-Christophe Menu, « Julie in France », dans Julie Doucet, *Dirty Plotte: The Complete*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2018, p. 36.

²⁸ Julie Doucet, *Long Time Relationship*, Montréal, Drawn & Quarterly, juillet 2001, p. 139.

²⁹ Nous avons recensé 12 numéros de *Sophie Punt*, mais il pourrait y en avoir d'autres. Le site web de Doucet n'en recense que 10. La numérotation arbitraire, la grande variation des tirages d'un numéro à l'autre et la circulation, fracturée entre différents pays et différents publics (fanzinat, bande dessinée alternative, monde de l'art, etc.), compliquent la tâche d'un recensement exhaustif.

³⁰ La référence au standard ISO est à titre indicatif seulement, le Canada et les États-Unis comptant parmi les rares pays dans le monde à ne pas se conformer à ce standard international. Nous considérerons donc le format « lettre » (8½ x 11 pouces) comme équivalent du format A4, les autres formats étant ensuite déduits à partir de cette équivalence.

³¹ On compte, dans l'ordre : n° 1 (octobre 2000), n° 34 (décembre 2000), n° 2 (janvier 2001), n° 15 (mai 2001), n° 3 (août/septembre 2001), n° 4 (mai 2002), n° 5 (2002), n° 22 (août 2002), n° 58 (novembre 2002), n° 16 (mai 2003), n° 11 (mars 2005). Doucet explique, à propos du n° 34 – spécial biscuit de fortune (décembre 2000) : « *I already had announced the astrology special as number two in S. P. no. 1, but felt like doing the fortune cookie book first. That's why no. 34 came before no. 2. I was 34 at the time, that's why it's no. 34* » (Julie Doucet, *Long Time Relationship*, Montréal, Drawn & Quarterly, juillet 2001, p. 140).

³² Julie Doucet, *Lady Pep*, Montréal, Drawn & Quarterly, décembre 2004, p. 103-104.

³³ Voir la partie du mémoire de maîtrise de Catherine Cormier-Larose consacrée à l'œuvre de Doucet pour une description détaillée du dispositif : Catherine Cormier-Larose, « Manquer de regard : enjeux intermédiatiques du texte et de l'image chez Julie Doucet et Ken Lum », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2009, p. 38-71.

³⁴ On retrouve notamment des *poèmes d'amour* dans l'ouvrage collectif français *Viande de chevet*, édité par Stéphane Blanquet (octobre 2010). Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce sont bel et bien les textes des *Poèmes d'amour* qui sont réédités, et pas leur version retravaillée pour le livre avec L'Oie de Cravan.

³⁵ Voir notamment Alison Piepmeier, « Why Zines Matter. Materiality and the Creation of Embodied Community », *Girl Zines. Making Media, Doing Feminism*, New York/Londres, New York University Press, 2009, p. 57-86, et Geneviève Pagé, « L'art de conquérir le contrepúblic : les zines féministes, une voie/x subalterne et politique? », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 191-215.

³⁶ « Der Stein [la roche] dit : ça suffit!!! Ensuite, Der Stein laisse l'art sur l'autoroute et ne revient jamais plus » (Julie Doucet, *Der Stein*, n° 1, mai 2010, Montréal, autoédité, p. 10). Nous traduisons.

³⁷ « L'art vous retourne l'estomac? Der Stein vous nettoie l'estomac » (Julie Doucet, *Der Stein*, n° 8, septembre 2011, Montréal, autoédité, p. 22). Nous traduisons.

³⁸ « À la recherche de l'art ». Nous traduisons.

³⁹ « Der Stein est à la recherche de l'art / Est-ce que Der Stein trouvera l'art? / Où est l'art? / L'art? / Où s'est-il caché? / Où s'en est-il allé? / Der Stein est complètement désespéré / Der Stein laisse tomber. / Il abandonne la recherche / Fin » (Julie Doucet, *Der Stein*, n° 9, mars 2012, Montréal, Atelier Graff). Nous traduisons.

⁴⁰ Julie Doucet, Le Pantalitaire, <https://lepantalitaire.bigcartel.com/le-pantalitaire>.

⁴¹ Doucet note avoir fait un burnout pendant la période où elle collaborait avec Gondry pour le film (voir l'interview avec Anne Elizabeth Moore, *Sweet Little Cunt: The Graphic Work of Julie Doucet*, Minneapolis, Uncivilized Books, 2018, p. 204-205), ce qui transparaît dans notre bibliographie. Moore suggère que la collaboration avec Gondry peut expliquer cette interruption : « [Gondry] confesses that, to solicit her involvement, he "had to use inexcusable and manipulative means". But the project – his re-write of her autobiographical story – was necessary, he says, because his "concepts are like kidney stones to me: very painful to expel, but worse to hold in". That Doucet would fall ill during the project (with mononucleosis) and be bedridden for months, after which she refused to draw for seven full years, does not enter his realm of concern at all » (p. 61).

⁴² Dan Nadel, « The Julies. An Introduction », dans Julie Doucet, *Dirty Plotte: The Complete*, vol. 2, « Everything Else », Montréal, Drawn & Quarterly, 2018, p. 33.

⁴³ Anne Elizabeth Moore, *Sweet Little Cunt: The Graphic Work of Julie Doucet*, Minneapolis, Uncivilized Books, 2018, p. 133.

⁴⁴ Julie Vincent, « Matérialité et transgression du corps obscène dans les œuvres de Catherine Millet, Catherine Breillat et Julie Doucet », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2018, p. 101.

⁴⁵ Voir Stephen Duncombe, *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*, Londres/New York, Verso, 1997; Alison Piepmeier « Why Zines Matter. Materiality and the Creation of Embodied Community », *Girl Zines. Making Media, Doing Feminism*, New York/Londres, New York University Press, 2009, p. 57-86; Izabeau Legendre, *La scène du zine de Montréal*. Montréal : AURA éditions, 2022.

⁴⁶ Notamment Catriona MacLeod, « Sex and Death in Quebec: Female Autobiography and Julie Doucet's *Changements d'adresses* », *European Comic Art*, vol. 5, n° 1, 2012, p. 57-70, et Anne Elizabeth Moore, *Sweet Little Cunt: The Graphic Work of Julie Doucet*, Minneapolis, Uncivilized Books, 2018.

⁴⁷ Andrea Juno, « Julie Doucet », *Dangerous Drawings. Interviews with Comix & Graphix Artists*, New York, Juno Books, 1997, p. 73.

⁴⁸ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur. Économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 85.

Bibliographie

Quelques précisions s'imposent à propos de la bibliographie des œuvres de Doucet qui suit. Nous avons recensé, au meilleur de notre capacité, l'ensemble de l'œuvre publiée de Doucet. Cela inclut tant les ouvrages autoédités (zines, livres, livres d'artiste) que les livres, magazines ou *comic books* édités par des maisons. En raison de la grande mobilité et du caractère multiforme de cette œuvre, une réelle exhaustivité reste cependant impossible.

Nous avons également inclus des participations à des collectifs (zines, magazines et revues, livres), ainsi que des rééditions et des traductions, pour autant qu'elles soulignent des inflexions importantes dans la trajectoire de Doucet. À titre d'exemples, nous avons recensé les premières publications en langues ou pays étrangers, la participation à des collectifs ayant mené à des collaborations ultérieures, ainsi que les rééditions présentant du contenu original, ou un accès à un nouveau public. Les innombrables republications de son travail, notamment de sa bande dessinée, n'ont pas été retenues systématiquement. Le travail considérable de bibliographie que cela représenterait rendrait cependant une image plus juste de l'impressionnante circulation de son œuvre.

Une part considérable du travail de Doucet ne figure pas dans cette bibliographie, soit : 1) la production éphémère, incluant *flyers*, affiches, objets et accessoires, etc. 2) les expositions d'art, films, et autres activités n'ayant pas mené à une publication ultérieure. Le cas du Magasin, déjà mentionné dans cet article, illustre le défi posé par la première catégorie. Éphémère par définition, cette production est impossible à recenser intégralement, et pose la question de toute une partie de la production de Doucet qui ne figure pas ici. Nous avons cependant jugé bon d'en inclure quelques exemples, parmi lesquels la production retrouvée ou documentée du Magasin ou encore certaines affiches signées par Doucet, que ce soit celle pour la rencontre française du graphzine *Éléphant Zine* (1990), première collaboration avec le graphzineur Eric Heilmann, ou encore celle de l'édition 2013 d'Expozine (novembre 2013). Pour ce qui est de la deuxième catégorie, on peut en voir la trace dans certaines publications présentées plus bas : l'exposition *À l'école de l'amour*, tenue à la galerie Clark d'août 2005 à avril 2006 et ayant mené à la publication d'*À l'école de l'amour* (2007); le film *My New New York Diary* (2010) et les courts métrages de *Nouilles/Noodles* (mai 2013), réalisés avec Anne-Françoise Jacques. Doucet a monté d'autres expositions et produit d'autres films d'animation n'ayant pas fait l'objet de republications sous forme de livres ou de zines, et ne figurant donc pas ici.

Finalement, nous n'avons recensé qu'une poignée de commandes et d'illustrations réalisées par Doucet : des illustrations pour certaines éditions de L'Oie de Cravan (1999, 2001), l'édition qu'elle illustre du roman classique de Louisa May Alcott, *Little Women* (2007), ou encore son travail pour les catalogues et publications du Théâtre des Écuries (septembre 2012, hiver 2013, septembre 2013). Ce ne sont là que quelques exemples ayant attiré notre attention.

Ce travail bibliographique n'aurait pas été possible sans les collections d'Archive Montréal, de BAnQ (collections de périodiques, de livres d'artiste et d'ouvrages de bibliophilie), et d'Artexte. Les catalogues de BAnQ et d'Artexte nous ont été particulièrement utiles. Le catalogue de la Fanzinothèque de Poitiers et le site web personnel graphzines.net, tenu par Pascal Tassel, ont également servi, notamment pour les publications de Doucet dans des zines, revues ou livres collectifs européens. La bibliographie des bandes dessinées de Doucet, publiée dans l'anthologie de Drawn & Quarterly, *Dirty Plotte: The Complete Julie Doucet* (octobre 2018), a aussi été précieuse. Nous avons cependant pu noter quelques erreurs et quelques lacunes, mineures. Certaines informations présentées ici contredisent donc celles présentées par Drawn & Quarterly, par exemple lorsque la première publication d'une planche a pu être retrouvée, à une date antérieure, dans un zine ou une revue. Nous devons également souligner la grande aide d'Éric Heilmann, animateur de l'encyclopédie en ligne gravezone.fr, où l'on retrouve une version complémentaire de la bibliographie présentée ici, comportant des numérisations des premières de couverture des œuvres ainsi que des informations relatives aux formats, tirages et techniques d'impression.

La bibliographie a été organisée en ordre chronologique en précisant, autant que possible, le mois de publication en plus de l'année. Présentée de la sorte, elle permet de suivre le travail de Doucet, et d'en restituer au mieux les inflexions. Elle se veut un complément aux efforts bio-bibliographiques déjà tentés, en particulier celui d'Anne Elizabeth Moore dans *Sweet Little Cunt* (2018). Elle permet à la fois d'évaluer l'intense rythme de production de Doucet pendant certaines périodes et de signaler, en creux, le travail plus considérable que lui demandent certaines publications. Son retour à Montréal à la fin des années 1990 montre ainsi une très nette accélération du nombre de publications, alors que le ralentissement des dernières années annonce la publication de *Time Zone J* en 2022, de loin son œuvre la plus aboutie depuis longtemps.

Suit une bibliographie des études sur l'œuvre de Doucet, des entretiens accordés, une sélection de critiques journalistiques et autres commentaires et témoignages, publiés en anglais ou en français. Sans être exhaustives, ces bibliographies donnent une idée générale du métadiscours entourant l'œuvre de Doucet, et de l'environnement dans lequel s'inscrivent cet article et cette bibliographie.

Sources

1986

Julie Doucet, « Dans la série des impavides, c'était Depraved Jack », *Tchiizxe (bis)*, n° 2, printemps 1986, Montréal, Les Éditions du Phylactère, p. 30-31.

Julie Doucet, « Sans titre/Dans la série L'Artiste cet inconnu, nous vous présentons Julie Doucet "Les trippes à l'air..." », *Tchiizxe (bis)*, n° 3, automne 1986-hiver 1987, Montréal, Les Éditions du Phylactère, 1^{ère} de couverture et p. 38-39.

1987

Julie Doucet, « Mohawk Mémé », *Tchiižę*, édité par Yves Millet, Montréal, 1987.

Julie Doucet, « La fille qui était ailleurs avec qui, qui n’existait pas », [*Tchiižę?*], 1987.

Julie Doucet, « Kirk and Spock in a New Spot/Sex Carence », *Tel Quel*, vol. 1, n° 2, automne 1987, édité par Jodkoin et Jacqueline Carrière, Montréal, Le Chien roux, p. 16-25.

Julie Doucet, « Mais qui est donc Cat Canaille/Mais c’est Cat Canaille/Mama Miaw It’s Cat Canaille », *Tchiižę (bis)*, n° 4, octobre 1987, Montréal, Les Éditions du Phylactère, p. 57-59.

1988

Julie Doucet, « Charming Periods/Kirk and Spock in A New Spot/A Washing Day with Martin/En Manque! », *Stamp Axe*, vol. 4, n° 1, printemps 1988, édité par Pier Lefebvre, Montréal, Société de diffusion Stamp Axe, p. 39 et 4^e de couverture.

Julie Doucet, « Aujourd’hui on mange des pattes de grenouille », *Tchiižę*, n° 6, juin 1988, Montréal, Les Éditions du Phylactère, p. 9-11.

Julie Doucet, « Collier de dents », *Tchiižę*, n° 7, automne 1988, Montréal, Les Éditions du Phylactère, p. 31-33.

Julie Doucet, *By the Way*, Montréal, Promotions JD, septembre 1988.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 1, Montréal, autoédité, septembre 1988.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 2, Montréal, autoédité, octobre 1988.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 3, Montréal, autoédité, novembre 1988.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 4, Montréal, autoédité, décembre 1988.

1989

Julie Doucet et Martin Lemm, *Cold Vomi*, Montréal, autoédité, 1989.

Julie Doucet, « [Untitled: “Bazooka Gum Story”] », *Wimmen’s Comix*, n° 15, janvier 1989, édité par Phoebe Gloeckner et Angela Bocage, Auburn (CA), Rip Off Press, p. 12.

Julie Doucet, « A Night/Dec 31: Family Party », *Heck! Comic Art of the Late 1980's*, janvier 1989, édité par Bruce Hilvitz et Lloyd Dangle, Auburn (CA), Rip Off Press, p. 60-61.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 5, Montréal, autoédité, janvier 1989.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 6, Montréal, autoédité, février 1989.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 7a, « Mini plotte », Montréal, autoédité, mars 1989.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 7b, « Mini plotte », Montréal, autoédité, mars 1989.

Julie Doucet, « Joe mon ami », *Rectangle*, vol. 2, n° 1, avril 1989, édité par Martin Lemm, Montréal, Le Trait indélébile, p. 18-19.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 8, Montréal, autoédité, avril 1989.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 9, Montréal, autoédité, mai 1989.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 10a, « Mini plotte », Montréal, autoédité, juin 1989.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 10b, « Mini plotte », Montréal, autoédité, juin 1989.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 2, n° 1, Montréal, autoédité, septembre 1989.

Julie Doucet, « Heavy Flow », *Weirdo*, n° 26, septembre 1989, San Francisco, Last Gasp Eco-Funnies, p. 45-48.

Julie Doucet, « A Night », *Sortez la Chienne*, n° 4, octobre 1989, édité par El Rotringo (alias Jean Jacques Tachdjian), Lille, Éditions Sortez la Chienne, p. 17.

Julie Doucet, « Les Bérurier noir s'en viennent », *Rectangle*, vol. 2, n° 4, octobre 1989, Montréal, Le Trait indélébile, 1^{ère} de couverture.

1990

Julie Doucet, « Éléphant Zine » [affiche du festival], Saint-Quentin, La troupe folklorique Hilare Moderne, 1990.

Julie Doucet, « Oh la la j'ai fait un drôle de rêve! », *Rectangle*, vol. 3, n° 3, 1990, Montréal, Le Trait indélébile.

Julie Doucet, « Sans titre [“Pis là ben ‘Ticoune s’est envolé...”] », *Ticoune Ze Whiz Tornado*, n° 3, hiver 1990, édité par Luc Giard, Montréal, Les Éditions du Phylactère, p. 4.

Julie Doucet, « Je n’ai pas la conscience tranquille », *Peltex*, n° 8, « lettre H », janvier 1990, édité par Dominique Leblanc, Strasbourg, Model-Peltex.

Julie Doucet, « Oh la la j’ai fait un drôle de rêve/Cauchemar », *S2 L’Art?*, n° 11, janvier 1990, édité par Sébastien Morlighem, Formerie, Éditions S2 L’Art?.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 2, n° 1, « Dead plotte », Montréal, autoédité, janvier 1990.

Julie Doucet, « Ma Tête Est Une Boîte/Sans Titre [La Fille Au Frigo]/The Magic Necklace », *Weirdo*, n° 27, mars 1990, San Francisco, Last Gasp, p. 28-29 et 42-47.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 2, n° 3, Montréal, autoédité, mars 1990.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 2, n° 3 [insert « Mini plotte – Spécial Scars »], Montréal, autoédité, mars 1990.

Julie Doucet, « Oh la la What A Strange Dream! », *Iceberg* [nouvelle série], vol. 1, n° 1, printemps 1990, insert, Montréal, Éditions Iceberg.

Julie Doucet, « Sans titre [Portfolio] », *Melody*, n° 5, avril 1990, de Sylvie Rancourt et Jacques Boivin, Princeton (WI), Kitchen Sink Press, p. 33.

Julie Doucet, « Det frosar », *Pox*, vol. 6, n° 4, avril 1990, Suède.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, vol. 2, n° 4, « Mini plotte », Montréal, autoédité, juin 1990.

Julie Doucet, « Tonight: I’m Gonna Go See the Bottle Surgeon », *Buzzard*, n° 1, juin 1990, Hudson (MA), Cat-Head Comics, p. 17-19.

Julie Doucet, « L’agression », *La Pomme de discorde*, n° 7, été 1990, édité par Frank Garcia, Paris, Terrain vague productions, p. 11-15.

Julie Doucet, « Sans titre [Un jour, j’ai été visiter un ami que j’avais pas vu depuis longtemps...] », *État de choc*, n° 2, août 1990, Montréal, p. 9.

Julie Doucet, « So Why I Had That Stupid Dream? », *Rip Off Comics*, n° 28, octobre 1990, Auburn (CA), Rip Off Press, p. 4-6.

Julie Doucet, « Je n’ai pas peur du cancer du sein/Lévitiation », *Psikopat*, n° 9, novembre 1990, Paris, Éditions du Zébu, p. 10 et 48-49.

Julie Doucet, « La seringue », *Logique de Guerre Comix*, novembre 1990, Paris, L'Association, p. 11-14.

1991

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », *Suuri Kurpitsa*, n° 38, 1991, Tampere (Finlande), Kurpitsa, p. 12-18.

Julie Doucet, « The Fatal Kiss/Maybe I Don't Really Exist », *Drawn & Quarterly*, n° 3, janvier 1991, Montréal, Drawn & Quarterly, p. 18-32.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 1, Montréal, Drawn & Quarterly, janvier 1991.

Julie Doucet, « Quand je vais au cinéma/En manque! », *Psikopat*, n° 10, janvier 1991, Paris, Éditions du Zébu, p. 18-19 et 28-29.

Julie Doucet et Doc JPP, « Sans titre [La fille au frigo] », *Atomik*, n° 16, janvier 1991, Paris, Masque à gaz associés, p. 14-15.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 2, Montréal, Drawn & Quarterly, mars 1991.

Julie Doucet, « Tampax Again/J'aime la viande », *Psikopat*, n° 11, mars 1991, Paris, Éditions du Zébu, p. 10 et 28-29.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 3, Montréal, Drawn & Quarterly, avril 1991.

Julie Doucet, « A Happy Ending Nightmare », *Drawn & Quarterly*, n° 5, juin 1991, Montréal, Drawn & Quarterly, p. 13-15.

Julie Doucet, « Vol/Robbery », *The New Comics Anthology*, édité par Bob Callahan, New York, Collier, août 1991, p. 103-104.

Julie Doucet, « Stubborn Flower », *Drawn & Quarterly*, n° 6, octobre 1991, Montréal, Drawn & Quarterly, p. 20.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 4, Montréal, Drawn & Quarterly, octobre 1991.

Julie Doucet, « Julie Doucet ("Heavy Flow"; "The Magic Necklace"; "My Conscience Is Bugging Me"; "Vive La Différence"; "So Why I Had That Stupid Dream?") », dans *Twisted Sisters: A Collection of Bad Girl Art*, édité par Diane Noomin, New York, Penguin Books, novembre 1991, p. 120-138.

Julie Doucet, « What an Intense City! », *NY Press*, vol. 4, n° 47, novembre 1991.

1992

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », *Strapazin*, n° 29, 1992, Zurich, Édition Moderne, p. 85-96.

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », dans *2000-8 : compte à rebours (vers la bande dessinée de l'an 2000)*, Angoulême, Festival international de bande dessinée, 1992.

Julie Doucet, *The Real Dope [Seattle]*, Seattle, autoédité, 1992.

Julie Doucet, « Monkey and the Living Dead [1^{ère} partie] », *Chacal Puant*, n° 5, janvier 1992, édité par Stéphane Blanquet, Conflans, Chacal Puant, p. 44-49.

Julie Doucet, « Le Baiser », *Drawn & Quarterly*, n° 7, mars 1992, Montréal, Drawn & Quarterly, p. 14.

Julie Doucet et Dennis P. Eichhorn, « Dinner at Dave's », *Real Stuff*, n° 6, avril 1992, Seattle, Fantagraphics, p. 1-6.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 5, Montréal, Drawn & Quarterly, mai 1992.

Julie Doucet, « The Love Dolls », *Snake Eyes*, n° 2, mai 1992, Seattle, Fantagraphics, p. 37-39.

Julie Doucet, « Monkey and the Living Dead – Part II & III: “Search of the Mysterious Faucet” & “Monkey Gogo Girl!” », *Chacal Puant*, n° 6, juin 1992, édité par Stéphane Blanquet, Conflans, Chacal Puant, p. 46-57.

Julie Doucet, *The Real Dope [New York]*, New York, autoédité, été 1992.

Julie Doucet et Doc JPP, « Duo [Julie Doucet et le Docteur JPP seront-ils le couple de l'année?] », *Atomik*, n° 18, novembre 1992, Paris, Masque à gaz associés, p. 25-26.

Julie Doucet, « Julie Doucet invitée d'honneur du 7^e festival de bande dessinée de Montréal/If I Was A Man », *Iceberg*, vol. 2, n° 4 [10^e anniversaire], octobre 1992, Montréal, Éditions Iceberg p. 20-21.

1993

Julie Doucet, « Manon Lescaut », dans *Alice in Comiland*, Zurich, Édition Moderne, 1993, p. 39.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 6, Montréal, Drawn & Quarterly, janvier 1993.

Julie Doucet, « Monkey and the Living Dead Parts IV & V: “Monkey’s Act” & “Conclusion” », *Chacal Puant*, n° 7, janvier 1993, édité par Stéphane Blanquet, Conflans, Chacal Puant, 1^{ère} de couverture et p. 35-43.

Julie Doucet, « Regret. A Dream by Julie Doucet », *Lapin*, n° 3, janvier 1993, Paris, L’Association, p. 37-41.

Julie Doucet, « The Naked Truth. Sketches by Julie Doucet », *Melody*, n° 8, janvier 1993, de Sylvie Rancourt et Jacques Boivin, Princeton (WI), Kitchen Sink Press, p. 2.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 7, Montréal, Drawn & Quarterly, juillet 1993.

Julie Doucet, « [Sans titre] », dans *Mickey l’Ange à colorier*, édité par Éric Heilmann, La Capelle, septembre 1993, p. 4.

Julie Doucet, « [Sans titre] », *Real Stuff*, n° 15, « Dennis P. Eichhorn’s Ongoing Oenomelism », octobre 1993, Seattle, Fantagraphics, 1^{ère} de couverture.

Julie Doucet, *Lève Ta Jambe Mon Poisson Est Mort!*, Montréal, Drawn & Quarterly, octobre 1993.

1994

Julie Doucet, *Jos olisin mies ja muita kertomuksia*, Tampere (Finlande), Kurpitsa, 1994.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 8, Montréal, Drawn & Quarterly, février 1994.

Julie Doucet, *Monkey and the living dead*, Conflans, Chacal Puant, février 1994.

Julie Doucet, « So Why I Had That Stupid Dream?/If I Was A Man », *Chacal Puant*, n° 8, février 1994, édité par Stéphane Blanquet, Conflans, Chacal Puant, p. 15-17, 25.

Julie Doucet, « [Sans titre] », dans *Twisted Sisters Comics*, vol. 3, édité par Diane Noomin, Princeton (WI), Kitchen Sink Press, juillet 1994, 1^{ère} de couverture.

1995

Julie Doucet, *My Most Secret Desire*, Montréal, Drawn & Quarterly, 1995.

Julie Doucet, « [Sans titre] », dans *Narrative Corpse: A Chain-Story by 69 Artists!*, édité par Art Spiegelman, New York, Raw Books, janvier 1995, n. p.

Julie Doucet, *Wahre Haushaltscomics*, Berlin, Reprodukt, janvier 1995.

Julie Doucet, « J'ai besoin d'un chum », *La Monstrueuse*, n° 1, janvier 1995, édité par Stéphane Blanquet, Conflans, Chacal Puant, p. 20-21.

Julie Doucet et Siris, « N [On était drôlement tassés dans cet avion] », *Baloney*, n° 1, printemps 1995, édité par Siris, Montréal, Go Go Guy Publications, p. 12-14.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 9, Montréal, Drawn & Quarterly, avril 1995.

Julie Doucet, *Là Là, Chu Tanney Là !!!!... Ou Le Rêve Récidiviste*, [versions en anglais et en français], Saint-Lambert, Mille Putois, coll. « Les Taureaux Des Îles », mai 1995.

1996

Julie Doucet, « Nån förort i juni 1983 », *Galago*, n° 44, janvier 1996, Stockholm, Atlantic Förlags, p. 60-69.

Julie Doucet, « Julie-la-terreur se meurt », *La Monstrueuse*, n° 2, janvier 1996, édité par Stéphane Blanquet, Conflans, Chacal Puant, p. 33-34.

Julie Doucet, « Let's Laugh ein Bißchen », *Die Tageszeitung*, mars 1996, Berlin, TAZ, p. 20.

Julie Doucet, *Schnitte*, n° 1, Berlin, Reprodukt, avril 1996.

Julie Doucet, *Schnitte – Caricature of Love*, Berlin, Reprodukt, mai 1996.

Julie Doucet, « ¿Confías en mí? », *Nosotros somos los muertos*, n° 2, mai 1996, Barcelone, Monograma Ediciones, p. 39-44.

Julie Doucet, *Ciboire de criss!*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », juin 1996.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 10, « Purity Plotte », Montréal, Drawn & Quarterly, décembre 1996.

1997

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », *El Vibora – Underground Comix Special Issue*, Barcelone, Ediciones La Cúpula, 1997, p. 40-43.

Julie Doucet, « RRRREMIXXXX », *Lapin*, n° 14, janvier 1997, Paris, L'Association, p. 18-19.

Julie Doucet, « Julie the Tough Guy Is Dying », *Stripburger*, n° 14, avril 1997, Ljubljana, Stripburger, p. 43-44.

Julie Doucet, *Schnitte*, n° 2, Berlin, Reprodukt, avril 1997.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 11, Montréal, Drawn & Quarterly, septembre 1997.

Julie Doucet, « Monsieur Pinpon », dans Association des Amis de la Vraie Bande Dessinée Française, *Hommage à Monsieur Pinpon*, coll. « Arrière-Boutique », Paris, L'Association, décembre 1997, p. 29.

1998

Julie Doucet, « Super M », *¡Qué Suerte!*, « chica, fille, girl », janvier 1998, Madrid, Olaf Ladousse, p. 5.

Julie Doucet, « Robert el ascensorista », *Nosotros somos los muertos*, n° 5, avril 1998, p. 59-63.

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », *Mano*, n° 4, avril 1998, Bologne, Mano Edizioni, p. 127-141.

Julie Doucet, *Si yo fuera hombre*, Barcelone, Camaleón ediciones, mai 1998.

Julie Doucet, « Alone Again with Julie Doucet », *Stripburger*, n° 19, septembre 1998, Ljubljana, Stripburger, p. 43.

Julie Doucet, « [Sans titre] », *Stripburger*, n° 22, « XXX », septembre 1998, Ljubljana, Stripburger, 1^{ère} de couverture.

Julie Doucet, *Changements d'adresses*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », novembre 1998.

Julie Doucet, « [Sans titre] », *La revue des animaux*, n° 9, « Spécial Pitounes », décembre 1998, Montréal, L'Oie de Cravan, 1^{ère} de couverture.

Julie Doucet, *Dirty Plotte*, n° 12, « Purity Plotte », Montréal, Drawn & Quarterly, décembre 1998.

1999

Julie Doucet, « L'affaire Madame Paul », *Ici*, Montréal, Quebecor, mars à novembre 1999.

Julie Doucet, *Monkey and the living dead*, Paris, L'Association, coll. « Mimolette », avril 1999.

Julie Doucet, *My New York Diary*, Montréal, Drawn & Quarterly, mai 1999.

Julie Doucet et M. Ferreyrol, *Manuel pratique pour la fabrication rapide et économique des liqueurs et des spiritueux sans distillation*, Montréal, L'Oie de Cravan, 1999.

Julie Doucet et Max, « Sans titre », *Comix 2000*, « Hors collection », Paris, L'Association, décembre 1999, p. 446-449.

2000

Julie Doucet, *Les hommes d'aujourd'hui : ou un certain milieu artistique*, Paris, Les Étoiles et les Cochons, coll. « Schokoriegel », 2000.

Julie Doucet et Leyla Majeri, *Sans Titre [Decorative Borders MI368]*, Montréal, autoédité, 2000.

Julie Doucet, *L'affaire Madame Paul*, Montréal, L'Oie de Cravan, février 2000.

Julie Doucet, « Horoscope 1999 », *La revue des animaux*, n° 10, « Passage », juin 2000, Montréal, L'Oie de Cravan.

Julie Doucet, *The Madame Paul Affair*, Montréal, Drawn & Quarterly, juillet 2000.

Julie Doucet, *Manuel d'abstraction*, Lachine, Panique Letters, septembre 2000.

Julie Doucet, « La B.D. Peut-on en sortir? », *Revue Ferraille*, n° 16 [*Ferraille International* n° 1], octobre 2000, édité par Marc Pichelin, Albi/Montréal, Les Requins Marteaux, p. 3.

Julie Doucet, *L'affaire Madame Paul*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », octobre 2000.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 1, Montréal, L'Oie de Cravan/Le Mouvement Lent, octobre 2000.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 34, « Spécial biscuit de fortune », Montréal, autoédité, décembre 2000.

2001

Julie Doucet, *Traumgeburten*, Berlin, Reprodukt, 2001.

Julie Doucet, *Carte de membre – Le Mouvement Lent*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2001.

Julie Doucet, *Jeu de 54 cartes*, Montréal, Atelier Graff, 2001.

Julie Doucet, « [Sans titre] », dans Benoît Chaput, *Le démon familial*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2001, 1^{ère} de couverture.

Julie Doucet et Leyla Majeri, *Manuel d'abstraction* [2^e édition], Lachine, Panique Letters, 2001.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 2, « Spécial astrologie », Montréal, L'Oie de Cravan, janvier 2001.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 15, Montréal, Atelier Graff, mai 2001.

Julie Doucet, *Long Time Relationship*, Montréal, Drawn & Quarterly, juillet 2001.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 3, « Spécial mode : costume de bain », Montréal, autoédité, août-septembre 2001.

Julie Doucet, *J'chu Pas Capable* [*Looking for Something?*], Montréal, autoédité, septembre 2001.

Julie Doucet, « At Last the World Has Become Slow... Thanks to the...: Slow Action Movement », *Stripburger*, n° 31, décembre 2001, Ljubljana, Stripburger, p. 39.

2002

Julie Doucet, *El Caso Madame Paul*, Palma, Inrevés edicions, 2002.

Julie Doucet, *My New York Diary*, Tokyo, Press Pop Gallery, 2002.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 5, « Spécial Distroboto », Montréal, autoédité, 2002.

Julie Doucet et Benoît Chaput, *Melek*, Montréal, L'Oie de Cravan, février 2002.

Julie Doucet, « [Sans titre] », *Vagina Mushroom*, n° 2, mai 2002, édité par Les Amazones du DC, Marseille, Le Dernier Cri, coll. « Dos carré », p. 53, 62-63, 86.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 4, « Collages », Montréal, L'Oie de Cravan, mai 2002.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 22, « Le futur », Montréal, Le Mouvement lent, août 2002.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 58, « Käännöstoimisto », Montréal/Helsinki, autoédité, novembre 2002.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 9, « La lenteur. Conseils pratiques et choix d'outils », Montréal, Atelier Graff/Le Mouvement Lent, décembre 2002.

2003

Julie Doucet, « [Sans titre] », *Vagina Mushroom*, n° 3, 2003, édité par Les Amazones du DC, Marseille, Le Dernier Cri, coll. « Dos carré », 1^{ère} de couverture et pages intérieures (n. p.).

Julie Doucet et Benoît Chaput, *Les Slow*, Montréal, Le Mouvement Lent, 2003.

Julie Doucet, *Votre carte de membre!/Your Starter's Kit!* [pour Le Magasin], Montréal, Le Mouvement Lent, mars 2003.

Julie Doucet, *Chronomètre retardateur à ondes. Récepteur/Émetteur* [pour Le Magasin], Montréal, Le Mouvement Lent, mars 2003.

Julie Doucet, *Ustentil Kit* [pour Le Magasin], Montréal, Le Mouvement Lent, mars 2003.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 16, « C'est fini-Loppu », Montréal/Helsinki, Sarjakuva, mai 2003.

Julie Doucet, *Basta/Ça va faire* [autocollants sérigraphiés; pour Le Magasin], Montréal, Le Mouvement Lent, juin 2003.

Julie Doucet, *Le Fortune Kookie/The biscuit présage* [pour Le Magasin], Montréal, Atelier Graff/Le Mouvement Lent, juin 2003.

Julie Doucet, *L'objet mystère?* [pour Le Magasin], Montréal, Le Mouvement Lent, juin 2003.

Julie Doucet et Benoît Chaput, *Chapugadget*, n° 0, Montréal, L'Oie de Cravan, juin 2003.

Julie Doucet, Marie-Ève Laneville, Nina Logan, Dominique Pétrin et Johanna Rojola, *Ruby Red*, Montréal, Atelier Graff, août 2003.

Julie Doucet, Johanna Rojola, Marie-Ève Laneville, Nina Logan et Dominique Pétrin, *Les Copieuses*, Marseille, Le Dernier Cri, septembre 2003.

Julie Doucet et Jean-François Jouanne, *Chroniques de New York*, Paris, Seuil, septembre 2003.

Julie Doucet, « [Sans titre] », dans Jean-Marie Parisi (dir.), *Reiser Forever*, Paris, Éditions Denoël, novembre 2003.

2004

Julie Doucet et Benoît Chaput, *Le retour des Slow*, Montréal, Le Mouvement Lent, 2004.

Julie Doucet, *Journal*, Paris, L'Association, avril 2004.

Julie Doucet, *Le projet Bookmobile/The Magasin [flyer]*, Montréal, autoédité, avril 2004.

Julie Doucet, *Le Big Nose prêt-à-porter* [pour Le Magasin], Montréal, autoédité, avril 2004.

Julie Doucet, *Le Fortune Kookie/The biscuit présage* [pour Le Magasin], Montréal, Atelier Graff, mai 2004.

Julie Doucet, *New Yorker Tagebuch*, Berlin, Reprodukt, mai 2004.

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », *Lapin*, n° 34, Paris, L'Association, juin 2004.

Julie Doucet, *Lady Pep*, Montréal, Drawn & Quarterly, décembre 2004.

2005

Julie Doucet, *J comme je*, Paris, Seuil, janvier 2005.

Julie Doucet, « De Julie », dans *M le Menu*, édité par JAM éditeur, Paris, L'Association, janvier 2005, p. 45.

Julie Doucet, *Sophie Punt*, n° 11, « La création de l'univers (variations) », Montréal, Atelier Graff, mars 2005.

Julie Doucet, *Autrinisme de règlebnette : grandamme* [1^{ère} édition], Montréal, Atelier Graff, coll. « Tout plassoier », mai 2005.

Julie Doucet, *Chevalladar*, Montréal, Atelier Graff, coll. « Tout plassoier », septembre 2005.

2006

Julie Doucet, *Poèmes d'amour*, Montréal, Atelier Graff, 2006.

Julie Doucet, « [Sans titre] », dans *963*, Montréal, Atelier Graff, avril 2006.

Julie Doucet, *My Most Secret Desire*, édition 10^e anniversaire, Montréal, Drawn & Quarterly, juin 2006.

Julie Doucet et Anne-Françoise Jacques, *Je suis un K*, Montréal, L'Oie de Cravan/Le son 666, octobre 2006.

Julie Doucet, *Elle-Humour*, Brooklyn (NY)/Corte Madera (CA), Picture Box Inc./Ginkgo Press, décembre 2006.

2007

Julie Doucet, *365 Days: A Diary*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2007.

Julie Doucet, « [Illustrations sans titre] », dans Louisa May Alcott, *Little Women*, édité par Siobhan Kilfeather et Vinca Showalter, Londres, Penguin, coll. « Classics », 2007.

Julie Doucet, *Le Pantalitaire*, n° 1, « Ouvrage technique et pratique », Montréal, SuperStudio, juin 2007.

Julie Doucet, *Le Pantalitaire*, n° 2, Montréal, SuperStudio, juillet 2007.

Julie Doucet, *Le Pantalitaire*, n° 3, Montréal, SuperStudio, août 2007.

Julie Doucet, *Le Pantalitaire*, n° 4, Montréal, SuperStudio, septembre 2007.

Julie Doucet, *À l'école de l'amour*, Montréal, L'Oie de Cravan, automne 2007.

Julie Doucet, *Le Pantalitaire*, n° 5, Montréal, SuperStudio, octobre 2007.

2008

Julie Doucet, *Intermission*, Montréal, autopublié, 2008.

Julie Doucet, « Le Pantalitaire », dans *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. La Triennale québécoise 2008*, édité par Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Mark Lancôt et Pierre Landry, Montréal, Musée d'art contemporain, hiver 2008, p. 98-103.

Julie Doucet, « Montréal », *The Walrus*, vol. 5, « Cities Special Issue », janvier-février 2008, p. 68-71.

2010

Julie Doucet, *Der Stein*, n° 1, Montréal, autoédité, mai 2010.

Julie Doucet, « You known I'm a very shy girl/Vous savez, je suis une fille très timide », dans *XX/MMX*, Paris, L'Association, juin 2010, p. 10-11.

Julie Doucet, *Der Stein*, n° 2, « Kurze Geschichten », Montréal, SuperStudio, juillet 2010.

Julie Doucet, *Forecast*, Montréal, SuperStudio, juillet 2010.

Julie Doucet, *Der Stein*, n° 3, « Reise in die Schweiz », Montréal, SuperStudio, septembre 2010.

Julie Doucet, *Der Stein*, n° 4, « Collagen », Montréal, SuperStudio, novembre 2010.

Julie Doucet et Michel Gondry, *My New New York Diary*, Brooklyn (NY), Picture Box Inc./Partizan films, novembre 2010.

2011

Julie Doucet, *Scraps*, Montréal, autoédité, [2011?].

Julie Doucet, *Catalogue de boulons*, Saint-Lambert, Mille Putois, 2011.

Julie Doucet, *Der Stein*, n° 5, « Rouyn-Noranda », Montréal, autoédité, janvier 2011.

Julie Doucet, *Der Stein*, n° 6, « Blick auf das Leben », Montréal, Atelier Graff, mars 2011.

Julie Doucet, *Der Stein*, n° 7, « Mini », Montréal, Atelier Graff, juin 2011.

Julie Doucet, *Der Stein*, n° 8, « Wahre Geschichten », Montréal, autoédité, septembre 2011.

Julie Doucet, *Le révolution* [1^{ère} édition], Montréal, Atelier Graff, novembre 2011.

2012

Julie Doucet, *yes? no? yes? no?*, Ljubljana, Animateka, 2012.

Julie Doucet, *Der Stein*, n° 9, « Die Suche nach Kunst », Montréal, Atelier Graff, mars 2012.

Julie Doucet, *No Experience Needed*, Montréal, Atelier Graff, mai 2012.

Julie Doucet, *99-plus suicide projects* [1^{ère} édition], Montréal, Atelier Graff, septembre 2012.

Julie Doucet, *J'aime* [1^{ère} édition], Montréal, Atelier Graff, septembre 2012.

Julie Doucet, *rémi eurelec et les autres* [1^{ère} édition], Montréal, Atelier Graff, septembre 2012.

Julie Doucet, Mathieu Arseneault, Sara Fauteux, Isabelle Mandalian et David Ayotte, *Aaargh*, n° 1, Montréal, Théâtre des Écuries, septembre 2012.

Julie Doucet, *Sans titre* [*Soldats*], Montréal, Atelier Graff, octobre 2012.

Julie Doucet, *Autrinisme de règlobnette : grandamme* [2^e édition, augmentée], Montréal, Atelier Graff, coll. « Tout pllassoier », novembre 2012.

2013

Julie Doucet, *Jeu de mémoire*, Montréal, Le Pantalitaire, [2013?].

Julie Doucet, « [Sans titre] », dans *L'Atlas sérigraphique de Montréal*, Saint-Lambert, Mille Putois, 2013, p. 57-60.

Julie Doucet et Anne-Françoise Jacques, *Nouilles/Noodles. Courts films d'animation/Short Animation Films*, Montréal, Le Pantalitaire, mai 2013.

Julie Doucet, *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, Montréal, Le Pantalitaire, mai 2013.

Julie Doucet, *99-plus suicide projects* [2^e édition], Montréal, Le Pantalitaire, septembre 2013.

Julie Doucet, *Le révolution* [2^e édition], Montréal, Le Pantalitaire, septembre 2013.

Julie Doucet, Benoît Chaput et Isabelle Mandalian, *Théâtre aux Écuries, tout tout*, Montréal, Théâtre des Écuries, septembre 2013.

Julie Doucet, *Fantastic plote! B.D. de Julie Doucet's comics, 1987-1991*, Montréal, L'Oie de Cravan, été 2013.

Julie Doucet, *Skizzenbuch (Carnet de croquis)*, Montréal, Le Pantalitaire, automne 2013.

Julie Doucet, *Expozine. La foire annuelle des petits éditeurs, bandes dessinées et fanzines!* [affiche de l'événement], Montréal, novembre 2013.

Julie Doucet, Kevin Lo et Louis Rastelli, *Expozine 2013* [livret de présentation], Montréal, Expozine, novembre 2013.

2014

Julie Doucet, *rémi eurelec et les autres* [2^e édition], Montréal, Le Pantalitaire, 2014.

Julie Doucet, *J'aime* [2^e édition], Montréal, Le Pantalitaire, hiver 2014.

Julie Doucet, *La mémoire se mange*, Montréal, Le Pantalitaire, printemps 2014.

Julie Doucet, *The Adorable Little School of Art of Canada*, Montréal, Le Pantalitaire, été 2014.

Julie Doucet, *Maquette du livre J'aime*, Montréal, Le Pantalitaire, août 2014.

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », *Š!*, n° 18 « Poetry », septembre 2014, Riga (Lettonie), Kuš.

Julie Doucet, *Art Scrap Craft*, Montréal, 2Dcloud, octobre 2014.

2015

Julie Doucet, *Sauve-qui-peut!*, Montréal, Le Pantalitaire, septembre 2015.

Julie Doucet, *Going Somewhere?*, Montréal, Le Pantalitaire, novembre 2015.

2016

Julie Doucet, *Kpsake*, Montréal, Le Pantalitaire, hiver 2016.

Julie Doucet, *Carpet Sweeper Tales*, Montréal, Drawn & Quarterly, mars 2016.

Julie Doucet, *CÓMICS 1986-1993*, Oyón-Oion (Araba/Álava), Fulgencio Pimentel S.L., avril 2016.

Julie Doucet, *Dessins à main levée avec correcteur/Free-hand drawings with correction fluid* [2^e édition], Montréal, Le Pantalitaire, août 2016.

2017

Julie Doucet, *Poirette*, n° 1, Montréal, Le Pantalitaire, janvier 2017.

Julie Doucet, « Noms de famille », *Mon Lapin Quotidien*, n° 1, février 2017, Paris, L'Association, p. 3.

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », *Mon Lapin Quotidien*, n° 2, mai 2017, Paris, L'Association.

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », *Mon Lapin Quotidien*, n° 3, août 2017, Paris, L'Association.

Julie Doucet, « Das Jahr 2050 », *Le Monde Diplomatique Deutschland*, août 2017.

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », *Mon Lapin Quotidien*, n° 4, novembre 2017, Paris, L'Association.

Julie Doucet, *CÓMICS 1994-2016*, Oyón-Oion (Araba/Álava), Fulgencio Pimentel S.L., novembre 2017.

2018

Julie Doucet, *Poirette*, n° 2, Montréal, Le Pantalitaire, janvier 2018.

Julie Doucet, *Poirette*, n° 3, Montréal, Le Pantalitaire, juillet 2018.

Julie Doucet, « Madame/Monsieur », *Mon Lapin Quotidien*, n° 7, août 2018, Paris, L'Association, p. 1 et 4.

Julie Doucet, *Dirty Plotte: The Complete Julie Doucet*, édité par Dan Nadel, 2 vol., Montréal, Drawn & Quarterly, octobre 2018.

2019

Julie Doucet, *Sans Titre [Elasti-Chic]*, Montréal, autoédité, mai 2019.

2020

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », *Mon Lapin Quotidien*, n° 13, février 2020, Paris, L'Association.

Julie Doucet, *Julie Doucets allerschönste Comic Strips*, Berlin, Reprodukt, mars 2020.

2021

Julie Doucet, « [Titre inconnu] », *Mon Lapin Quotidien*, n° 18, août 2021, Paris, L'Association.

Julie Doucet, *Maxiplotte*, Paris, L'Association, novembre 2021.

2022

Julie Doucet, *Time Zone J*, Montréal, Drawn & Quarterly, avril 2022.

2023

Julie Doucet, *Suicide total*, Paris, L'Association, janvier 2023.

Julie Doucet et Anne-Françoise Jacques, *La timidité vaincue*, Lyon, Arbitraire, janvier 2023.

Études, entretiens et commentaires critiques

Mathieu Arsenault, « J'ai fait un fanzine avec Julie Doucet », *Doctorak, GO!* (blogue), 16 septembre 2012, <https://doctorak-go.blogspot.com/2012/09/jai-fait-un-fanzine-avec-julie-doucet.html>.

Mathieu Arsenault, « Julie Doucet, 99-Plus Suicide Projects », *Doctorak, GO!* (blogue), 11 mars 2013, <https://doctorak-go.blogspot.com/2013/03/julie-doucet-99-plus-suicide-projects.html>.

Association of English-language Publishers in Quebec, *Episode 6: Helge Dascher, Katia Grubisic*, Montréal, 2017, http://archive.org/details/podcast_inside-frozen-mammoth_episode-6-helge-dascher-kati_1000390683299.

Marie Bardiaux-Vaïente, « Une douceur charnelle de l'abondance », *Neuvième art 2.0*, octobre 2022, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/une-douceur-charnelle-de-la-bondance>.

John Bell, « The Road to Palooka-Ville: New Directions, 1989-2006 », dans *Invaders from the North: How Canada Conquered the Comic Book Universe*, Toronto, Dundurn Press, 2006, p. 170-191.

Rebecca Bengal, « A New Plot for Julie Doucet », *EYE*, n° 23, 1999, Greensboro (NC), Lisa Crosby [fanzine autoédité], p. 8-11.

« Beyond the Grid: The Artists Talk Back », *Comics Journal*, n° 210, 1999, p. 109-113.

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, « Le livre comme espace de création », *À rayons ouverts*, n° 93, 2013, p. 5-8.

Stéphane Blanquet, Éric Heilmann et Lézard Fou, « Julie Doucet vous parle », dans *Monkey and the living dead*, Conflans, Chacal Puant, 1994, p. 2-12.

Laurence Brogniez, « Féminin singulier: les desseins du moi. Julie Doucet, Dominique Goblet », *Textyles*, n° 36-37, juin 2010, p. 117-138.

brian Campbell, « The Original Dirty Plotte », *Comic Book Daily* (blogue), 8 mars 2021, <https://www.comicbookdaily.com/columns/forgotten-silver/the-original-dirty-plotte/>.

Kylie Cardell, « Drawn to Life: The Diary as Method and Politics in the Comics Art of Gabrielle Bell and Julie Doucet », dans Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell*, Jackson, University Press of Mississippi, 2019, p. 122-142.

Alisia Chase, « You Must Look at the Personal Clutter: Diaristic Indulgence, Female Adolescence, and Feminist Autobiography », dans *Drawing from Life*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 207-240.

Hillary Chute, « Julie Doucet », *Artforum*, juillet 2014, <https://www.artforum.com/print/201406/hillary-chute-46881>.

Hillary Chute, « Life or Something like It. Hilary Chute on Julie Doucet's My New York Diary », *Artforum*, 25 juillet 2014, <https://www.artforum.com/slant/hillary-chute-on-julie-doucet-s-my-new-york-diary-47566>.

Catherine Cormier-Larose, « Julie Doucet. Poésie projetée, petites passoires de peaux », *Spirale*, n° 218, 2008, p. 9-10.

Catherine Cormier-Larose, « Manquer de regard : enjeux intermédiatiques du texte et de l'image chez Julie Doucet et Ken Lum », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2009.

Sophie Courval, « Julie Doucet : “Je suis davantage influencée par le dadaïsme que par la Beat generation” », *Les Inrocks* (blogue), août 2016, <https://www.lesinrocks.com/livres/julie-doucet-suis-davantage-influencee-dadaisme-beat-generation-60747-10-08-2016/>.

Dans ta bulle!, « Épisode 241 : entrevue avec Julie Doucet », CHOQ FM, 4 décembre 2012, http://archive.org/details/podcast_dans-ta-bulle_emission-du-3-decembre-2013_1000370249295.

Julie Doucet, « Julie Doucet's Secretions. The Comics Journal Interview », dans *Dirty Plotte: The Complete*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2018 [1991], p. 40-49.

Julie Doucet, *Le Pantalitaire*, s. d., <https://lepantalitaire.bigcartel.com/le-pantalitaire>.

Julie Doucet et Antoine Lefebvre, « Julie Doucet », *Artzines*, n° 5 « Montréal », 2016, p. 20-21.

Philippe Dumez et Julie Doucet, « L'année Julie », *Jade*, n° 7, 1996, p. 51-54, https://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?https://www.pastis.org/jade/no_v01/juliedoucet.htm.

Jonas Engelmann, « “Picture This”: Disease and Autobiographic Narration in the Graphic Novels of David B and Julie Doucet », dans Jochen Ecke et Gideon Haberkorn (dir.), *Comics as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives*, Jefferson, McFarland, 2010.

Mira Falardeau, « Julie Doucet, between order and disorder », *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, n° 89, août 2020, p. 29-45.

Aubrey Gabel, « Julie Doucet: How a Zine Author Went Canonical », *Los Angeles Review of Books*, 23 juillet 2022, <https://lareviewofbooks.org/article/julie-doucet-how-a-zine-author-went-canonical/>.

Sandrine Galand, « Fantastic Plotte, le corps en déterritoire/Fantastic Plotte, de Julie Doucet, L'Oie de cravan, 144 p. », *Spirale*, n° 247, 2014, p. 56-57.

Margaret Galvan, « From Julie Doucet to Gabrielle Bell. Feminist Genealogies of Comics Anthologies », dans Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell*, Jackson, University Press of Mississippi, 2019, p. 3-22.

Thierry Groensteen, « Réponses à huit questions sur l'autobiographie : Edmond Baudoin, Max Cabanes, Julie Doucet, Will Eisner, Jean-Christophe Menu, Fabrice Neaud, Joe Pinelli, Art Spiegelman et Lewis Trondheim », *Neuvième Art*, vol. 1, n° 1, 1996, p. 70-82, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/reponses-huit-questions-sur-lautobiographie-edmond-baudoin-max-cabanes-julie-doucet>.

Lady Gunn, « Interview with Julie Doucet! », 8 avril 2010, <https://drawnandquarterly.com/press/ladygunn-interviews-julie-doucet/>.

Charles Hatfield, *Alternative Comics: An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.

Éric Heilmann, *L'Étang Moderne*, n° 44 « Jules I c'est doux », La Capelle, L'Étang moderne, 1991.

Andrea Juno, « Julie Doucet », *Dangerous Drawings. Interviews with Comix & Graphic Artists*, New York, Juno Books, 1997, p. 54-73.

Frederik Byrn Køhlert, « Female Grotesques: Carnavalesque Subversion in the Comics of Julie Doucet », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 3, n° 1, 2012, p. 19-38, <https://doi.org/10.1080/21504857.2012.703883>.

Frederik Byrn Køhlert, « “At This Point I Become Real”: Experimental Autobiography in Julie Doucet and Michel Gondry's Comics/Video Hybrid My New New York Diary », dans Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell*, Jackson, University Press of Mississippi, 2019, p. 145-163.

Frederik Byrn Køhlert, « Female Grotesques: The Unruly Comics of Julie Doucet », *Serial Selves. Identity and Representation in Autobiographical Comics*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2019, p. 23-53.

Frederik Byrn Køhlert, « Self-Exposure: Two Retrospectives by Autobiographical Comics Pioneers Julie Doucet and Ariel Schrag », *Los Angeles Review of Books*, 19 juillet 2019, <https://lareviewofbooks.org/article/self-exposure-two-retrospectives-by-autobiographical-comics-pioneers-julie-doucet-and-ariel-schrag/>.

Stéphanie Lamothe, « La vie extérieure de Julie Doucet et Geneviève Castrée », dans « Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 98-125.

Jacqueline Lealess, « Making a Spectacle: The Comics of Debbie Drechsler, Phoebe Gloeckner, Diane DiMassa, and Julie Doucet », mémoire de maîtrise, Peterborough, Trent University, 2006.

Dominique Leblanc, « FANTASTIC PLOTTE! », *Model-Peltex Artworks*, février 2020, <https://dominique-leblanc-artworks.mozello.fr/blog/params/post/2009452/>.

Izabeau Legendre, *La scène du zine de Montréal*. Montréal : AURA éditions, 2022.

Izabeau Legendre, « Généalogie du zine contemporain au Québec : de la personnalisation de la politique à une politique de la mise en commun des intimités ». *Analyses : revue de littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 16, n° 1, 2022, p. 71-86.

Etelka Lehoczy, « Two Nostalgic, Fiercely Feminist Graphic Novels », *The New York Times*, 16 mai 2022, <https://www.nytimes.com/2022/05/16/books/review/two-nostalgic-fiercely-feminist-graphic-novels.html>.

Sophie Létourneau, « Écriture du réel. On ne casera pas Julie Doucet », *Lettres québécoises*, n° 175, 2019, p. 84-87.

Catriona MacLeod, « Sex and Death in Quebec: Female AutobioBD and Julie Doucet's *Changements d'adresses* », *European Comic Art*, vol. 5, n° 1, 2012, p. 57-70.

Ian McGillis, « Montreal's Julie Doucet Revolutionized Comics – Then She Walked Away », *Montreal Gazette*, 14 décembre 2018, <https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/montreals-julie-doucet-revolutionized-comics-then-she-walked-away>.

Jean-Christophe Menu, « Julie in France », dans Julie Doucet, *Dirty Plotte: The Complete*, vol. 2 « Everything Else », Montréal, Drawn & Quarterly, 2018, p. 36-37.

Jean-Christophe Menu, « Introduction », dans Julie Doucet, *Maxiplotte*, Paris, L'Association, 2021, p. 5-12.

Ann Miller et Murray Pratt, « Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the "autobioBD" », *Belphégor*, vol. 4, n° 1, 2004, p. 1-18.

Annie Mok, « "The Starting Point": An Interview with Julie Doucet », *The Comics Journal*, n° 141, 25 avril 2016, <https://www.tcj.com/the-starting-point-an-interview-with-julie-doucet/>.

Anne Elizabeth Moore, « Julie Doucet », *Punk Planet 73*, Chicago, Self-Published, 2006, p. 48-52.

Anne Elizabeth Moore, *Sweet Little Cunt: The Graphic Work of Julie Doucet*, Minneapolis, Uncivilized Books, 2018.

David P. Moore, *Hooked on Comix Vol. 1. Life on the Cutting Edge of an All-American Artform*, d. p. works, 1994, <https://www.youtube.com/watch?v=JjnHhBd0PTM>.

Dan Nadel, « A Good Life: The Julie Doucet Interview », 2007.

Dan Nadel, « The Julies. An Introduction », dans Julie Doucet, *Dirty Plotte: The Complete*, vol. 2 « Everything Else », Montréal, Drawn & Quarterly, 2018, p. 8-33.

Tahneer Oksman, « Reading Aloud with Julie Doucet », *Los Angeles Review of Books*, 24 juin 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/reading-aloud-julie-doucet/>.

Tahneer Oksman, « Introduction. A Shared Space », dans Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell: A Place inside Yourself*, Jackson, University Press of Mississippi, 2018, p. XI-LVI.

Tahneer Oksman, « "I Really Had to Reinvent Myself": An Interview with Julie Doucet », *Los Angeles Review of Books*, 19 janvier 2019, <https://lareviewofbooks.org/article/i-really-had-to-reinvent-myself-an-interview-with-julie-doucet/>.

Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell: A Place inside Yourself*, Jackson, University Press of Mississippi, 2018.

Chris Oliveros, « Through Thick and Thin », dans Julie Doucet, *Dirty Plotte: The Complete*, vol. 2 « Everything Else », Montréal, Drawn & Quarterly, 2018, p. 23.

Laura Paul, « Comics as Social Media: On Julie Doucet's "Time Zone J" », *Los Angeles Review of Books*, 14 mai 2022, <https://lareviewofbooks.org/article/comics-as-social-media-on-julie-doucets-time-zone-j/>.

Natalie Pendergast, « Julie Doucet's "Monkey and the Living Dead" as Subliminal Autobiography », dans Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell*, Jackson, University Press of Mississippi, 2019, p. 47-74.

Antoine Peuchmaurd, « Chapu Gadget », *La vie palpitante d'antoine p.* (blogue), s. d., <https://antoine-p.blogspot.com/2016/10/chapu-gadget.html>.

Joy Press, « Strip Teaser », *The Village Voice*, 4 décembre 2001, <https://www.villagevoice.com/2001/12/04/strip-teaser/>.

Maël Rannou et Julie Doucet, « "j'ai trop besoin de toucher, de manipuler la matière,

de remuer” – entretien », *Neuvième art 2.0*, octobre 2022, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/jai-trop-besoin-de-toucher-de-manipuler-la-matiere-de-remuer-entretien>.

Sarah Richardson, « A Very Dirty Word. Cuteness as Affective Strategy in the Comics of Julie Doucet », dans Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell*, Jackson, University Press of Mississippi, 2019, p. 97-121.

Nicole Rudick, « Carpet Sweeper Tales (Review) », *The Comics Journal*, juin 2016, <https://www.tcj.com/reviews/carpet-sweeper-tales/>.

Nicole Rudick, « The Raunchy Brilliance of Julie Doucet », *The New York Review of Books*, 2018, <https://www.nybooks.com/daily/2018/11/07/the-raunchy-brilliance-of-julie-doucet/>.

Hugo Santerre, « Dirty Plotte : les zines de Julie Doucet », dans « La bande dessinée féministe humoristique au cours des décennies 1970 et 1980 au Québec : l'humour visuel comme outil d'appropriation des représentations », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2017, p. 76-94.

Small Press Expo, *Cutting Up: Julie Doucet's Reinventions From Dirty Plotte to Carpet Sweeper Tales*, Bethesda, MD, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=un8Mxey2oT4>.

Jessica Stark, « My Most Secret Boredom. (Dis)Affective Narrative in Julie Doucet's "A Day in Julie Doucet's Life" and Hergé's "Adventures with Tintin: The Broken Ear" », dans Tahneer Oksman et Seamus O'Malley (dir.), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell*, Jackson, University Press of Mississippi, 2019, p. 23-44.

ThroatArt, *Throatcast Episode 13: Julie Doucet*, Brooklyn, 2011, <http://archive.org/details/podcast-throatcast-throatcast-episode-13-julie-d-1000-094535603>.

Emma Tinker, « From Riot Grrrl to Fine Artist: Transformation in the Work of Julie Doucet », dans « Identity and Form in Alternative Comics, 1967-2007 », thèse de doctorat, Londres, University College London, 2008, p. 136-173.

Yevgeniya Traps, « It's Julie Doucet's World », *The New York Times*, 15 avril 2022, <https://www.nytimes.com/2022/04/15/arts/design/julie-doucet-time-zone-j.html>.

Julie Vincent, « Matérialité et transgression du corps obscène dans les œuvres de Catherine Millet, Catherine Breillat et Julie Doucet », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2018.

Lorraine York, « “A Good Place Where to Be”: Un-Placing Mobilities in Julie Doucet’s My New York Diary », *Ink(s)*, vol. 4, n° 3, 2020, p. 309-26.

Kevin Thomas Ziegler, « “I Draw Myself so Ugly, I Am Going a Bit Too Far Here” (365 Days 05.11.02): Risk and Embodiment in Julie Doucet’s Graphic Narratives », dans « Drawing on the Margins of History: English-Language Graphic Narratives in Canada », thèse de doctorat, Waterloo, University of Waterloo, p. 96-151.

Ouvrages et articles

Michel Biron, *L’absence du maître*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2000.

Anna Boschetti, *Isms. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS, 2014.

Rebekah J. Buchanan, *Writing a Riot: Riot Grrrl Zines and Feminist Rhetorics*, New York, Peter Lang, 2018.

Stephen Duncombe, *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*, Londres/New York, Verso, 1997.

Frédéric Hojlo, « Julie Doucet Grand Prix d’Angoulême 2022 : une récompense pas si paradoxale », *ActuaBD*, 16 mars 2022, <https://www.actuabd.com/Julie-Doucet-Grand-Prix-d-Angouleme-2022-une-recompense-pas-si-paradoxale>.

Manon Labry, *Riot Grrrls. Chronique d’une révolution punk féministe*, Paris, Zones, 2016.

Manon Labry, *Pussy Riot Grrrls*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2017.

Jean-Dominique Leduc, « Retour aux sources », *Le Journal de Montréal*, 4 janvier 2014, <https://www.journaldemontreal.com/2014/01/04/retour-aux-sources>.

Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur. Économies de l’héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 77-93.

Geneviève Pagé, « L’art de conquérir le contrepúblic : les zines féministes, une voie/x subalterne et politique? », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 191-215.

Alison Piepmeier, « Why Zines Matter. Materiality and the Creation of Embodied Community », *Grrl Zines. Making Media, Doing Feminism*, New York/Londres, New York University Press, 2009, p. 57-86.

Frédéric Potet, « Julie Doucet, un Grand Prix d’Angoulême “féministe jusqu’au bout des ongles” et underground », *Le Monde*, 16 mars 2022,

https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/03/16/julie-doucet-un-grand-prix-d-angouleme-feministe-jusqu-au-bout-des-ongles-et-underground_6117814_3246.html.

François Rissel et Marlene Agius, « Angoulême 2023 – Exposition Julie Doucet : “Je pense qu’il est important de se faire les dents soi-même” (Interview) », *ActuaBD*, 27 janvier 2022, <https://www.actuabd.com/Angouleme-2023-Exposition-Julie-Doucet-Je-pense-qu-il-est-important-de-se-faire>.

Kristen Schilt, « “I’ll Resist with Every Inch and Every Breath”: Girls and Zine Making as a Form of Resistance », *Youth & Society*, vol. 35, n° 1, 2003, p. 71-97.

Lorsque les mangas sont perçus comme des produits dérivés : les adaptations de séries animées (France, Italie et Espagne)

Bounthavy Suvilay

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104237ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104237ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Suvilay, B. (2023). Lorsque les mangas sont perçus comme des produits dérivés : les adaptations de séries animées (France, Italie et Espagne). *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1–22.
<https://doi.org/10.7202/1104237ar>

Résumé de l'article

Les pratiques professionnelles liées à la sphère d'influence de la télévision et les adaptations transmédiatiques jouent historiquement un rôle majeur dans les transferts culturels du manga en France, en Italie et en Espagne à la fin des années 1970. Déviées de leur circuit de communication initial pour être reterritorisées dans un contexte non prévu, les oeuvres japonaises subissent de multiples transformations afin de correspondre aux conventions locales. Les entreprises locales créent des adaptations de dessins animés dérivés de mangas avant d'importer des oeuvres japonaises en les modifiant selon les besoins de leurs réseaux de diffusion. Si la fiction peut circuler de manière globale en s'incarnant dans différents médias, le format reste un élément fortement contextualisé plus difficile à déterritorialiser : il matérialise en effet une histoire des pratiques de création et de réception distincte selon les pays.





LORSQUE LES MANGAS SONT PERÇUS COMME DES PRODUITS DÉRIVÉS : LES ADAPTATIONS DE SÉRIES ANIMÉES (FRANCE, ITALIE ET ESPAGNE)

Bounthavy SUVILAY

Chercheuse indépendante, France

RÉSUMÉ

Les pratiques professionnelles liées à la sphère d'influence de la télévision et les adaptations transmédiatiques jouent historiquement un rôle majeur dans les transferts culturels du manga en France, en Italie et en Espagne à la fin des années 1970. Déviées de leur circuit de communication initial pour être reterritorisées dans un contexte non prévu, les œuvres japonaises subissent de multiples transformations afin de correspondre aux conventions locales. Les entreprises locales créent des adaptations de dessins animés dérivés de mangas avant d'importer des œuvres japonaises en les modifiant selon les besoins de leurs réseaux de diffusion. Si la fiction peut circuler de manière globale en s'incarnant dans différents médias, le format reste un élément fortement contextualisé plus difficile à déterritorialiser : il matérialise en effet une histoire des pratiques de création et de réception distincte selon les pays.

ABSTRACT

Professional practices related to the sphere of influence of television and transmedia adaptations played a significant historical role in the cultural transfer of manga in France, Italy and Spain in the late 1970s. Diverted from their initial communication circuit in order to be reterritorialized in an unintended context, Japanese comic books underwent multiple transformations in order to correspond to local conventions. Local companies created cartoon adaptations of manga before importing Japanese works by modifying them according to the needs of their distribution networks. If fiction can circulate globally by being embodied in different media, the format remains a strongly contextualized element that is more difficult to deterritorialize: it materializes a history of creation and reception practices, distinct for each country.

Mots-clés

manga, télévision, adaptation, bande dessinée, globalisation

Keywords

manga, television, adaptation, bande dessinée, globalization

Lorsque les historiens Michael Werner et Michel Espagne introduisent la notion de transfert culturel, ils s'attachent surtout au travail des médiateurs en matière de pratiques discursives et institutionnelles. De leur côté, les chercheurs s'intéressant aux médias tendent à s'appuyer sur l'analyse des échanges commerciaux légaux et la circulation transnationale de produits culturels pour déterminer les rapports de forces entre différents pays et le rayonnement culturel d'une nation¹. Face au flux dominant américain, il y a des « contre-flux² » constitués par les productions développées dans des pays non occidentaux (films de Bollywood, dramas coréens, telenovelas d'Amérique du Sud) qui forment des réseaux d'influence régionaux³.

Dans les deux cas, les analyses peinent à prendre en compte les transformations des pratiques de consommation des fictions contemporaines et les relations d'interdépendance entre les médias à l'échelle locale. En effet, la circulation de la bande dessinée japonaise en Europe du Sud (France, Italie, Espagne) est avant tout liée à un changement du paysage audiovisuel européen. C'est par le biais des adaptations de séries télévisées en bandes dessinées que les premiers mangas à succès ont été traduits.

En s'appuyant sur une perspective historique, cette étude vise à montrer l'importance des adaptations transmédias dans les transferts culturels. Après avoir rappelé l'appartenance d'un pan de la bande dessinée à la sphère d'influence de la télévision, puis les changements du paysage audiovisuel en Europe du Sud, nous examinerons plusieurs cas de « bédéisations⁴ » montrant les transformations liées à la déterritorialisation, mais aussi les différences de pratiques de production à l'échelle régionale lors de la reterritorialisation : la France, l'Espagne et l'Italie adoptent des pratiques distinctes sur le plan des formats et des contenus.

La bande dessinée dans l'économie télévisuelle

Le découpage en disciplines universitaires contribue à rendre difficiles les études sur des objets non identifiés par l'institution, ce qui entraîne un certain biais dans les analyses : les chercheurs tendent à rapprocher ces arts mineurs des pratiques plus prestigieuses afin d'étendre une partie de la reconnaissance sociale de ces dernières. Les études sur les liens entre la bande dessinée et la littérature⁵ ou le cinéma⁶ ne manquent pas. En revanche, peu d'articles prennent pour sujet la bande dessinée en tant qu'adaptation d'un média moins prestigieux, ou en tant que produit dérivé. Or, ce média est le « bâtard de l'art et du commerce » selon Art Spiegelman⁷.

Ian Gordon consacre un ouvrage aux *comics* en tant que produits de consommation, mais il ne traite que d'une période ancienne (1890-1945)⁸. Plus récemment, à la suite des études sur le *transmedia storytelling* de Henry Jenkins⁹, plusieurs ouvrages montrent l'importance économique des adaptations, mais ils restent focalisés sur les liens avec des médias plus reconnus comme le cinéma¹⁰. Il n'y pas vraiment d'études sur la bande dessinée comme produit dérivé de la télévision, bien que cette production ait un poids économique considérable. Michael G. Rhode rappelle que certaines sociétés se spécialisent dans la bande dessinée comme exploitation de licences préexistantes¹¹. Paul Lopes et Jean-Paul Gabilliet consacrent également un court paragraphe aux adaptations de séries télévisées en *comic books* par Dell et Gold Key dans les années 1960¹².

Ce secteur américain de l'adaptation de feuilletons télévisés en bandes dessinées s'exporte ensuite en dehors des États-Unis, en suivant les trajectoires des séries télévisées originales. Publiée en 1962 chez Dell, la transposition du feuilleton *The Untouchables* (1959-1963) en *comic book* est traduite par ARTFI en 1966, à la suite du succès de la série diffusée à la télévision espagnole à partir de 1964¹³. De même, l'arrivée de *Bonanza*¹⁴ (1959-1973) à la télévision espagnole entraîne la publication des adaptations de Dell produites entre 1962 et 1970 aux éditions Laida, dans la collection « Telexito ». Celle-ci rassemble des adaptations de dessins animés et de séries télévisées généralement traduites de l'anglais.

Ces éditeurs reprennent en réalité les pratiques instaurées par Novaro, une société mexicaine qui traduit en espagnol les adaptations de Dell depuis les années 1950. Ces versions mexicaines ont été diffusées en Espagne à la fin des années 1950 par Queromón Editores. À une époque où le marché espagnol est dominé par la bande dessinée en noir et blanc, ces histoires originales en couleur ont eu un succès immédiat, car elles mettent en scène des héros déjà popularisés à la télévision.

En France, l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) diffuse la série *Bonanza* en 1965 et, la même année, l'éditeur Sage lance son magazine *Bonanza*, comprenant des planches américaines traduites en français et des traductions d'autres *comics*. Après la fin du magazine en 1974, les planches de *Bonanza* paraissent dans la collection « Vedettes TV » (1976 et 1979) et dans le magazine *Rintintin et Rusty* (1976-1984). Comme en Espagne, le format standard de la bande dessinée en presse comprend plus de pages que celui qui est pratiqué aux États-Unis. Les versions américaines étant insuffisantes pour le volume de lecteurs français, Sage publie ensuite des planches créées par Ferdinando Fusco, dessinateur italien vivant en France. Celui-ci a aussi réalisé pour Sage d'autres adaptations en bandes dessinées de feuilletons américains dont *Rin Tin Tin* (1954-1959) et *Le cheval de fer* (1966-1968).

Le succès de ces bédéisations américaines entraîne l'adaptation de feuilletons français en bandes dessinées. Par exemple, *Thierry la Fronde* (1963-1966) devient une bande dessinée publiée aux éditions Oz sous la forme d'un volume en petit format et dans la collection « Télé série verte » entre 1964 et 1966. D'autres séries sont également déclinées en bandes dessinées, dont *Les Brigades du Tigre*¹⁵ et *Fantômas*¹⁶.

Les adaptations transmédiatiques voyagent ainsi des États-Unis à l'Europe en passant par le Mexique avant que la pratique ne s'installe définitivement chez les professionnels, au point que les marchés locaux créent leurs propres versions. Autrement dit, ce qui circule n'est pas seulement l'objet lui-même (adaptation traduite), mais également les conventions de production de l'objet (création d'adaptation par les entreprises locales).

Cette pratique de bédéisation s'intensifie à mesure que la télévision prend une part grandissante dans les pratiques de loisir¹⁷. La concurrence entre

l'audiovisuel et les supports imprimés se perçoit en fait de temps de loisir. En 1973, 41 % des Français de 15-24 ans déclaraient avoir lu 20 livres ou plus par an; ils ne sont plus que 20 % en 1997¹⁸. Cette diminution du temps de lecture est renforcée par la multiplication des chaînes télévisées¹⁹ et l'augmentation du temps de diffusion²⁰. En 1953, la télévision française ne diffusait que 30 heures d'émissions hebdomadaires, alors qu'en 1988 TF1 diffuse à elle seule 27 heures hebdomadaires d'émissions pour la jeunesse. Celles-ci constituent une véritable culture enfantine, car même si les illustrés et albums restent importants, le petit écran « offre le “fond commun” des conversations des cours de récréation²¹ » : 74 % des enfants interrogés citent la télévision comme sujet de conversation avec leurs camarades.

Cette nouvelle configuration des loisirs enfantins est identique à celle de l'Italie et de l'Espagne, où la création de chaînes privées et locales a favorisé l'explosion des émissions destinées à la jeunesse et l'importation de dessins animés japonais. Daniel Ferrera revient sur l'importance de ces séries dans la programmation des chaînes nationales en Espagne²². Mais le succès des *animes* est initialement lié à la création de chaînes locales durant la phase de transition démocratique²³. Les régions ayant la plus forte demande d'autonomie sont celles qui ont constitué le plus tôt leur canal de diffusion télévisé et elles alimentent leur programmation de dessins animés doublés dans les langues locales²⁴. Le paysage audiovisuel italien est également marqué par la multiplication des stations de radiodiffusion dès les années 1970²⁵. Dans les trois pays, la libéralisation du marché audiovisuel et la concurrence entre le secteur public et les chaînes privées favorisent l'importation des séries japonaises perçues comme produits d'appel peu coûteux.

C'est dans ce contexte audiovisuel spécifique que les entrepreneurs de la presse ont transposé les pratiques éditoriales de bédéisation des séries importées des États-Unis à l'adaptation des dessins animés. Ces bandes dessinées réalisées en Europe reprennent les graphismes japonais et permettent au jeune public de retrouver les héros du petit écran. Elles ont d'autant plus de succès que cette audience a une pratique de consommation intensive que les moyens techniques de l'époque ne leur permettent pas d'assouvir. En effet, s'il est aujourd'hui possible de regarder la même vidéo en boucle, dans les années 1970, le magnétoscope restait un produit de luxe encore peu installé dans les foyers. Pour retrouver le plaisir de la fiction, les

enfants n'avaient pas d'autres choix que de lire les adaptations en bandes dessinées et consommer les produits dérivés à leur disposition sur le marché local : affiches, autocollants, etc.

Ces bédéisations témoignent de la sphère d'influence de la télévision comme premier lieu de divertissement. D'ailleurs, la référence à la télévision apparaît soit dans le nom de la collection²⁶, soit dans une mention « vu à la TV », soit dans l'apposition d'un logo de chaîne en couverture²⁷. S'il y a bien un « effet livre²⁸ » qui tend à déplacer la bande dessinée de la presse à la librairie afin d'apporter une forme de consécration symbolique, il y a aussi le mouvement inverse d'une marginalisation du support magazine qui devient à partir des années 1960 un objet dérivé de la télévision.

« Manga » made in Europe

La majorité des bédéisations sont conçues comme des produits dérivés à durée de vie limitée, visant à prolonger et soutenir l'enthousiasme du public pour les émissions télévisées. Destinées à accroître la visibilité d'une série sur différents supports, elles entraînent la création d'un cercle vertueux : la diffusion télévisée incite le public à acheter les publications sur papier et celles-ci poussent en retour les lecteurs à suivre la série au petit écran. Par ailleurs, ces magazines offrent un contexte idéal pour faire la promotion des autres produits dérivés (jeux, jouets, objets divers, produits alimentaires...). Ainsi, les bédéisations s'inscrivent plus dans une économie de la télévision que dans celle du livre.

La première adaptation de séries japonaises en BD est espagnole : *Las bellas historias de Heidi*, hebdomadaire réalisé par des artistes espagnols pour l'éditeur barcelonais Bruguera. Dès 1975, la série télévisée était diffusée en Espagne sur RTVE et la version barcelonaise reprend le design des personnages en ajoutant de nouveaux récits inédits. Les droits d'exploitation en bande dessinée ont été achetés aux Allemands de München Merchandising qui détenaient la licence pour l'Europe. Les Japonais n'ont pas été inclus dans la boucle de production ni même au courant de la création de cette bande dessinée. Cela est d'autant plus étonnant que, parallèlement au Japon, *Heidi* a fait l'objet d'une adaptation en bande dessinée sous forme d'*anime comics*,

forme de bande dessinée réalisée à partir des photogrammes de la série télévisée.

La situation française est comparable à celle de l'Espagne et de l'Italie. À la suite de la diffusion du *Prince Saphir* (*Ribbon no kishi*, 1967-1968) en 1974 sur l'ORTF, Whitman-France publie l'album *Les Aventures de Prince Saphire* en 1976 et une bédésation paraît dans *Télé Junior* en 1977²⁹. Personne ne semble savoir que la série réalisée par Osamu Tezuka est l'adaptation de son propre manga. Les intermédiaires de l'édition française procèdent avec la série japonaise comme ils travaillent avec les autres matériaux audiovisuels. D'ailleurs, le dessinateur, Norbert Fersen, qui a travaillé pour *Pilote* et *Tintin*, est connu pour ses adaptations d'émissions télévisées comme *Le Manège enchanté* et *L'Île aux enfants*.

La plupart des bédésations espagnoles ont été ensuite commercialisées en Italie, où d'autres entrepreneurs opportunistes profitent de la popularité des dessins animés. Ainsi, la traduction de *Las bellas historias de Heidi* est publiée par la société Ediboy sous la forme d'un hebdomadaire en kiosque : le fascicule comporte 16 pages en couleurs au format 18,8 x 24,6 cm et coûte 250 lire³⁰. Le premier numéro est lancé le 24 février 1978, 10 jours après la diffusion télévisée italienne. Le succès de *Heidi* en kiosque en Italie a poussé d'autres éditeurs à exploiter la popularité des personnages de séries animées sous forme d'adaptations en bandes dessinées vendues sur le circuit du livre et celui de la presse. Ces récits sont avant tout conçus comme des produits dérivés des séries télévisées. D'ailleurs, les éditeurs achetaient les droits d'exploitation à la SACIS, régie publicitaire et société de gestion des droits dérivés de la RAI (Radiotelevisione italiana), et non aux ayants droit japonais.

De son côté, ERI, la maison d'édition de Turin appartenant à la RAI, a également fait appel à différents studios italiens pour produire des bédésations destinées au *Radiocorriere TV*, magazine officiel de la chaîne. Mais la plupart ont fait l'objet d'exploitations à part dans l'hebdomadaire *Il Trenino della TV* (octobre 1978), qui est ensuite renommé *TV Junior* à partir d'avril 1979. La plupart des planches sont réalisées par des artistes et studios italiens : Immagini e Parole, Bierreci, Studio Smack, Staff di If, Studio Farina, Edistudio et Cartoon Studio³¹.

En raison du succès commercial des bédésisations, les groupes d'édition plus traditionnels se lancent également sur ce marché opportuniste et très concurrentiel qui comprenait initialement la filiale presse de la RAI et de petits entrepreneurs. L'éditeur Rizzoli³² a calqué les pratiques d'ERI et son magazine pour enfants *Corriere dei Piccoli*³³ (« Courrier des petits ») a suivi la même évolution que *TV Junior* en incluant progressivement des personnages de dessins animés japonais. Une même stratégie est mise en œuvre dans l'hebdomadaire *La banda TV* produit par Andrea Mantelli et le Studio Smack³⁴.

Dans ce contexte de production régionale entre Espagne et Italie, une série a engendré un engouement sans précédent : *Goldorak* ou, dans sa version italienne, *Atlas UFO Robot Goldrake*. Les droits d'exploitation pour la fabrication d'autocollants ont été cédés à Rossi, tandis que ceux de la bande dessinée ont été vendus à Edizioni Flash de Giovanni Carozzo. Entre juillet 1978 et février 1982, ce dernier commercialise de nombreuses publications dont les planches sont produites par un studio milanais³⁵ : le mensuel *Telestory* (*Atlas Ufo Robot*), *Atlas Ufo Robot presenta Goldrake* (mensuel), *Actarus* (mensuel), *Super raccolta Atlas Ufo Robot* (mensuel), *TV Special Star Blazers (one shot)*, *La battaglia dei pianeti* (*Gatchaman*, hebdomadaire; *Gatchaman la Battaglia dei pianeti*, mensuel).

Outre les adaptations officielles créées en Italie pour le marché local, des bédésisations non autorisées ont également été produites par un studio milanais pour la revue *Telefumetto* de l'éditeur Epierre³⁶. Une autre méthode pour contourner l'achat des droits d'exploitation à la SACIS est d'acquérir une licence auprès de l'ayant droit original, certains *animes* étant des adaptations de romans européens. Publiées sans les droits italiens d'exploitation officielle ou avec des détours juridiques, ces bandes dessinées à la durée de vie limitée visent à profiter de l'exposition médiatique à la télévision. Cette technique est semblable à celles de certaines productions actuelles de jeux ou films qui ont des noms très proches des *blockbusters*, ce qui induit souvent en erreur les consommateurs.

Une grande partie des fascicules italiens et espagnols se retrouvent rapidement sur le marché français sous forme de traductions. La transition est facilitée par la proximité linguistique, la similarité des habitudes de consommation

(revues à bas coût en kiosque), la ressemblance des formats (récits courts en couleurs) et de la programmation télévisée³⁷.

Parmi les éditeurs, on compte Junior Productions de Franklin Loufrani qui produit *Télé Junior*³⁸, *Télé Parade* et *Télé BD*. Une adaptation de *Goldorak* en bande dessinée réalisée par les Français Sacha et Jorge Domenech paraît dans *Télé Junior* à partir du numéro 13 (31 août 1978). De son côté, la société Éditions Télé Guide publie également des bandes dessinées dérivées des séries télévisées³⁹. Ainsi, le premier numéro du magazine *Goldorak* est tiré à 150 000 exemplaires et obtient un score de 90 % de vente⁴⁰. En plus du *Télé Guide Goldorak*, mensuel puis bimensuel avec bandes dessinées, coloriages et affiches, il y a le *Télé Guide Goldorak Pocket* mensuel avec uniquement des bédésations, puis le *Télé Guide Goldorak Super Pocket*⁴¹, et enfin un album publié en coédition avec Jean Chapellet Éditeur : *Goldorak, Racines d'acier* avec un scénario de Michel Rebichon et des dessins de Frank Chesqui (1979).

L'adaptation en bande dessinée semble n'être qu'un prétexte pour faire acheter un catalogue publicitaire déguisé sous la forme d'un magazine. La présence de nombreuses publicités manifeste également le fait que les acheteurs sont considérés comme de potentiels consommateurs prêts à collectionner tous les items en lien avec leurs héros favoris. Par exemple, le « Club des amis de Goldorak » compte 25 000 membres en 1979⁴², ce qui correspond à un public captif à qui l'on peut envoyer des informations concernant de nouveaux produits. Dans le cas de *Goldorak*, le succès commercial est donc immense. Le chiffre d'affaires engendré par les adaptations et produits dérivés est ensuite réparti entre la chaîne, les ayants droit originaux et l'intermédiaire. La directrice des programmes jeunesse d'Antenne 2 déclarait en 1980 : « À ce jour le chiffre d'affaires de *Goldorak*, en France, atteint un milliard de centimes⁴³. »

La plupart de ces bandes dessinées sont avant tout considérées comme des produits dérivés de peu de valeur symbolique. Cette déconsidération se perçoit à travers l'usage de pseudonymes et l'effacement de la plupart des noms⁴⁴. Sur le plan graphique, les dessinateurs européens imitent le style des Japonais en redessinant parfois des images de la série. Les couleurs sont semblables à celles qui sont utilisées dans les *comics* de l'époque. L'exotisme du graphisme est en quelque sorte désamorcé par la narration et le format de

publication. Ces adaptations sont avant tout des produits conçus pour un public européen n'ayant aucune idée des standards de publication des originaux japonais qui sont généralement en noir et blanc.

Ces bédécisations européennes et les nombreux produits dérivés élaborés pour être vendus en même temps que la diffusion télévisée sont des produits supplétifs servant à combler l'attente du prochain épisode, à se remémorer les événements visionnés précédemment, à jouer et interagir avec des éléments du monde fictif. Tous ces produits sont à mettre en lien avec d'autres activités du jeune public, que pratiquent souvent les fans : redessiner des personnages, créer des récits dérivés, et incarner les personnages dans des jeux de rôle informels dans les cours de récréation. En tant qu'objets matériels, ils s'échangent et sont exposés à la vue des autres. Ils participent à une fonction socialisante autour de la fiction.

Destins contrastés de Candy et Dragon Ball

Ces bédécisations d'*animés* par les sociétés locales témoignent du flou juridique lié à une mauvaise communication entre l'Europe et le Japon. En effet, même si, théoriquement, les possibilités de dialogue et d'information existent, en pratique les ayants droit japonais ne sont pas vraiment au courant de ce qui se fait en Europe et inversement. C'est dans ce contexte particulier de la fin des années 1970 que des premiers mangas sont traduits. Contrairement aux autres éditeurs faisant appel à une main-d'œuvre régionale pour redessiner des séries télévisées, l'éditeur italien Fabbri⁴⁵ est allé à la source pour acheter les droits de l'œuvre originale dont l'*anime* est une adaptation. Il est le premier éditeur européen à commercialiser avec succès un manga pour enfant en adaptant le format japonais aux habitudes de consommation italiennes⁴⁶.

Les récits sont publiés dans le sens de lecture occidental et colorisés pour être commercialisés sous forme de magazines hebdomadaires. Au lieu de regrouper toutes les séries en un volume, Fabbri procède à une segmentation par genre avec, d'un côté, la revue pour garçons et son manga de robot *Il Grande Mazinga*⁴⁷ et, de l'autre, la revue pour jeunes filles et son manga sentimental *Candy Candy*. Plus encore, après la traduction du manga original dans les 77 premiers volumes de l'hebdomadaire, les dessinateurs italiens ont élaboré une continuation allographe. Le magazine compte 326 parutions

entre 1980 et 1986 sous le titre *Candy Candy*, puis *Candy Candy TV-Junior* à partir du n° 175 et *Candy-issima* à partir du n° 241. Alors que d'autres tentatives d'introduction du manga en Europe ne donnent pas vraiment de suite, ces magazines pour enfants constituent une première réussite commerciale.

Les succès de Fabbri entraînent la traduction d'autres titres en italien, mais elle s'effectue toujours dans le cadre de magazines liés à la télévision⁴⁸. Toutefois, à la suite des polémiques suscitées par la supposée mauvaise influence de ces séries sur les enfants, les chaînes diminuent progressivement leur diffusion. La multiplication des rediffusions et la démocratisation du magnétoscope favorisent la fin du marché des bédésisations après 1985. Les téléspectateurs peuvent facilement revoir un épisode au lieu de lire une version adaptée en BD.

Notons également que la continuation de *Candy Candy* par les Italiens n'a pas été publiée au Japon, alors que dans le cas des magazines produits par Disney, les planches italiennes sont ensuite traduites et diffusées à l'international. Précisons qu'à cette époque les ayants droit japonais ne voyaient pas l'intérêt d'une diversification des centres de production ou des centres de profit puisque le marché intérieur était largement suffisant.

Autrement dit, la diffusion du manga en Europe du Sud n'est pas liée à une volonté de glocalisation des éditeurs japonais, qui laisseraient les intermédiaires locaux adapter leurs produits culturels aux formats locaux⁴⁹. Il s'agit avant tout d'une initiative locale des intermédiaires qui dévient l'œuvre originale de sa trajectoire normale (créée par un artiste japonais pour un public japonais) pour un nouveau public n'ayant pas le même horizon d'attente. La démarche de Fabbri (acquérir les droits de traduction du manga original) est si différente de celle des autres sociétés de l'époque que peu l'imitent.

En revanche, la traduction italienne colorisée de Fabbri a ensuite été diffusée en France à partir de 1982 sous la forme du mensuel *Candy Candy Poche*⁵⁰. La version française ne comporte que 12 numéros s'étalant sur une année⁵¹. Pour le public comme pour les éditeurs, *Candy Candy Poche* n'est qu'un produit presse comme un autre. En effet, le dessin animé était parallèlement décliné en bandes dessinées par des Européens aux Éditions Télé Guide, en magazine

mensuel (*Candy Candy*)⁵² et en recueil de BD mensuel (*Spécial Candy*)⁵³. Ainsi, le succès commercial du premier manga pour enfants passe totalement inaperçu dans l'Hexagone. D'ailleurs, lorsque l'éditeur Kodansha propose une version française de *Candy Candy* en 1993, celle-ci passe pour être la première traduction française de l'œuvre⁵⁴.

Non seulement les intermédiaires de l'Hexagone ne cherchent pas à traduire les œuvres originales, mais ils font évoluer les processus de bédéisation pour qu'ils soient plus rentables. Au lieu de commander des planches à des dessinateurs, la société AB Productions, qui développe l'émission *Club Dorothée* et le magazine officiel, réinvente ce que les Japonais désignent comme étant un *anime comics*, c'est-à-dire des photogrammes agrémentés de bulles et disposés de manière à imiter des planches de bande dessinée. Publiées au sein du *Dorothée Mag* en kiosque, puis sous forme de livres, ces adaptations jouent le même rôle que les précédentes formes de bédéisation⁵⁵. Elles tirent profit de la visibilité médiatique d'une série afin de l'exploiter sous forme de produits dérivés peu coûteux et dont la durée de vie est liée au temps de diffusion télévisée.

Les dessins animés étant diffusés avant que les originaux ne soient publiés, certains ont sans doute pu croire que les mangas étaient des produits dérivés des *animes*. D'ailleurs, il y a eu un problème de publications officielles mais non légales : un livret à part de 64 pages d'un manga traduit du japonais était donné en supplément du magazine *Dorothée Spécial histoires complètes* en 1992. Le premier fascicule comprenait des planches inédites de *City Hunter* et le second de *Dragon Ball*. Dans les deux cas, le manga traduit est présenté comme une « histoire complète », publié au format 14 x 20 cm, en noir et blanc, mais dans un sens de lecture français et avec des éléments redessinés afin de faire disparaître les onomatopées japonaises. Or, si AB Productions détenait bien les droits d'exploitation des séries télévisées, la société n'avait pas celui de publier les mangas originaux. Cet incident montre qu'en ce qui concerne les intermédiaires français, la chronologie des médias et la distinction entre l'œuvre originale et l'adaptation (et la cascade des ayants droits japonais selon les supports) ne semblaient pas évidentes, ce qui explique qu'elles le soient encore moins auprès du grand public à cette époque.

La première publication de *Dragon Ball* se fait en France sur un malentendu juridique, mais en Espagne elle permet d'établir les fondations durables du marché du manga en Europe. Initialement, le directeur de Planeta DeAgostini Comics souhaitait produire une bédéisation de l'*anime*. Son succès était tel que les jeunes téléspectateurs ont fait émerger un marché non légal où les enfants s'échangeaient et vendaient des objets qu'ils produisaient eux-mêmes. Dans les images extraites d'un reportage télévisé de 1993 sur TV3 et reprises dans le documentaire vidéo *Songokumanía: El Big Bang del Manga*⁵⁶, des enfants espagnols s'échangent des photocopies du *Dorothée Magazine* français comportant des BD réalisées à partir de photogrammes.

La vente des droits d'exploitation de *Dragon Ball* aux Espagnols est l'une des anecdotes les plus connues dans le milieu de l'édition du manga et elle témoigne du désintérêt initial des Japonais pour l'exportation de leurs bandes dessinées. La société Planeta DeAgostini Comics aurait tenté de joindre la maison d'édition Shūeisha pendant plus de six mois avant que l'agence Tuttle-Mori, spécialisée dans la gestion et la vente de droits, ne la contacte et lui serve d'intermédiaire. Casey Brienza a recueilli le témoignage d'un agent littéraire travaillant chez Tuttle-Mori qui souligne le désarroi des éditeurs japonais face aux fax de Barcelone⁵⁷. Dans les années 1990, Shūeisha ne possédait pas de département pour gérer les droits internationaux. *Dragon Ball* a été la première série de Shūeisha vendue en Occident et la publication du manga en catalan et castillan est la première version de cette série en dehors du Japon.

Nommée « Serie blanca », cette première édition hebdomadaire en kiosque est un succès commercial⁵⁸. Elle est suivie de la « Serie roja » dont les chapitres correspondent aux épisodes alors diffusés à la télévision, alors que la série blanche reprenait les chapitres japonais depuis le début. Cette double publication en kiosque s'accompagne d'une parution sous forme de volume relié en librairie.

Les responsables de Planeta DeAgostini Comics ont adopté un format *comics*, puisque c'était celui qu'ils utilisaient pour le reste de leur catalogue constitué de traductions de *comics* américains en catalan et en castillan. Les pages étaient inversées, car ils estimaient que les jeunes lecteurs pouvaient être perturbés par une lecture dans le sens japonais alors qu'ils étaient en plein apprentissage

de la langue espagnole. Les pratiques conventionnelles au sein de cette maison d'édition et les craintes quant aux compétences de lecture du public influencent ainsi la traduction et la forme matérielle de la bande dessinée japonaise.

L'importation de mangas en Europe du Sud est ainsi une conséquence indirecte des changements dans le paysage audiovisuel local : la démocratisation de la télévision au sein des foyers et la progressive autonomisation de ce secteur par rapport à l'État. Alors que les professionnels de la bande dessinée tendent à se tourner vers le format livre et un public plus adulte afin d'acquérir une forme de prestige social, des entrepreneurs occupent le marché de la presse pour la jeunesse en produisant à bas coût des bédésisations de séries télévisées à succès afin de promouvoir des produits dérivés auprès d'un public déjà conquis.

La méconnaissance du contexte de production japonais, où la majorité des *animés* sont des adaptations, et les conventions du monde de la presse pour la jeunesse expliquent le fait que les sociétés européennes n'ont initialement pas traduit les œuvres originales. Lorsqu'elles en acquièrent les droits, elles le font avec un objectif d'exploitation à court terme pour profiter de la couverture médiatique. C'est pourquoi le manga est transformé pour correspondre aux habitudes de lecture de la bande dessinée locale. Cette forme de « domestication⁵⁹ » assure aux séries un succès considérable.

À travers l'historique des adaptations en bandes dessinées entreprises par les éditeurs américains, traduites au Mexique, exportées en Europe, puis créées par des sociétés locales, il est remarquable de voir à quel point la circulation et la transformation d'un objet ont un impact sur les territoires qui l'accueillent. D'autre part, cette analyse permet de constater que les circulations internationales n'aboutissent pas à une uniformisation des pratiques. Si la fiction peut circuler de manière globale en s'incarnant dans différents médias, le format est un élément fortement contextualisé plus difficile à déterritorialiser. Il constitue la matérialisation d'une histoire des pratiques de création et de réception.

Les œuvres ayant ainsi été déviées de leur cercle de communication initial pour être reterritorisées dans un contexte non prévu, elles ont fait l'objet de multiples transformations afin de correspondre aux conventions de production et aux pratiques de réception locales. Contrairement à la glocalisation qui prend en compte dès l'origine du projet créatif une diffusion mondiale (avec des adaptations locales gérées par des filiales transnationales), le manga a subi ce que nous désignons par le terme « déviation » : une trajectoire non prévue par les créateurs, difficile à gérer pour des ayants droit, soumise aux aléas des intermédiaires locaux. Les frictions engendrées par la glocalisation sont minimales, alors que celles que déclenche la déviation sont imprévisibles, ce qui les rend d'autant plus intéressantes pour comprendre l'évolution des horizons d'attente des publics et des pratiques professionnelles.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Agrégée de lettres modernes, Bounthavy Suvilay est titulaire d'un doctorat en littérature. Sa thèse est publiée aux Presses universitaires de Liège : *Dragon Ball, une histoire française*. Elle a aussi publié *La culture manga* aux Presses universitaires Blaise Pascal. Ses recherches portent sur les transformations liées aux adaptations des récits de fiction dans différents médias et leurs impacts sur les réceptions divergentes des œuvres selon les pays. Spécialiste du jeu vidéo, elle a également publié chez Bragelonne *Indie Games*, série d'ouvrages consacrés aux studios indépendants.

Notes

¹ Cette méthode est notamment utilisée dans les rapports de l'UNESCO sur la diversité culturelle.

² Voir Dayan Kishan Thussu, *Media on the Move: Global Flow and Contra-Flow*, Londres, Routledge, 2007.

³ Koichi Iwabuchi a montré l'influence grandissante du Japon sur l'Asie du Sud-Est. Voir Koichi Iwabuchi, *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Durham, Duke University Press, 2002.

⁴ Nous utiliserons ce terme pour désigner les adaptations d'un autre média en bande dessinée (qu'elle se rapproche du *comic book*, du manga ou d'autres formats).

⁵ Jan Baetens, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Traverses », 2020, 228 p.

⁶ André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Québec/Angoulême, Éditions Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998; Blair Davis, *Movie Comics: Page to Screen/Screen to Page*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2017; Barry Keith Grant et Scott Henderson (dir.), *Comics and Pop Culture*, Austin, University of Texas Press, 2019.

⁷ Art Spiegelman, « Birth of the Comics », *The New Yorker*, 24 décembre 1993-2 janvier 1994, p. 106-107.

⁸ Ian Gordon, *Comic Strips and Consumer Culture (1890-1945)*, Washington, Smithsonian, 2002.

⁹ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

¹⁰ Dans son ouvrage, Derek Johnson s'intéresse surtout aux adaptations de BD au cinéma et à la télévision. Voir Derek Johnson, *Media Franchising, Creative License and Collaboration in the Culture Industries*, New York, New York University Press, 2013.

¹¹ Michael G. Rhode, « The Commercialization of Comics: A Broad Historical Overview », *International Journal of Comic Art*, vol. 1, n° 2, automne 1999.

¹² Paul Lopes, *Demanding Respect: The Evolution of the American Comic Book*, Philadelphie, Temple University Press, 2009 p. 65-66; Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2005, 478 p.

¹³ José Miguel Contreras, « El retorno de "Los Intocables" », *El País*, 19 septembre 1987, https://elpais.com/diario/1987/09/20/cultura/559087210_850215.html.

¹⁴ La série est diffusée en Espagne au début des années 1960. Voir Sonia Morales Pérez, « 1962-1964 : la expansión y el consumo social de la televisión », RTVE.es, <https://www.rtve.es/rtve/20170801/expansion-consumo-social-television/1591040.shtml>.

¹⁵ Adaptation de Pierre Le Goff pour Télé Junior en 1979.

¹⁶ Adaptation de Sacha et Pierre Frisano pour Télé Junior en 1980.

¹⁷ Philippe Coulangeon, « Le poids de la télévision dans les loisirs : évolution de 1986 à 1998 », dans Olivier Donnat (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation française, 2003, p. 283-301.

¹⁸ Site consulté le 10 octobre 2022, <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/evolution73-08/T5-LECTURE-REGULIERE-LIVRES.pdf>.

¹⁹ Rappelons que la deuxième chaîne est lancée en 1964 et la troisième en 1973. Canal + commence à émettre en 1984. La Cinq, TV6 et La Sept sont créées en 1986. TF1 est privatisée en 1987.

²⁰ À partir de 1984, motivée par la diffusion d'un journal d'information, l'ouverture de l'antenne le matin a contribué à l'élaboration de nouveaux types de programmes, dont des émissions destinées à la jeunesse proposant des dessins animés avant le départ pour l'école.

²¹ Géraldine Poels, *Les Trente Glorieuses du téléspectateur. Une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2015, p. 213.

²² Daniel Ferrera, « Analysis of *anime* programming in general television in Spain (1990-1999) », *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n° 29, 2020, p. 25-38.

²³ Pablo Pérez López, « Les médias de la démocratie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 2, n° 74, 2002, p. 113-130.

²⁴ Ainsi, Euskal Telebista a été fondée en 1982 pour le Pays basque espagnol, suivie par TV3 en Catalogne (première diffusion en 1983) et Televisión de Galicia à partir de 1985, diffusant leurs émissions en langues locales (respectivement basque, catalan et galicien). Voir Annie Cordelle, « TV3-Catalunya, audiovisuel et culture catalane, de 1983 à 2006 », thèse de doctorat en histoire des mondes contemporains, sous la direction de Sylvie Dallet, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2015.

²⁵ Giulia Guazzaloca, « Un amalgame bizarre entre politique et télévision en Italie : du “fief démocrate-chrétien” au “phénomène Berlusconi” », *Le Temps des médias*, vol. 13, n° 2, 2009, p. 42-55.

²⁶ En Espagne, *Tele Color* (1963-1968) et *Tele Infancia* (1966-1967) de Bruguera, puis *Heroes De La Tele* (1977-1983) et *Tele-Historieta* (1969-1983) des Ediciones Recreativas proposent les adaptations en bandes dessinées des dessins animés produits par Hanna et Barbera. Dans *Telecomic* (1986-1989) de Planeta DeAgostini, on trouve l'adaptation de la série animée *Les Bisounours* (1985-1988).

²⁷ Entre 1963 et 1967, les éditions OZ publient *Télé Série Bleue*, *Télé Série Jaune*, *Télé Série Verte*, *Télé Série Rouge*. À la fin des années 1970, Franklin Loufrani fonde une maison d'édition qui publie plusieurs magazines, dont *Télé Parade* (1978-1980), *Télé Junior* (1977-1983), *Télé BD* (1978-1979).

²⁸ Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019.

²⁹ La trace de cet album n'est visible que sur les sites de vente de particuliers, car le catalogue de la BnF ne le répertorie pas. C'est le cas de la majorité des publications de ce type qui semblent absentes de la base de données malgré l'obligation de dépôt légal. Voir <https://web.archive.org/web/20221010134317/https://fr.shopping.rakuten.com/offer/buy/64385983/Les-Aventures-De-Prince-Saphire-Livre.html>.

³⁰ Une centaine de numéros ont été diffusés jusqu'en 1980. L'hebdomadaire a été suivi par un mensuel au contenu similaire paru entre juin et novembre 1978. L'éditeur a également

publié des magazines avec jeux et autres activités exploitant le nom *Heidi*. Il s'agit de *Gioca Leggi Colora Heidi* : 23 numéros sont parus entre avril 1978 et juin 1980.

³¹ Pour plus de détails concernant la production italienne de BD adaptant des *animes*, voir Claudia Baglini et Cristiano Zacchino, « Manga made in Italy », *Immagini & fumetti*, n° 8, 1999, p. 62-73; Gianni Bono, *Guide de la bande dessinée italienne*, Milan, Epierre, 2002.

³² Fondé en 1927 par Angelo Rizzoli, ce groupe de média comprend la production et la diffusion de quotidiens, de magazines et de livres. En 1974, Rizzoli Editore devient le premier groupe de presse italien après le rachat d'Editoriale Corriere della Sera qui possédait le premier quotidien italien. Après une série de scandales financiers et de rachats, le groupe est rebaptisé RCS MediaGroup (Rizzoli-Corriere della Sera) en 2003.

³³ Créé en 1908, cet hebdomadaire est le premier magazine italien à publier régulièrement des bandes dessinées pour le public enfant. Il s'agissait initialement d'un supplément illustré du quotidien *Corriere della Sera*. Le dernier numéro a été publié en 1995.

³⁴ 30 numéros hebdomadaires ont été publiés entre le 13 mars 1980 et le 17 octobre 1980.

³⁵ La plupart des planches sont réalisées par l'Italien Massimo Pedretti (scénario) et l'Espagnol Joaquin Chacopino (dessins).

³⁶ 10 numéros ont été publiés entre 1979 et 1980.

³⁷ La création de *La Cinq* et l'arrivée de Berlusconi n'ont fait qu'accentuer les reprises de programmes entre les deux pays puisque de nombreuses séries ayant connu une diffusion transalpine se retrouvent ensuite dans les émissions françaises.

³⁸ 42 volumes du 1^{er} janvier 1978 au 30 septembre 1980, au format 20,5x28,5 cm.

³⁹ Le responsable du projet est Patrick Manoukian, frère du présentateur de la *Nouvelle Star*. Il crée en 1987 les Éditions de Tournon, spécialisées dans la presse pour enfants avec des produits dérivés du jeu vidéo ou de la télévision.

⁴⁰ Chiffres disponibles dans l'article suivant : Francis Lambert, « Les héros de télé revus et dessinés », *Télérama*, 9 décembre 1978, p. 33.

⁴¹ Il s'agit de refaçonnage des invendus en couplant deux numéros massicotés pour former un nouveau volume. Ainsi, le n° 11 de la version *Super Pocket* correspond aux volumes 21 et 22 de la version *Pocket*.

⁴² Agnès Chaveau et Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire de la télévision française*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007, p. 281.

⁴³ Nicole Du Roy, « Les petites Poucet à l'assaut de Goldorak », *Télérama*, 26 novembre 1980, p. 23.

⁴⁴ Dans le cas des *Télé Guide Goldorak Pocket*, seul apparaît le nom du lettré, un certain A. Lequéré. Dans certains cas, le « Fine » figurant en récitatif à la fin du chapitre italien n'a même pas été traduit dans la publication en français.

⁴⁵ Fondée en 1947 par les frères Fabbri, cette maison d'édition a fait fortune dans le secteur des manuels scolaires, puis dans la publication de classiques de la littérature italienne. Elle est connue pour *Conoscere*, une encyclopédie illustrée destinée aux enfants, produite durant les années 1960.

⁴⁶ Il y a eu d'autres tentatives d'introduction du manga en France mais il s'agissait avant tout de séries destinées à un public adulte. Voir Bounthavy Suvilay, « Le manga, du produit dérivé à un secteur de la bande dessinée à part entière », Colloque international organisé par la Bibliothèque nationale de France / Centre national de la littérature pour la jeunesse en partenariat avec la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image et l'Université Paris 13, 24 nov. 2016, <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/le-manga-du-produit-derive-un-secteur-de-la-bande-dessinee-part-entiere>.

⁴⁷ 25 numéros de cette version colorisée par Carla Fiorini ont été publiés entre décembre 1979 et juillet 1980. Ils étaient vendus sous la forme d'un hebdomadaire de 32 pages au format 17 x 24,3 cm. Le fascicule était vendu au prix de 500 lire.

⁴⁸ Voir Marco Pellitteri, « Manga In Italy: History of a Powerful Cultural Hybridization », *International Journal of Comic Art*, vol. 8, n° 2, automne 2006, p. 56-76.

⁴⁹ Comme exemple de glocalisation, on peut citer l'insertion de scènes inédites dans la version chinoise du film *Iron Man 3* (2013) pour sa distribution sur ce territoire précis. Sur la différence entre déviation et glocalisation, voir Bounthavy Suvilay, *Dragon Ball, une histoire française*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2021, p. 139.

⁵⁰ Vendue au tarif de 7 Fr, la publication est au format 150 x 210 mm. Brochée, elle comporte environ 64 pages, mais la pagination est fluctuante (n°1, juin 1982; n°12, mai 1983).

⁵¹ Par ailleurs, la série était déclinée aux Éditions Télé Guide en magazine mensuel, *Candy Candy* (57 numéros, 5 Fr), en recueil de BD mensuel *Spécial Candy* (34 numéros, 48 pages, 10 puis 12 Fr).

⁵² 57 numéros à 5 Fr.

⁵³ 34 numéros d'environ 48 pages vendus 10 puis 12 Fr.

⁵⁴ Yumiko Igarashi et Kyoko Mizuki, *Candy Candy*, Paris, Presses de la Cité, 1993. Il est à noter que la notice est incomplète à la BnF : elle ne comporte pas la mention de TBC. De plus, elle ne référence que le tome 4 sur les neuf volumes publiés. Ces volumes sont disponibles à prix d'or sur les sites comme eBay, car un procès entre les créatrices empêche toute nouvelle republication de la série.

⁵⁵ Parmi ces bédéisations réalisées à partir de photogrammes et publiées dans le *Dorothée Mag*, on compte des adaptations des *Chevaliers du Zodiaque* et de *Juliette, je t'aime*.

⁵⁶ Oriol Estrada, *Songokumanía: El Big Bang del Manga*, Sant Cugat del Vallès, Edicions Xandri, 2016.

⁵⁷ Casey Brienza, *Manga in America: Transnational Book Publishing and the Domestication of Japanese Comics*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2016.

⁵⁸ Le premier numéro est sorti le 3 mai 1992 lors du Salon international de la bande dessinée de Barcelone. La version catalane (*Bola de Drac*) vendait autour de 100 000 exemplaires par semaine et la version castillane (*Dragon Ball*) s'écoulait à 50 000 exemplaires hebdomadaires.

⁵⁹ Sur les différentes politiques de traduction et d'adaptation du manga, voir Bounthavy Suvilay, « Traduire les best-sellers du manga : entre “domestication” et “exotisation” », *Fixxion*, n° 15, décembre 2017, p. 189-201.

Bibliographie

Jan Baetens, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Traverses », 2020.

Claudia Baglini et Cristiano Zacchino, « Manga made in Italy », *Immagini & fumetti*, n° 8, 1999, p. 62-73.

Gianni Bono, *Guide de la bande dessinée italienne*, Milan, Epierre, 2002.

Casey Brienza, *Manga in America: Transnational Book Publishing and the Domestication of Japanese Comics*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2016.

Agnès Chaveau et Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire de la télévision française*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007.

Annie Cordelle, « TV3-Catalunya, audiovisuel et culture catalane, de 1983 à 2006 », thèse de doctorat en histoire des mondes contemporains, sous la direction de Sylvie Dallet, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2015.

Philippe Coulangeon, « Le poids de la télévision dans les loisirs : évolution de 1986 à 1998 », dans Olivier Donnat (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation française, 2003, p. 283-301.

José Miguel Contreras, « El retorno de “Los Intocables” », *El País*, 19 septembre 1987, https://elpais.com/diario/1987/09/20/cultura/559087210_850215.html.

Blair Davis, *Movie Comics: Page to Screen/Screen to Page*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2017.

Nicole Du Roy, « Les petites Poucet à l'assaut de Goldorak », *Télérama*, 26 novembre 1980, p. 23.

Oriol Estrada, *Songokumania: El Big Bang del Manga*, Sant Cugat del Vallès, Edicions Xandri, 2016.

Daniel Ferrera, « Analysis of *anime* programming in general television in Spain (1990-1999) », *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n° 29, 2020, p. 25-38.

Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2005.

André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Québec/Angoulême, Éditions Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998.

Ian Gordon, *Comic Strips and Consumer Culture (1890-1945)*, Washington, Smithsonian, 2002.

Barry Keith Grant et Scott Henderson (dir.), *Comics and Pop Culture*, Austin, University of Texas Press, 2019.

Giulia Guazzaloca, « Un amalgame bizarre entre politique et télévision en Italie : du "fief démocrate-chrétien" au "phénomène Berlusconi" », *Le Temps des médias*, vol. 13, n° 2, 2009, p. 42-55.

Koichi Iwabuchi, *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Durham, Duke University Press, 2002.

Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

Derek Johnson, *Media Franchising, Creative License and Collaboration in the Culture Industries*, New York, New York University Press, 2013.

Francis Lambert, « Les héros de télé revus et dessinés », *Télérama*, 9 décembre 1978, p. 33.

Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019.

Paul Lopes, *Demanding Respect: The Evolution of the American Comic Book*, Philadelphie, Temple University Press, 2009.

Pablo Pérez López, « Les médias de la démocratie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 2, n° 74, 2002, p. 113-130.

Sonia Morales Pérez, « 1962-1964 : la expansión y el consumo social de la televisión », RTVE.es, <https://www.rtve.es/rteve/20170801/expansion-consumo-social-television/1591040.shtml>.

Marco Pellitteri, « Manga In Italy: History of a Powerful Cultural Hybridization », *International Journal of Comic Art*, vol. 8, n° 2, automne 2006, p. 56-76.

Géraldine Poels, *Les Trente Glorieuses du téléspectateur. Une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2015.

Michael G. Rhode, « The Commercialization of Comics: A Broad Historical Overview », *International Journal of Comic Art*, vol. 1, n° 2, automne 1999.

Art Spiegelman, « Birth of the Comics », *The New Yorker*, 24 décembre 1993-2 janvier 1994, p. 106-107.

Bounthavy Suvilay, « Traduire les best-sellers du manga : entre “domestication” et “exotisation” », *Fixxion*, n° 15, décembre 2017, p. 189-201.

Bounthavy Suvilay, *Dragon Ball, une histoire française*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2021.

Dayan Kishan Thussu, *Media on the Move: Global Flow and Contra-Flow*, Londres, Routledge, 2007.

De Jessie à Muriel, super-héroïnes tchèques face à la normalisation. Sur l'oeuvre transmédiatique du dessinateur tchèque Kája Saudek

Garance Fromont

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104238ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104238ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fromont, G. (2023). De Jessie à Muriel, super-héroïnes tchèques face à la normalisation. Sur l'oeuvre transmédiatique du dessinateur tchèque Kája Saudek. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1–34.
<https://doi.org/10.7202/1104238ar>

Résumé de l'article

La période de la guerre froide est souvent pensée comme celle d'une non-porosité entre l'Ouest et l'Est. Cependant, des objets culturels découverts avant l'instauration de gouvernements socialistes continuent de circuler. À partir de l'oeuvre de l'auteur tchèque Kája Saudek, nous nous proposons d'étudier comment les *comic strips* américains ont été adaptés, retravaillés et transformés en Tchécoslovaquie communiste dans les années 1960. Saudek a collaboré à un classique du cinéma populaire tchèque, *Kdo chce zabít Jessii?* (*Qui veut tuer Jessie?*), réalisé par Václav Vorlíček. À la même époque, il se lance dans un projet plus personnel, *Muriel a andělé* (*Muriel et les Anges*), scénarisé par l'écrivain Miloš Macourek et inspiré de la bande dessinée française *Barbarella*. Cet article revient sur l'oeuvre atypique d'un monument de la bande dessinée tchèque, au carrefour de diverses influences dans un monde coupé en deux.

DE JESSIE A MURIEL, SUPER-HEROÏNES TCHEQUES FACE A LA NORMALISATION.

Sur l'œuvre transmédiatique du dessinateur tchèque Kája Saudek

Garance FROMONT
Université Paris Cité

RÉSUMÉ

La période de la guerre froide est souvent pensée comme celle d'une non-porosité entre l'Ouest et l'Est. Cependant, des objets culturels découverts avant l'instauration de gouvernements socialistes continuent de circuler. À partir de l'œuvre de l'auteur tchèque Kája Saudek, nous nous proposons d'étudier comment les *comic strips* américains ont été adaptés, retravaillés et transformés en Tchécoslovaquie communiste dans les années 1960. Saudek a collaboré à un classique du cinéma populaire tchèque, *Kdo chce zabit Jessii?* (*Qui veut tuer Jessie?*), réalisé par Václav Vorlíček. À la même époque, il se lance dans un projet plus personnel, *Muriel a andělé* (*Muriel et les Anges*), scénarisé par l'écrivain Miloš Macourek et inspiré de la bande dessinée française *Barbarella*. Cet article revient sur l'œuvre atypique d'un monument de la bande dessinée tchèque, au carrefour de diverses influences dans un monde coupé en deux.

ABSTRACT

The Cold War period is often thought of as a period of non-porosity between West and East. However, cultural objects discovered before the establishment of socialist governments continue to circulate. Based on the work of Czech author Kája Saudek, we propose to study how American comic strips were adapted, reworked and transformed in communist Czechoslovakia in the 1960s. Saudek collaborated on a classic of Czech popular cinema, *Kdo chce zabit Jessii?* (*Who Wants to Kill Jessie?*), directed by Václav Vorlíček. At the same time, he worked on a more personal project, the graphic novel *Muriel a andělé* (*Muriel and the Angels*) written by Miloš Macourek and inspired by the French comic strip *Barbarella*. This article looks back at the atypical work of a monument of Czech comics, at the crossroads of various influences in a world split in two blocs.

Mots-clés

Tchécoslovaquie, comics, intermédialité, science-fiction, guerre froide

Keywords

Czechoslovakia, comics, intermediality, science fiction, Cold War

L'histoire de la bande dessinée tchèque débute aux environs des années 1850, parallèlement à son développement dans le reste de l'Europe. Les premières séquences dessinées apparaissent dans la presse au milieu du xix^e siècle, dans des revues satiriques qui émanent de mouvements nationalistes. Elles subissent régulièrement la censure de l'empire austro-hongrois et peinent à sortir des milieux lettrés pour se répandre auprès du grand public. Des traductions de bandes dessinées étrangères sont également publiées et influencent progressivement les dessinateurs. On ne date l'apparition des premières véritables bandes dessinées tchèques ou *Český komiks* qu'en 1922, avec la création par Josef Lada de la première série dessinée avec un personnage récurrent, *Šprýmovné kousky Frantíka Vovíška a kozla Bobeše* (*Les farces de Frantík Vovíšek et de Bobeš la chèvre*). Dans les 10 années qui suivent, les *Český komiks* connaissent une évolution rapide, à la fois dans leurs formes narratives et dans leur esthétique, avec l'affirmation de plus en plus marquée du style de certains dessinateurs. Si Lada est réputé être le premier dessinateur à faire parler ses personnages dans des bulles, qui se sont systématisées dans le *comic* américain depuis la fin du xix^e siècle¹, celles-ci ne s'imposent pas encore. Jusque dans les années 1930, le commentaire situé sous la vignette se maintient dans les magazines les plus conservateurs, comme une résistance à la bulle américaine qui ne se généralisera qu'une décennie plus tard². Les *Český komiks* s'installent dans la presse quotidienne et hebdomadaire, et passionnent les jeunes lecteurs tchèques à qui ils sont principalement destinés.

C'est à cette même époque que naît celui qui deviendra un fervent admirateur des *comics* américains, autant que l'un des dessinateurs majeurs de l'histoire du *Český komiks*. Karel dit « Kája » Saudek naît le 13 mai 1935 à Prague, en même temps que son frère jumeau, Jan Saudek, futur photographe. Très jeune, Kája Saudek se passionne pour les bandes dessinées, celles qu'il lit dans la presse enfantine puis celles qu'il crayonne dans ses cahiers d'écolier. Sa rencontre avec les *comics* américains à la fin des années 1940 est décisive et façonne son style. Près d'une quinzaine d'années plus tard, il se fait connaître du grand public en collaborant à un classique du cinéma populaire, *Kdo chce*

zabít Jessii? (*Qui veut tuer Jessie?*)³, réalisé en 1966 par Václav Vorlíček. Entre parodie et hommage aux *comics* désormais interdits, car jugés bourgeois par le gouvernement communiste en place depuis 1948, ce film hybride où se mêlent prises de vues réelles et bande dessinée constitue une expérience singulière de transfert intermédiatique des images fixes aux images en mouvement. À la même époque, Kája Saudek se lance dans un projet plus personnel, *Muriel a anděl* (*Muriel et les Anges*)⁴, scénarisé par l'écrivain Miloš Macourek, également auteur du film de Vorlíček. La bande dessinée ne sera pas publiée, rattrapée par le processus de retour à l'idéologique communiste, dit « normalisation », qui se met en place après l'invasion du pays par les troupes du pacte de Varsovie en 1968. Muriel et Jessie sont toutes deux des scientifiques au physique plantureux qui triomphent de super-vilains. Martin Winckler définit le super-héros comme « un personnage doté de pouvoirs ou d'aptitudes extraordinaires qui lui permettent d'accomplir des hauts faits inaccessibles au commun des mortels⁵ ». Les deux héroïnes de Kája Saudek ont des caractéristiques qui les rapprochent de leurs homologues américains, notamment leurs super-pouvoirs qui ne leur confèrent pas seulement des capacités physiques extraordinaires mais aussi intellectuelles, par exemple la capacité de Jessie à résoudre des équations en quelques secondes. Elles portent également des costumes reconnaissables (surtout Muriel) qui mettent en avant leur physique avantageux et accomplissent des missions au terme desquelles elles font triompher le bien. Leur représentation, à l'instar de celle des super-héroïnes américaines, reproduit des stéréotypes genrés, en donnant un rôle dans la sphère domestique à Jessie, et en exacerbant la sexualité de Muriel⁶. Si elles s'en distinguent par le nombre de supports où elles apparaissent (un film pour la première et deux albums pour la seconde), nous les rattacherons ici à des super-héroïnes, tout en soulignant leurs spécificités dans un contexte culturel où les œuvres issues de la production américaine auxquelles elles font référence restent mal connues de leur lectorat et spectatorat dans les années 1960.

Cet article revient sur le processus de circulation des bandes dessinées de l'Ouest à l'Est. Nous analyserons la façon dont l'appropriation de l'esthétique et des codes de produits culturels empruntés à des aires lointaines devient le moyen d'échapper à un art socialiste standardisé. Pour cela, nous étudierons également les effets produits par les circulations transmédiatiques entendues ici aussi comme les phénomènes de transfert d'un support vers un autre, en

l'occurrence la bande dessinée. Nous verrons que, pour *Jessie*, ce transfert est plus intermédiatique dans la mesure où le film mêle les deux supports. Cependant, il devient transmédiatique dans *Muriel*, qui est traversé de renvois à l'univers filmique⁷. Or, nous montrerons que si le film est à l'origine de l'univers, le potentiel transgressif de celui-ci y semble affaibli, comme si la bande dessinée offrait une plus grande marge de liberté que le cinéma.

Une enfance à Prague

L'enfance des frères Saudek est entourée de mystère, notamment parce que ses protagonistes ont quelques fois extrapolé les événements qu'ils ont vécus. Kája et Jan sont nés dans une famille atypique de la bourgeoisie tchèque. Leur père, Gustav Saudek, est issu d'une famille de commerçants juifs des Sudètes. Victime de la politique antisémite que met en place le iii^e Reich dans le protectorat de Bohême-Moravie après l'annexion de la Tchécoslovaquie en 1939, il perd son emploi de fonctionnaire et travaille comme ouvrier de carrières à plusieurs kilomètres de Prague⁸. En 1945, il est déporté brièvement au ghetto de Terezín où deux de ses frères et leur famille sont déjà internés. Il y restera jusqu'à la libération du camp quelques mois plus tard. Ses frères n'en reviendront pas. L'épouse de Gustav, Pavlína, née dans une famille catholique, a eu un premier enfant hors mariage dont les jumeaux ne découvriront l'existence qu'après la guerre. Les frères Saudek grandissent dans le quartier de Podolí, au sud de Prague, près de l'ancienne cimenterie. La déportation de leur père semble les avoir affectés au point que Jan racontera avoir passé les derniers temps de son enfance à Terezín, même si rien ne prouve que les jumeaux et leur mère y ont été transférés. Il semble en revanche qu'ils aient visité le ghetto après sa libération en 1945, et que cette expérience les ait profondément marqués. Kája et Jan sont des enfants turbulents. Ils entrent à l'école élémentaire en 1941. Après l'arrivée des communistes tchécoslovaques au pouvoir, ils ne sont pas autorisés à poursuivre leurs études au-delà de l'école élémentaire en raison de leur origine sociale bourgeoise⁹. C'est ainsi qu'en 1950, à l'âge de 15 ans, Kája Saudek commence à travailler comme ouvrier du bâtiment, avant de devenir dessinateur industriel.

À la fin des années 1940, alors qu'il a 12 ou 13 ans, il fait une découverte décisive dans un colis de vivres et de vêtements emballés dans du papier

journal que des parents de la famille installés aux États-Unis ont envoyé. Il y trouve quelques planches des aventures de *Captain America* et *Wildcat*. Comme le note Tomáš Prokůpek :

It was an important influence for him that the cartoon strips always presented a short narrative with a dramatic ending (moreover presented in the original and incomprehensible english language) and Saudek did not know the surrounding story. This actually enhanced his childhood imagination and leading him to invent his own stories¹⁰.

À cette époque, la bande dessinée tchèque, bien qu'ayant connu une certaine vitalité dans les années 1920, reste cantonnée aux pages destinées aux enfants des périodiques du dimanche. En 1930 est créé le magazine *Punt'a*, première tentative de publication consacrée uniquement à la bande dessinée à destination du jeune public. Il est dédié en partie aux aventures du chien Punt'a et de ses amis qui paraissent initialement dans le supplément pour enfants du magazine féminin *List paní a dívek začal*. Le succès est tel que la maison d'édition décide de lancer créer une publication séparée, à destination des enfants, réunissant les histoires de Punt'a ainsi que d'autres personnages, notamment une version dessinée de Laurel et Hardy. Comme le soulignent Lucie Kořínková et Pavel Kořínek, le succès de *Punt'a* et le contexte économique de son édition, ses ambitions commerciales affichées, amènent à le considérer comme une petite révolution dans l'histoire de la bande dessinée tchèque. Les auteurs comparent même le magazine à une variation nationale des productions de Walt Disney¹¹. La prospérité de *Punt'a* est remarquable pendant près de huit ans, avant que sa publication ne soit suspendue en 1942 par les nazis, sans toutefois mettre un frein à la circulation des anciens numéros. Kája Saudek, bien que né en 1930, fait partie de ses lecteurs assidus. La découverte fortuite des *comics* américains dans le colis de vivres relance encore son appétence pour les récits dessinés. Avec leur atmosphère *pop* et leurs super-héros costumés, leurs onomatopées retranscrites et le dynamisme de la narration, ils le transportent dans un monde au-delà des possibles des bandes dessinées tchèques qu'il a déjà côtoyées. Cette fascination est exacerbée par le fait que, ne parlant pas l'anglais, il déchiffre les histoires à partir des images et de leur agencement, à la manière de rébus, vérifiant ainsi l'analyse de Roger Sabin selon qui « *comics are a language: they combine to constitute a weave of writing and art which has its own syntax, grammar and conventions, and which can communicate ideas in a totally unique fashion¹²* ». Dans le même temps, il commence à dessiner des illustrations représentant des saynètes avec des

dialogues ainsi que de courtes bandes dessinées. Cette rencontre fondatrice est redoublée par la découverte à la fin des années 1940 de l'auteur américain Milton Caniff dans une copie du *Time Magazine* de 1947 :

*The work of the famous American artist contained all the elementary attributes of comic books that attracted Saudek the most – the use of perfect drawing, exotic adventures, a glorification of the American army, and primarily the emphasis placed on the representation of seductive feminine beauty*¹³.

Caniff exerce une influence importante sur les dessins de Saudek à la fin des années 1940, et son *Pirate de Chine du Sud*¹⁴ semble tout droit inspiré de *Terry et les Pirates*¹⁵. Toutefois, comme le souligne Prokúpek, si son trait s'américanise, « *it is almost impossible to see the predominant influence of any single artist – due as well to the fact that the artist had very limited access to American comics up to the beginning of the 1960s and he could not follow any artist closely*¹⁶ ». Il commence à élaborer son style, en développant de courtes histoires qu'il signe de son nom ou de celui de son avatar fictionnel « Erich Toman », calembour osé à partir du substantif *Erotoman*. Personnages féminins plantureux aux jambes interminables, corps masculins exagérément musclés, nudité suggérée ou exhibée deviennent les traits de son coup de crayon. Ses premières séquences ont souvent des tonalités comiques¹⁷. Il cherche aussi à répandre la bande dessinée sur tous types de supports, notamment des photo-montages à partir de photographies souvent prises par Jan. Sur l'un d'entre eux, plus tardif, une femme nue est à la gauche d'un homme, la poitrine et le sexe masqués par des bulles qui lui servent de sous-vêtements. Les deux personnages ont le dialogue suivant :

— Hey, à quoi pensez-vous en ce moment? Vous voulez voir mes seins comme ça?
— ??? N'importe quoi!!! Comment pouvez-vous penser une telle chose? Comment osez-vous¹⁸?

La bande dessinée devient un support pour suggérer des représentations interdites, l'auteur jouant sur des effets de dissimulation ou d'ellipse. Ces premiers essais ne sont pas encore publiés dans la presse, mais circulent auprès du cercle d'amis de l'auteur. Dans le même temps, en ce début des années 1960, il gravit progressivement les échelons au sein du Filmové Studio Barrandov, le studio national de cinéma tchèque.

Du komik au cinéma : Kdo chce zabít Jessii?

Si les bandes dessinées occupent une place majeure dans l'univers de Kája Saudek, celui-ci est également pétri d'images cinématographiques. *Porte des Lilas* de René Clair¹⁹, qui sort en Tchécoslovaquie sous le titre *Šerňáková brána*, lui inspire l'une de ses premières véritables bandes dessinées, *Sen (Rêve)*²⁰, écrite en 1960, qui raconte l'intrusion d'un criminel dans le lit d'une jeune femme apeurée. Son entrée au Filmové Studio Barrandov (FSB) va continuer de construire cet imaginaire en lui donnant un contact privilégié avec les conditions de tournage d'un film. Fondé en 1921 par Miloš Havel, le studio Barrandov est l'un des plus anciens studios tchécoslovaques. Nationalisé en 1945, il produit la grande majorité des films qui sont diffusés sur les écrans tchèques. Saudek y est entré en tant que dessinateur technique avant d'intégrer le département des décors comme machiniste. Là, il observe le ballet des caméras, la variation des échelles de plan, puis dans la phase de post-production les processus de coupe et de montage, dont s'inspire bientôt son travail de dessinateur. En 1964, il rencontre le scénariste Miloš Macourek par l'intermédiaire de sa compagne Olga Schoberová, alors employée de la quincaillerie pragoise U Rotta. La jeune femme est devenue une vedette locale en posant pour des publicités²¹. Macourek devient un collaborateur et un compagnon de route pendant toute la décennie. Après avoir travaillé comme assistant, il commence à signer des scénarios pour le cinéma dès le début des années 1960, principalement pour des courts métrages d'animation de cinéastes comme Břetislav Pojar ou Jiří Brdečka. En 1966, le réalisateur Václav Vorlíček lui confie son désir de réaliser un film qui inscrirait la bande-dessinée dans un univers cinématographique inspiré des *comics* américains, qu'il a découverts en 1945 au moment de la libération à Blatná – petite ville de Bohême-Moravie – en fouillant les poubelles où les soldats de l'armée américaine avaient l'habitude de jeter leurs journaux²². Le studio accepte le projet dont le titre préalable est *Tajemství žluté komety (Le Secret de la comète jaune)*. Le film raconte les essais d'un laboratoire scientifique pour mettre au point une machine capable de supprimer les rêves désagréables. Les expériences menées par la professeure Beránková sont concluantes, mais l'équipe découvre que les éléments supprimés des rêves rejaillissent dans la réalité de manière impromptue. Le mari de la professeure, Jindřich Beránek, est le lecteur assidu d'une bande dessinée mettant en scène les aventures d'une ravissante scientifique prénommée Jessie, inventrice de gants

antigravitationnels permettant de porter les charges les plus lourdes. Son épouse le surprend rêvant de Jessie et actionne la machine, propulsant ainsi la blonde pulpeuse dans la réalité ainsi que deux de ses ennemis.

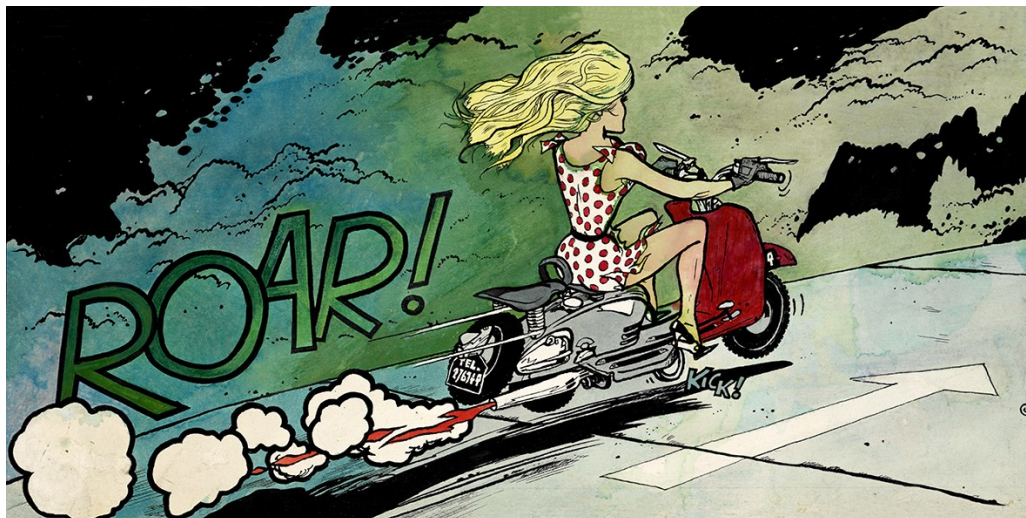
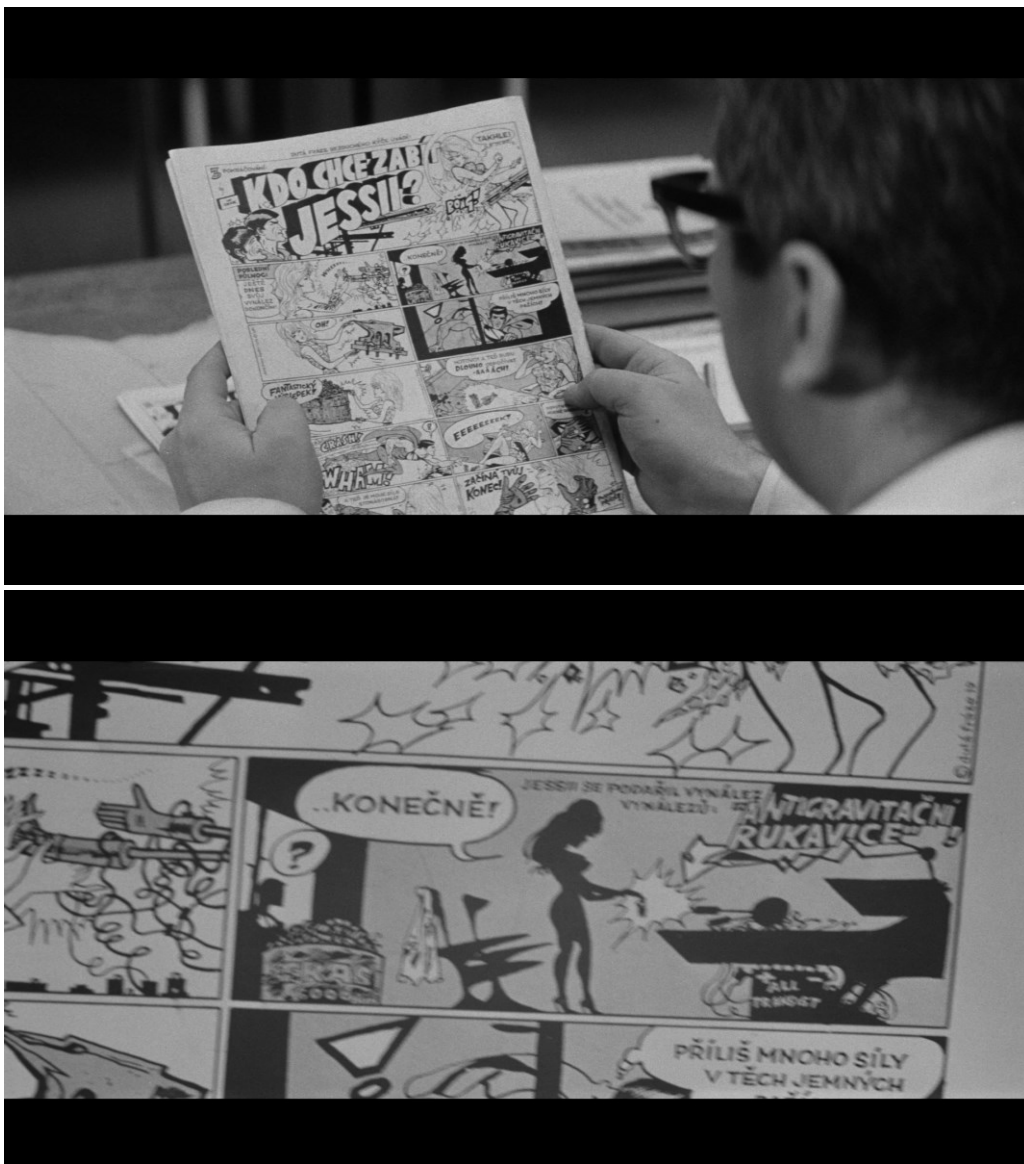


Figure 1. Illustration de Kája Saudek pour le film de Václav Vorlíček *Kdo chce zabit Jessie?* (1966). Reproduction avec l'aimable autorisation de Berenika Saudková.

Kája Saudek dessine plusieurs planches de bande dessinée pour le film. Pourtant, *Kdo chce zabit Jessie?* (*Qui veut tuer Jessie?*), selon son titre définitif, n'est pas une adaptation, mais plutôt une intrusion de la bande dessinée dans un dispositif cinématographique. C'est pourquoi Lucie Česálková qualifie le produit final d'« expérimentation [*experiment*] », « *which did not adapt comics but instead borrowed their formal procedures*²³ ». Au début du film, Jindřich lit les aventures de Jessie dans une séquence tournée avec un point de vue subjectif censé imiter l'expérience d'un lecteur, « *essentially by using a simple simulation of the way the eyes focus and move along a printed page*²⁴ ».



Figures 2 et 3. Václav Vorlíček, *Kdo chce zabit Jessie?*, 1966. © Národní filmový archiv.

L'insistance est mise sur la différence de régime attentionnel entre la lecture des images fixes, où l'œil vagabonde sur la page, effectuant lui-même un « montage », et celle des images en mouvement du film, où le spectateur, dans une posture plus passive, est soumis au découpage préalable. Cependant, cette opération souligne la parenté des deux supports qui ont recours, comme le précise Lucie Roy, au même morcellement de l'action, ici « à l'aide de cases plus petites qui en feraient l'analyse. [L'action dans la bande dessinée] peut être soumise à un découpage autrement dit. Ce dernier ou, mieux, le montage

des actions, en vue de l'établissement de l'action principale, sont susceptibles d'opérer, comme au cinéma, en alternance ou parallèlement²⁵ ». Plus tard, lorsque l'univers de la bande dessinée se déverse dans le réel, un transfert des images fixes aux images animées s'effectue. Les personnages se transforment en acteurs, tout en conservant leurs caractéristiques : ils sont muets et ne s'expriment qu'à travers des bulles qui se matérialisent et sont lues par les personnes réelles, ils ne sont pas limités par les contraintes corporelles et ils possèdent des capacités surhumaines, leur permettant par exemple de voler.



Figure 4. Jessie s'exprimant par une bulle. Václav Vorlíček, *Kdo chce zabít Jessii?*, 1966. © Národní filmový archiv.

Ainsi, la bande dessinée révèle sa capacité à exacerber l'imagination du lecteur. Si le cinéma peut compenser son principal manque, le mutisme de la page, le bruitage des onomatopées n'est finalement qu'une imitation du son qui se fait entendre à la lecture des « Bop! » et autres « Bong! ». À l'inverse, la réalité du film semble bien terne jusqu'à ce que Jessie y fasse irruption et perturbe sa linéarité. Son existence impossible – la professeure Beránková répétant inlassablement qu'elle n'est qu'un pur produit de l'imagination – contrecarre les plans de l'équipe de recherche, dont l'objectif est de parvenir à « ôter les rêves néfastes » des citoyens et « les remplacer par des rêves positifs qui influenceront leur équilibre mental et leur productivité ». Jessie, malgré les efforts de la professeure, impose sa présence dans le monde réel, en aidant Jindřich à mettre au point ses propres gants antigravitationnels. C'est ainsi,

par l'intermédiaire de la bande dessinée, que le rêve envahit la réalité et proclame son indépendance et son incontrôlable liberté.

Superman chez les communistes

Le transfert intermédiatique n'est pas le seul à l'œuvre dans *Kdo chce zabit Jessie?*. Bien que produit en pleine guerre froide, le film s'inscrit dans une période de relatif dégel de la rigidité idéologique de la production cinématographique. Une série de films désignés sous le terme de « *bláznivé komedie* [comédies loufoques]²⁶ » voient le jour, dont la particularité est de retravailler sur le mode parodique et comique des thèmes empruntés à la culture de l'Ouest. Pour Petra Hanáková, la caractéristique principale de ces comédies loufoques est l'hybridité, laquelle prend souvent la forme d'un mélange entre la comédie de conversation et des éléments génériques comme des motifs de science-fiction, de bande dessinée, de films d'espionnage, etc²⁷. Dans *Kdo chce zabit Jessie?*, l'héroïne emprunte ses traits caractéristiques à différents personnages tirés de *comics*. Si elle évoque une Wonder Woman transposée dans un univers socialiste, il faut souligner que le super-pouvoir de Jessie réside surtout dans ses connaissances scientifiques et sa rapidité à résoudre équations et problèmes. En cela, elle rappellerait davantage les super-héros scientifiques créés par Marvel, à l'instar de Bruce Banner (Hulk), Peter Parker (Spider-Man) ou encore Tony Stark (Iron Man), voire des personnages de *Weird Science* publié chez EC Comics, bien qu'il soit difficile de déterminer la connaissance qu'avaient les auteurs de cette production. Le film s'inscrit ainsi dans un contexte marqué par la course technologique qui s'installe pendant la guerre froide²⁸.



Figure 5. Juraj Višný dans le rôle de Superman. Václav Vorlíček, *Kdo chce zbabít Jessii?*, 1966. © Národní filmový archiv.

Le seul personnage véritablement emprunté dans le film est une imitation de Superman, dont le nom n'est jamais prononcé, mais qui en a l'apparence : justaucorps moulant, bottes montantes, cape, jusqu'au S dessiné sur le torse. Juraj Višný, qui interprète le personnage, ressemble également à Kirk Alyn qui tient le rôle dans le *serial* de 1948. Cependant, contre toute attente, celui-ci se révèle être un antagoniste de l'héroïne, un véritable super-vilain, dévastant tout sur son passage pour retrouver le secret des gants antigravitationnels. Il a pour acolyte un cow-boy benêt qui terrorise tout Prague avec son colt. Au début du film, faisant irruption dans le monde réel, les deux antihéros se mettent à détruire l'appartement des Beránkovi du sol au plafond, apparemment pour le simple plaisir de tout anéantir. On pourrait ainsi s'attendre à ce qu'ils incarnent de manière stéréotypée les symboles d'une culture capitaliste tournée vers l'abrutissement des masses et la dissolution de leur esprit critique dans le spectacle. Cependant, comme le remarque Bruce Williams, « *Vorlíček's Superman is far from an example of the simple anti-intellectual violence that Richard Slotkin (1998)²⁹ has viewed in American culture. He is actually a talented pianist, and can perform from memory Tchaikovsky's Second Piano Concerto.³⁰* ». Si ce Superman est bien le produit de ce que l'on pourrait qualifier de transfert culturel au sens du « passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre³¹ », cette relecture du personnage ne sert pas un discours idéologique. Le film au contraire joue sur des effets de décalage pour provoquer le rire, ce

personnage restant finalement assez inoffensif. C'est pourquoi Petra Hanáková propose de l'analyser sur le mode du pastiche plutôt que de la parodie :

[The] films [of Vorlíček and Macourek] do not include any ridicule or condemnation of the original material; the film-makers did not use it with polemical or critical distance. Their relationship to the source forms was, for the most part, neutral; they employed them as pieces of their own jigsaw constructions. Their extravaganzas are bricolages, connecting several genres and styles by means of a playful « gadgetry »³².

Il faudrait ainsi considérer ces transferts culturels comme des formes de réappropriation ou de transformation d'objets transposés d'une culture à l'autre, qui ne véhiculent plus que des connotations lointaines de leur culture d'origine. On peut souligner d'une part la dimension exotique de ce personnage en collants encore moins familier pour les spectateurs que le cow-boy, à une époque où voyager aux États-Unis relève presque de l'impossible. Par ailleurs, Superman et Cow-boy ont un avatar dans la réalité en la personne de la professeure Beránková, l'autre super-méchante, qui cherche par tous les moyens à éliminer Jessie. Tombée sous le charme de Superman, la professeure finit par le faire retourner dans le monde des rêves où elle le suit. Les antagonistes sont réunis, tandis que Jindřich et Jessie peuvent vivre leur grand amour, entérinant ainsi la capacité des rêves à se réaliser. La dernière séquence sur le mode comique montre la jeune femme blonde mimant le ton autoritaire de la professeure Beránková au début du film, comme pour souligner qu'elle s'est désormais rangée dans une vie domestique. Comme le remarque Jeffrey A. Brown à propos des *comics* américains, l'amour, le mariage et la vie domestique sont souvent présentés comme des aspirations idéales pour les héroïnes féminines, tandis que les super-héros masculins ont tendance à éviter les digressions romantiques³³. D'ailleurs, Superman ne cède pas aux charmes de la professeure Beránková et la fascination de celle-ci pour le corps surentraîné du héros est tournée en ridicule, tandis que la relation de Jindřich et de Jessie, qui repose sur des enjeux similaires, est traitée sur un mode romantique. Ainsi, Jessie n'échappe pas aux stéréotypes de genre imposés aux personnages féminins en adoptant *in fine* le rôle de l'épouse et maîtresse du foyer.

Premières publications

Paradoxalement, c'est le support audiovisuel qui permet à Saudek d'être publié, ses premières œuvres n'ayant pas dépassé le cercle restreint des amis et des proches. Avec *Kdo chce žabít Jessii?*, ses dessins vont être regardés – ou plutôt « lus » – à l'écran par un public de masse, se transformant en un véritable produit culturel. Mais sa collaboration au film est perturbée par une perquisition du domicile qu'il partage avec son frère Jan en 1964. Trouvant sur place des dessins et des photographies à caractère pornographique ou satirique, les deux frères sont poursuivis pour « viol » et « promotion du fascisme³⁴ ». Incarcéré pendant une courte période, Kája confectionne une partie des dessins de Jessie en prison. Les frères sont tous deux acquittés, mais Kája est placé 18 mois en liberté conditionnelle en tant que « menace pour la fibre morale de la jeunesse³⁵ ». Les dessins érotiques signés Erich Toman sont confisqués. Après la sortie du film en 1966, si l'accueil critique reste mitigé, *Kdo chce žabít Jessii?*, dont il a également dessiné l'affiche, remporte un succès populaire, ce qui le propulse sur le devant de la scène. Il commence à publier ses propres séries de bandes dessinées, d'abord sur des supports bon marché à diffusion restreinte comme le magazine hebdomadaire *Student* qui, bien que lancé à l'origine par le comité central de l'Union de la jeunesse tchécoslovaque, gagne en autonomie dès les prémices du printemps de Prague³⁶.

En 1968, il travaille pour le magazine mensuel *Pop Music Expres* dont il dessine les couvertures. Publié entre 1968 et 1969 et entièrement dédié à la musique pop et rock, *Pop Music Expres* met en avant dans ses colonnes les groupes qui font le renouveau de la scène de rock alternatif tchécoslovaque, ainsi que les groupes occidentaux comme les Beatles, Frank Zappa et les Mothers of Invention, que le printemps de Prague a permis d'introduire auprès des jeunes mélomanes. C'est de cette époque que date une scission entre les bandes dessinées destinées à un lectorat jeune, à l'instar de celles que publie le magazine *Čtyřlístek* créé en 1969, et le développement d'un contenu plus mature qui vise plutôt un public adolescent. En plus des couvertures, Saudek dessine les illustrations de *Pop Music Expres*. Il publie dans la rubrique « Příběh [récit] » la série *Honza Hrom (Johnny l'Éclair)*, dans laquelle on retrouve des motifs désormais caractéristiques de son œuvre : corps masculins sculptés, personnages féminins sexualisés et extravagants, goût exacerbé pour

les onomatopées, références à la culture occidentale. Cependant, si les planches dessinées de *Jessie* restaient assez traditionnelles dans leur mise en page, dans *Honza Hrom* Saudek s'autorise à travailler la forme des cases, qui sont généralement des parallélogrammes, pour jouer sur des effets de verticalité grâce auxquels dans lesquels les décors et les personnages semblent toujours sur le point de sortir. C'est aussi une série d'un érotisme plus affirmé, où les formes suggérées de Jessie font place à une nudité exhibée dont les caractéristiques formelles de la bande dessinée (bulles, bordures de la case) viennent astucieusement dérober au regard les parties trop sensibles. Saudek joue avec les références culturelles au monde occidental, qui apparaît à la fois comme un repoussoir et un objet de fascination. Ainsi, dans l'un des récits (*Příběh*), l'agent 006 « Barnes Jond³⁷ », dont les traits sont ceux de Sean Connery, est mis en scène³⁸.



Figure 6. Kája Saudek, « Příběh », *Pop Music Expres*, n° 4, 1968. Reproduction avec l'aimable autorisation de Berenika Saudková.

Cette fin des années 1960 est une période de publication intense pour Saudek. En février 1969, il commence la série *Pepík Hipík* (*Joe le Hippie*) dont les premières planches sont publiées dans *Čtení pod lavicí* (littéralement « la lecture sous le banc »), magazine à destination des adolescents. S'il bénéficie d'un certain espace pour déployer son univers, notamment dans *Pop Music Expres* qui était imprimé sur un format A3, Saudek ne peut publier que quelques planches par numéro, la bande dessinée n'occupant qu'une rubrique par magazine. Scénaristiquement, c'est sous la forme du feuilleton dans des publications qui ressemblent fortement à des *pulps* qu'il se voit contraint d'élaborer ses récits. Mais ce principe de sérialité n'est souvent qu'apparent; il use régulièrement de la formule « pokračování [à suivre] » qu'il emprunte aux

comics américains, même si les histoires sont plus ou moins indépendantes. Il travaille en parallèle avec Miloš Macourek à un projet ambitieux qui déborde des cadres de la publication sérielle.

De Barbarella à Muriel

Au début de l'année 1969, Macourek lui propose un scénario inspiré d'une bande dessinée française qui lui est parvenue souterrainement : *Barbarella*³⁹. Publiée quelques années auparavant dans un contexte agité, il s'agit pour beaucoup de la première bande dessinée pour adultes en France, bien que, comme le souligne Sylvain Lesage, le terme « se caractérise par son ambiguïté et sa plasticité » dans la mesure où il « recouvre une variété d'acceptions⁴⁰ ». Dessinées et scénarisées par Jean-Claude Forest, les aventures de Barbarella paraissent dans *V Magazine* avant qu'un album ne soit publié en 1964 aux éditions Éric Losfeld. Elles racontent les voyages interspatiaux d'une plantureuse jeune femme blonde et sa lutte contre son ennemi Duran Duran, inventeur de la « machine excessive », capable de donner un orgasme immédiat à ceux qui l'utilisent. Le caractère érotique de l'œuvre attire sur elle les foudres de la censure. Parallèlement à ce qui se produit aux États-Unis où, dans les années 1950, les *comic books* sont accusés d'encourager la délinquance juvénile, ce qui aboutit à la mise en place de la Comics Code Authority⁴¹, *Barbarella* est soumis à la Commission de surveillance et de contrôle, institution créée en 1949, pour que l'autorisation accordée à sa publication soit débattue. Ses détracteurs craignent que « par sa présentation en bandes dessinées, Barbarella [puisse] induire en erreur des adultes voulant acheter un album pour leurs enfants⁴² ». Cependant, il convient de souligner que son caractère prétendument pornographique semble avoir été exagéré :

Si Barbarella ne dédaigne pas d'exhiber sa plastique avantageuse, et si à plus d'une occasion Barbarella se tire astucieusement d'affaire en exploitant ses charmes, les représentations proprement sexuelles sont rares. Le plus détonnant est sans doute ailleurs : dans cette revue qui pratique l'objectification systématique des femmes, Barbarella est certes un personnage très sexualisé, mais c'est avant tout une héroïne qui maîtrise son corps et sa sexualité, qui choisit ses partenaires – y compris cybernétiques⁴³.

Il n'est pas étonnant que Kája Saudek ressente immédiatement des points de contact avec son propre univers, d'autant que si *Barbarella* est dessinée d'après les traits de Brigitte Bardot, elle évoque de façon fortuite ceux d'Olga Schoberová. Séparé de l'actrice depuis 1966, Saudek continue de la faire apparaître dans ses histoires de façon plus ou moins abstraite « *in a blond type symbolizing a fading dream of love and happiness*⁴⁴ ». Saudek et Macourek créent une nouvelle héroïne, la docteure Muriel Ray. Elle rencontre un certain Ro, une étrange créature à forme humaine avec des ailes dans le dos, qui se révèle être un ange provenant du futur de l'humanité. Accompagnée de Ro, avatar de l'ange Pygar de *Barbarella*, Muriel est propulsée 7000 ans dans le futur, où elle découvre que les armées ont été abolies il y a des milliers d'années par un certain Mike Richardson. Mais le général Xéron, lassé d'un monde sans guerre, a décidé de retourner dans le passé pour tuer Richardson. Muriel et Ro se donnent pour mission de contrecarrer les plans de Xéron et de protéger l'enfant.

En quelques mois, Saudek travaille sans relâche sur le projet et élabore environ 250 pages prêtes à être publiées. Un contrat est pressenti avec la maison d'édition Mladá fronta. Alors que l'ensemble doit paraître en couleurs, une première planche très succincte présentant les personnages est publiée en noir et blanc en août 1969 dans le magazine *Mladý svět* (*Le Monde des jeunes*). Créé en 1959 par l'Union de la jeunesse tchécoslovaque (Československý svaz mládeže), *Mladý svět* est à cette époque l'un des hebdomadaires les plus lus en Tchécoslovaquie et tiré à plus d'une centaine de milliers d'exemplaires.

peu d'artistes ont été capables d'en maîtriser le métier ces dernières années dans ce pays – les feuilletons n'ont d'ailleurs pas été réimprimés à quelques exceptions près. C'est pourquoi nous voulons aujourd'hui dédier quelques mots à la bande dessinée dans ce huit pages. Nous voulons surtout présenter le véritable travail d'un dessinateur dont le style épuré honore la plus haute loi de la bande dessinée : en faire un métier honnête⁴⁵.

Cette métaphore alimentaire semble annoncer une nouvelle ère pour la bande dessinée en Tchécoslovaquie, et il est notable que le fer de lance de cette veine soit justement le dessinateur du magazine controversé *Pop Music Express*, accusé de véhiculer de la propagande occidentale. Sur la colonne de gauche, une photo accompagne la présentation à la première personne de Kája Saudek, intitulée « *Comics je pimprlorý epos* [Les Comics sont des proxénètes épiques] » et dans laquelle il dresse son autoportrait, document assez rare où l'auteur évoque ses influences :

Un psychiatre m'expliquerait probablement que toute ma vie a été influencée par les bandes dessinées. Après tout, j'ai appris à lire à l'âge de cinq ans grâce à cette littérature analphabète. À l'époque, j'aimais particulièrement Félix le chat au service de l'Alpa français et les jolis vers simples qui accompagnaient la trame noire et bleue. [...] Le magazine pour enfants *Punt'a et čtyřlístek* avait l'habitude de publier des reproductions de films de Walt Disney, et la richesse de ces images m'émerveillait – à côté de Punf et Kikina et d'autres séries plus faibles qui y étaient également imprimés. Je voulais dessiner comme Disney, bien sûr. Disney avec son équipe de scénaristes – mais à sept ans, je dessinais certainement plus mal que le gars qui faisait *Punt'a*⁴⁶.

Le reste de la page est occupé par une planche de *Muriel a anděl*. En haut à gauche, l'ange Ro, les muscles saillants et vêtu d'un simple slip, maltraite le général Xéron qui pointe une arme menaçante sur Mike Richardson, reconnaissable par le symbole « *Peace and Love* » inscrit sur son T-shirt. Au bas de la page, Muriel est enchaînée entièrement nue. Il est remarquable que cette page ait passé entre les mailles de la censure, morale mais surtout idéologique. Abolie lors du printemps de Prague, la censure idéologique des contenus est rétablie en 1968, après la répression militaire du mois d'août, alors qu'est créé

l'Office de la presse et de l'information, une nouvelle institution chargée de diriger et contrôler les activités des médias de masse. Pourtant, un an plus tard, un dessinateur anticonformiste exprime son admiration pour les dessins de Walt Disney dans les colonnes d'une revue populaire à destination de la jeunesse et y offre les formes généreuses de son héroïne avec audace. Comment cette page a-t-elle pu être publiée? La réponse n'est pas claire et se trouve probablement dans une négligence de la part de l'Office. Toujours est-il qu'immédiatement après la parution de ce numéro, le processus de publication de *Muriel a andělé* est interrompu. Frustrés de plusieurs mois de travail gâché, Macourek et Saudek écrivent un second tome, *Muriel a oranžová smrt* (*Muriel et la mort orange*), aux tonalités résolument plus politiques, dans lequel la terre est envahie par des hordes d'extraterrestres, référence à peine voilée à l'occupation de la Tchécoslovaquie par les troupes du pacte de Varsovie en août 1968.

Muriel face à la normalisation



Figure 8. Couverture originale dessinée pour *Muriel a andělé*. Reproduction avec l'aimable autorisation de Berenika Saudková.

Muriel a andělé a été publié pour la première fois en 1991 après la chute du régime communiste en Tchécoslovaquie, dans une version, semble-t-il, assez proche du projet d'édition initial. On peut y lire les dialogues qu'entretient la bande dessinée avec *Kdo chce žabít Jessii?*. Saudek y reprend l'idée d'un générique dessiné, où il se crédite en tant que *režisér* (réalisateur).



Figures 9 et 10. Miloš Macourek et Kája Saudek, *Muriel a anděl*, Prague, Comet, 1991, p. 15 et p. 87. Reproduction avec l'aimable autorisation de Berenika Saudková.

Il reprend les traits caractéristiques développés dans les années 1960, avec le jeu sur la structure des cases en parallélogramme qui provoque des effets d'irrégularité et de déséquilibre permanents. Les onomatopées y sont

fréquentes, à l'instar de la page 87 où elles occupent l'ensemble de la planche. Il n'est pas rare que le décor ou les personnages débordent des cases, par exemple page 31, comme si l'univers fictionnel de la bande dessinée se déployait bien en dehors de l'objet-livre. Ce qui lui plaît le plus est de mettre en scène le regard : par des effets de zoom, ou de cache pour représenter les jumelles de Muriel à la page 9, ou des visions subjectives de Ro allongé sur la table d'opération, observant les médecins en contre-plongée totale à la page 25. L'univers se révèle vite dénué de toute contrainte, qu'elle soit formelle, l'agencement anarchique des pages mettant à mal toute régularité, ou représentationnelle, l'hypermotivité y côtoyant l'hypersexualité. Là où la nudité de Jessie n'était que suggérée et où les héros ne pouvaient se livrer s'adonner à des activités sexuelles que dans des fondus au noir, les personnages masculins comme féminins de *Muriel* exhibent leurs corps musclés dans des tenues légères, voire dans le plus simple appareil, et s'abandonnent volontiers aux plaisirs de l'amour, à commencer par Muriel et Ro dont la relation est sans équivoque. Comme le remarquait Bruce Williams, « *it is difficult to imagine whether Jessie subscribes to any model of socialist Czechoslovakian womanhood*⁴⁷ ». Scientifique, mais aussi hyperféminine, elle incarnait un modèle de féminité inclassable, qui n'était toutefois qu'un produit de divertissement à destination d'un public masculin, ses aventures trônant au verso d'une revue scientifique. Muriel, quant à elle, est bien l'héroïne de son histoire. Elle partage avec Barbarella son statut de « femme libre et indépendante, à une époque où l'essentiel des femmes de la bande dessinée [...] sont des épouses dévouées, des filles, des sœurs⁴⁸ ». Toutefois, fait notable, elle n'apparaît pas sur la couverture du livre qui met en scène Ro poursuivant Xéron, tandis qu'elle apparaît sur la page de titre de *Muriel a oranžová smrt* ligotée et les vêtements en lambeaux. Comme son homologue française, son érotisme se construit « dans cette tension entre femme libre et maîtresse de son corps, mais néanmoins objet de fantasmes hétérosexuels masculins⁴⁹ ». Elle est d'ailleurs souvent représentée dans des postures passives, kidnappée par Xéron, attendant d'être secourue par Ro. Il n'en reste pas moins que son existence produit un effet de déstabilisation dans la mesure où elle offre un modèle d'individualité, s'adonnant à ses désirs pour un homme de 7000 ans son cadet. Ainsi, Muriel ne peut être qu'un personnage du monde souterrain, là où elle peut échapper à une volonté de contrôle idéologique.

Le deuxième tome, écrit en 1970 alors que s’amorce ce processus dit de « retour à la normale » qui vise en fait à balayer toutes les avancées démocratiques du printemps de Prague, se distingue du premier par des couleurs nettement plus sombres. Sur la première page, Muriel, Ro et Mike sont réunis autour d’un feu de camp lorsqu’ils sont attaqués par un extraterrestre intégralement vêtu de rouge. Les autres membres de son espèce réduisent peu à peu en esclavage les femmes de la planète Terre, qui effectuent leur travail forcé presque entièrement nues⁵⁰. Muriel et Ro se dressent en remparts contre l’asservissement des hommes et des femmes, et font appel aux anges pour libérer la Terre.



Figures 11 et 12. Miloš Macourek et Kája Saudek, *Muriel a oranžová smrt*, Prague, Albatros, 2009, p. 19 et p. 65. Reproduction avec l’aimable autorisation de Berenika Saudková.

L’album possède des points de convergence avec l’*underground comic* ou *comix*, qui prend son essor à la fin des années 1960 aux États-Unis autour de Harvey Kurtzman ou Robert Crumb⁵¹. Souvent satiriques, ces bandes dessinées poussent très loin les possibilités de la représentation, montrant des images qui étaient alors interdites par la Comics Code Authority, souvent à caractère sexuel (c’est le sens du « x ») mais plus largement taboues, de la consommation de drogue à la remise en cause du pouvoir sous toutes ses formes. Pour Jean-Pierre Gabilliet :

[Les *comix* constituèrent] une émanation directe de la presse indépendante apparue dans le sillage de la contre-culture, c’est-à-dire de la rébellion idéologique, sociale et culturelle de ceux des baby-boomers qui, après avoir grandi dans le climat oppressant de la guerre froide et de

la peur/fascination de la bombe atomique, s'étaient reconnus dans des expressions aussi diverses que les comics irrévérencieux de H. Kurtzman, la musique chaotico-comique de Spike Jones, l'humour grinçant et irrespectueux de Lenny Bruce ou le magazine anarcho-satirique de Paul Krassner *The Realist*⁵².

On retrouve des choix de représentations similaires dans *Muriel*, toujours l'exhibition de la sexualité, mais aussi des convergences esthétiques, la palette chromatique sombre, et des tonalités comparables avec un humour souvent grinçant. S'il est difficile de savoir si ces *comix* ont pu être diffusés en Tchécoslovaquie dans un temps aussi court, il est certain que *Muriel a oranžová smrt* est écrit avec un même désir de déstabilisation des structures, notamment idéologiques, dans un pays qui a vécu une reprise en main particulièrement brutale. Toutefois, peut-on considérer qu'il s'inscrit dans un mouvement de contre-culture? Si l'*underground* tchèque est un mouvement identifié et particulièrement actif pendant la normalisation⁵³, les deux tomes des aventures de Muriel ne seront pas publiés et ne circuleront pas avant la chute du gouvernement communiste, laissant ainsi inexploitée cette force contestataire qui s'exprime tout au long des deux livres. Seuls quelques résidus de l'œuvre refont surface dans la deuxième et dernière collaboration de Saudek et Macourek pour le cinéma, *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* (*Trois meurtres, c'est assez chéri!*)⁵⁴. Cela permet de replacer ces deux objets inclassables dans l'œuvre d'un auteur qui n'était pas un militant, mais plutôt un esprit libre, essayant tout au long de sa vie de transgresser les cases qui lui étaient assignées et dans lesquelles il se sentait trop à l'étroit.

Plongée souterraine

En 1970, Kája Saudek réussit à faire publier à l'Ouest *Sylterella*, une bande dessinée particulièrement érotique qui paraît dans le magazine ouest-allemand *Quo Vadimus*. L'aventure tourne court lorsque la rémunération pour les planches déjà envoyées ne lui parvient pas. S'ensuit presque une décennie de traversée du désert, où il ne dessine plus que pour lui-même et son entourage. En 1979, Pavel Nosek, archiviste de métier et l'un de ses admirateurs, réussit à convaincre la société tchèque de spéléologie dont il fait partie de consacrer une place dans sa publication mensuelle à une bande dessinée. Il propose à Kája Saudek de s'acquitter de la tâche. Ainsi, ce dernier se voit offrir un espace

de liberté presque totale avec la seule contrainte de dessiner au moins une scène se déroulant sous terre⁵⁵. La publication quasi privée se dispense de l'accord des autorités et est diffusée sous le manteau aux lecteurs qui s'intéressent à la science-fiction. Cette plongée souterraine est un véritable miracle pour Saudek qui publie en tout 11 bandes dessinées pour la société de spéléologie. En 1991, son œuvre est révélée au grand jour et devient un objet de culte, lui-même étant baptisé « roi de la bande dessinée tchèque » au début des années 2000. Alors que la bande dessinée connaît un renouveau en République tchèque avec des auteurs comme Pavel Čech et František Skála, cette nouvelle génération post-1989 se réfère souvent à Kája Saudek, dont la carrière fut pourtant si courte, comme l'un de ses modèles, car il incarne une figure d'auteur émancipée d'une production normée et contrôlée. Son œuvre est aussi considérée comme une synthèse de diverses influences qui, ainsi retravaillées, produisent un *komiks* véritablement tchèque et original.

KÁJA SAUDEK

THE KING OF THE CZECH COMICS



Figure 13. Affiche élaborée pour l'exposition *Kája Saudek: the King of Czech Comics*, Dancing House Gallery à Prague, 2019. Reproduction avec l'aimable autorisation de Berenika Saudková.

En 2006, un accident le plonge dans un coma dont il ne s'est jamais réveillé. Fascinante et protéiforme, l'œuvre de Kája Saudek est au carrefour de diverses influences, souvent inattendues pour un auteur qui a écrit la majorité de son œuvre dans un pays socialiste d'Europe centrale, traversé à plusieurs reprises par des moments de reprise en main idéologique assez brutaux. Jessie et Muriel incarnent à leur manière cette révolution sociale qui est à l'œuvre en Tchécoslovaquie dans les années 1960, régulièrement observée au cinéma, mais peu dans la bande dessinée, domaine qui semble relativement mis à

l'écart jusque dans les études récentes sur les produits culturels tchèques de la période. De même, on ne peut que regretter qu'aucun des deux tomes de *Muriel* n'ait été traduit dans une autre langue, entravant leur diffusion à l'étranger. Alors qu'une nouvelle exposition a été organisée en 2022 à Prague autour de *Muriel a anděl*, gageons que l'œuvre de Kája Saudek n'a pas fini de traverser les frontières, pour partir à la rencontre de nouveaux lecteurs à surprendre.

Garance Fromont est doctorante en études cinématographiques au sein du laboratoire Cerilac de l'Université Paris Cité. Elle prépare actuellement sous la direction de Frédérique Berthet une thèse portant sur une décennie de cinéma en Tchécoslovaquie (1960-1969), et notamment sur les conditions d'émergence de la Nouvelle vague tchécoslovaque. Elle est l'autrice de *Penser un cinéma de la diaspora arménienne (1991-2017)*, publié en 2022 aux éditions L'Harmattan.

Notes

¹ Jean-Pierre Gabilliet, *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2004, p. 12.

² Sur la naissance de la bande dessinée tchèque, voir Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells et al., Řevnice, Arbor vitae, 2012.

³ Václav Vorlíček, *Kdo chce zabít Jessii?*, Tchécoslovaquie, Filmové Studio Barrandov, 1966.

⁴ Kája Saudek, *Muriel a anděl*, Prague, Comet, 1991.

⁵ Martin Winckler, *Super héros*, Paris, Éditions EPA, 2003, p. 9.

⁶ Sur les stéréotypes de genre chez les super-héroïnes, voir Mélanie Boissonneau, « Enjeux de la super héroïne au cinéma », *Théorème*, n° 9, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 221-232.

⁷ Sur les définitions de transmédiatité et intermédiatité, voir Sémir Badir, « Pourquoi la transmédiatité? », dans Évelyne Deprêtre et German A. Duarte (dir.), *Transmédiatité, bande dessinée et adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019, p. 25.

⁸ Luděk Sládek, « Bratři Saudkovi », *KAM po Česku*, octobre 2021, p. 16-18.

⁹ Tomáš Prokůpek, « Dreams under the hooves of totalitarianism », dans Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 269.

¹⁰ « Le fait que ces bandes dessinées étaient toujours présentées dans une courte narration avec une fin dramatique exerça une influence importante sur lui (bien que présentée dans l'incompréhensible langue originale anglaise) et Saudek ne comprenait pas l'histoire environnante. Cela exacerba son imagination enfantine et le conduisit à inventer ses propres histoires »; Tomáš Prokůpek, « Dreams under the hooves of totalitarianism », dans Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 269. Nous traduisons.

¹¹ Lucie Kořínková et Pavel Kořínek, *Punt'a*, Prague, Akropolis.

¹² « la bande dessinée est un langage : elle se combine pour constituer une trame d'écriture et d'art qui a sa propre syntaxe, sa propre grammaire et ses propres conventions, et qui peut communiquer des idées d'une manière totalement unique »; Roger Sabin, *Comics, comix & graphic novels*, Londres, Phaidon, 1996, p. 8. Nous traduisons.

¹³ « L'œuvre du célèbre artiste américain contenait tous les attributs fondamentaux des bandes dessinées qui attiraient le plus Saudek – l'usage d'un dessin parfait, des aventures exotiques, une glorification de l'armée américaine et, en premier lieu, l'accent mis sur la représentation d'une beauté féminine séduisante »; Tomáš Prokůpek, « Dreams under the hooves of totalitarianism », dans Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 272. Nous traduisons.

¹⁴ Kája Saudek, *Pirát*, 1951, non publié, extrait reproduit dans Tomáš Prokůpek, « Dreams under the hooves of totalitarianism », dans Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 272.

¹⁵ Les aventures de *Terry and the Pirates* de Milton Caniff furent à l'origine publiées dans les pages des « Sunday comics » à partir de 1934.

¹⁶ « Il est presque impossible de relever l'influence prédominante d'un seul artiste – et cela est dû au fait que l'artiste avait un accès limité aux *comics* américains jusqu'au début des années 1960 et qu'il ne pouvait en suivre aucun attentivement »; Tomáš Prokůpek, « Dreams under the hooves of totalitarianism », dans Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 272. Nous traduisons.

¹⁷ Le terme *komiks*, transposition de l'anglais *comics*, conserve l'étymologie qui lie la bande dessinée à l'humour à ses débuts. Roger Sabin, *Comics, comix & graphic novels*, Londres, Phaidon, 1996, p. 8.

¹⁸ « — Helejte, na co teď vůbec myslíte? Nechtěl byste takhle náhodou vidět moje prsa? — ??? Nesmysl!!!! Jak si můžete něco takového vůbec myslet? Osoboco se to opovažujete? »; Kája Saudek, *Nechtěl byste takhle náhodou*, non publié, 1965, extrait reproduit dans Helena Diessing, *Kája Saudek*, Řevnice, Arbor vitae, 2013, p. 112. Nous traduisons.

¹⁹ René Clair, *Porte des Lilas*, France/Italie, Rizzoli Film/Filmsonor Marceau/Cinétel, 1957.

²⁰ Kája Saudek, *Sen*, non publié, 1960, extrait reproduit dans Tomáš Prokůpek, « Dreams under the hooves of totalitarianism », dans Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 268.

²¹ Tomáš Prokůpek, « Kája Sauden – Roi à la triste figure », livret d'accompagnement du DVD *Qui veut tuer Jessie?*, Éditions Malavida, 2021, p. 17.

²² Petr Macek, *Monsieur vous êtes réalisateur!*, traduction Jean-Gaspard Páleníček, livret d'accompagnement du DVD *Qui veut tuer Jessie?*, Éditions Malavida, 2021, p. 2.

²³ « qui n'adapte pas des bandes dessinées, mais leur emprunte plutôt leurs procédés formels »; Lucie Česálková, « Comics as a challenge to the pop experiment in film », dans Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 184. Nous traduisons.

²⁴ « essentiellement en simulant simplement la façon dont les yeux se focalisent et circulent sur la page imprimée »; Lucie Česálková, « Comics as a challenge to the pop experiment in film », dans Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 185. Nous traduisons.

²⁵ Lucie Roy, « La transmédiatité ou l'aventure du cadre », dans Évelyne Deprêtre et German A. Duarte (dir.), *Transmédiatité, bande dessinée et adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019, p. 63.

²⁶ Petra Hanáková, « The Films We Are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1960s and 1970s », dans Eva Närepea et Andreas Trossek (dir.), *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, Tallinn, Estonian Academy of Arts, 2008, p. 109-122.

²⁷ Petra Hanáková, « The Films We Are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1960s and 1970s », dans Eva Närepea et Andreas Trossek (dir.), *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, Tallinn, Estonian Academy of Arts, 2008, p. 114.

²⁸ Matthew J. Costello, *Secret Identity Crisis: Comic Books and the Unmasking of Cold War America*, New York/Londres, Continuum, 2009.

²⁹ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: Myth of the Frontier in Twentieth-Century*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1998.

³⁰ « le Superman de Vorlíček est loin d'être un exemple de la simple violence anti-intellectuelle que Richard Slotkin [voir note ci-dessus] a observée dans la culture américaine. Il est en fait un pianiste talentueux, et peut interpréter de mémoire le second concerto pour piano de Tchaïkovski! »; Bruce Williams, « Comic-book artifice: Olga Schoberová's hyper-femininity in Václav Vorlíček's *Who Wants to Kill Jessie?* », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 8, n° 2, 2017, p. 149. Nous traduisons.

³¹ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, <http://journals.openedition.org/rsl/219> (31 octobre 2022).

³² « Les films [de Vorlíček et Macourek] ne ridiculisent ni ne condamnent le matériau original; les réalisateurs ne l'ont pas utilisé avec une distance polémique ou critique. Leur relation avec les formes sources était le plus souvent neutre; ils les employaient comme des pièces de leurs propres puzzles. Leurs extravagances sont des bricolages, reliant plusieurs genres et styles par le biais d'une "gadgétisation" ludique »; Petra Hanáková, « The Films We Are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1960s and 1970s », dans Eva Năripea et Andreas Trossek (dir.), *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, Tallinn, Estonian Academy of Arts, 2008, p. 115. Nous traduisons.

³³ Jeffrey A. Brown, « Marriage, domesticity and superheroes (for better or worse) », dans Frederick Luis Aldama (dir.), *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, Londres/New York, Routledge, 2021, p. 80.

³⁴ Tomáš Prokůpek, « Dreams under the hooves of totalitarianism », dans Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 278.

³⁵ Tomáš Prokůpek, « Dreams under the hooves of totalitarianism », dans Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 278.

³⁶ Emily Thompson, « The Extraordinary Meeting of "Student" Journalists and RFE in 1968 », *Radio Free Europe*, 14 août 2018, <https://pressroom.rferl.org/a/prague-spring-visit-to-munich/29433136.html> (1^{er} novembre 2022).

³⁷ Kája Saudek, « Příběh », *Pop Music Expres*, n° 4, 1968.

³⁸ Sur la réception contrastée de la franchise James Bond en Tchécoslovaquie communiste, voir Pavel Bednařík, « Cold War Shaken, Not Stirred: James Bond as a Double Agent of Ideology and Entertainment », dans Marcel Arbeit et Ian Christie (dir.), *Where Is History Today? New Ways of Representing the Past*, Olomouc, Palacký University Olomouc, 2015, p. 39-54.

³⁹ Jean-Claude Forest, *Barbarella*, Paris, Le Terrain vague, 1964. Voir aussi Philippe Lefèvre-Vakana, *L'Art de Jean-Claude Forest*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2004.

⁴⁰ Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019, <https://books.openedition.org/pufr/29085> (1^{er} novembre 2022).

⁴¹ Jean-Paul Gabilliet, « La Comics Code Authority (1955-2011) : les *comic books* à l'épreuve de l'autorégulation », *Revue de la BNF*, vol. 1, n° 60, 2020, p. 63-72.

⁴² Archives de la Commission de surveillance, procès-verbal de la 68^e séance du 11 mars 1965 (AN, 19900208/4), cité dans Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019, <https://books.openedition.org/pufr/29085> (1^{er} novembre 2022).

⁴³ Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019, <https://books.openedition.org/pufr/29085> (1^{er} novembre 2022).

⁴⁴ « dans une blonde idéale symbolisant un rêve fugace d'amour et de bonheur »; Tomáš Prokůpek, « Dreams under the hooves of totalitarianism », dans Pavel Korínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 278. Nous traduisons.

⁴⁵ « O Američanech se říká, že potřebují comics ke snídani, comics k obědu, comics k večeři. Nám stačí ke svačině, ale delší čas jsme měli zcela totální půst. Takže nyní ty zanedbané svačiny překotně dobýváme, noviny se předhánějí v otiskování obrázkových seriálů a přetiskují také zahraniční produkci, často bez ohledu na to, zda ten který seriál patří v zahraničí k nejlepším. Prožíváme svým způsobem jakousi zastydou pubertu v oblasti jménem comics, jistě i proto, že jen málo tvůrců mohlo v minulých letech tohle řemeslo u nás ovládnout – seriály se až na výjimky netiskely. Proto chceme dnes na téhle osmistraně ztratit o comics něco slov, především však chceme představit vlastní tvorbu kreslíře, jebož čistý comicsový styl ctí nejvyšší zákon comics : pozitivě řemeslo »; Rudolf Křest'an, « Comics je tu! », *Mladý svět*, n° 31, 1969, p. 13. Nous traduisons.

⁴⁶ « Psychiatr by mi asi vysvětlil, že můj celý život je ovlivněn comics, vždyť i číst jsem se naučil v pěti letech pomocí téhle literatury negramotných. Tenkrát se m; blavně líbil Kocour Felix ve službách francovky Alpa a ty prostomyslné o hezké verše [...]. V dětském časopise Punt'a a čtyřlístek bývaly reprodukcce z filmů Walta Disneye, bohatost jeho obrazů mě ohromila – proti Punfovi a Kikině a jiným slabostem, otíženým tamtéž. Chtěl jsem samozřejmě kreslit hned jak Disney. Disney se svým štábem spolupracovníků – ale ve svých sedmi letech jsem kreslil určitě hůř než ten, co dělal toho Punt'u »; Rudolf Křest'an, « Comics je tu! », *Mladý svět*, n° 31, 1969, p. 13. Nous traduisons.

⁴⁷ « il est difficile d'imaginer que Jessie souscrit à un quelconque modèle de féminité socialiste tchécoslovaque »; Bruce Williams, « Comic-book artifice: Olga Schoberová's hyper-femininity in Václav Vorlíček's *Who Wants to Kill Jessie?* », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 8, n° 2, 2017, p. 150. Nous traduisons.

⁴⁸ Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019, <https://books.openedition.org/pufr/29085> (1^{er} novembre 2022).

⁴⁹ Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019, <https://books.openedition.org/pufr/29085> (1^{er} novembre 2022).

⁵⁰ Pour Tomáš Prokůpek il s'agit de la première représentation de seins de femmes nues dans une bande dessinée tchèque, voir la préface de l'édition de 2009, Kája Saudek et Miloš Macourek, *Muriel a oranžová smrt*, Prague, Albatros, 2009, p. 149.

⁵¹ Voir Roger Sabin, *Comics, comix & graphic novels*, Londres, Phaidon, 1996.

⁵² Jean-Pierre Gabilliet, *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2004, p. 96.

⁵³ Voir Ivan Martin Jirous, Paul Wilson *et al.*, *Views from the Inside: Czech Underground Literature and Culture (1948-1989): Manifestoes, Testimonies, Documents*, Prague, Katedra české literatury a literární vědy, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2006.

⁵⁴ Oldřich Lipský, *Čtyři vraždy staž, draboušku!*, Tchécoslovaquie, Filmové Studio Barrandov, 1970.

⁵⁵ Tomáš Prokůpek, « Dreams under the hooves of totalitarianism », dans Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012, p. 295.

Bibliographie

Sources

René Clair, *Porte des Lilas*, France/Italie, Rizzoli Film/Filmsonor Marceau/Cinétel, 1957.

Rudolf Křest'an, « Comics je tu! », *Mladý svět*, n° 31, 1969, p. 13.

Oldřich Lipský, *Čtyři vraždy staž, draboušku!*, Tchécoslovaquie, Filmové Studio Barrandov, 1970.

Miloš Macourek et Kája Saudek, *Muriel a andělé*, Prague, Comet, 1991.

Miloš Macourek et Kája Saudek, *Muriel a oranžová smrt*, Prague, Albatros, 2009.

Kája Saudek, *Sen*, non publié, 1960.

Kája Saudek, *Pirát*, 1951, non publié.

Kája Saudek, *Nechtěl byste takhle náhodou*, non publié, 1965.

Kája Saudek, « Příběh », *Pop Music Expres*, n° 4, 1968.

Kája Saudek, « Honza Hrom », *Pop Music Expres*, n° 6, 1968.

Václav Vorlíček, *Kdo chce zabít Jessii?*, Tchécoslovaquie, Filmové Studio Barrandov, 1966.

Ouvrages et articles

Pavel Bednařík, « Cold War Shaken, Not Stirred: James Bond as a Double Agent of Ideology and Entertainment », dans Marcel Arbeit et Ian Christie (dir.), *Where Is History Today? New Ways of Representing the Past*, Olomouc, Palacký University Olomouc, 2015, p. 39-54.

Mélanie Boissonneau, « Enjeux de la super héroïne au cinéma », *Théorème*, n° 9, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 221-232.

Jeffrey A. Brown, « Marriage, domesticity and superheroes (for better or worse) », dans Frederick Luis Aldama (dir.), *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, London/New York, Routledge, 2021.

Matthew J. Costello, *Secret Identity Crisis: Comic Books and the Unmasking of Cold War America*, New York/Londres, Continuum, 2009.

Évelyne Deprêtre et German A. Duarte (dir.), *Transmédialité, bande dessinée et adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019.

Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, <http://journals.openedition.org/rsl/219>.

Jean-Claude Forest, *Barbarella*, Paris, Le Terrain vague, 1964.

Jean-Pierre Gabilliet, *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2004.

Jean-Paul Gabilliet, « La Comics Code Authority (1955-2011) : les *comic books* à l'épreuve de l'autorégulation », *Revue de la BNF*, vol. 1, n° 60, 2020, p. 63-72.

Petra Hanáková, « The Films We Are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1960s and 1970s », dans Eva Năripea et Andreas Trossek (dir.), *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, Tallinn, Estonian Academy of Arts, 2008, p. 109-122.

Ivan Martin Jirous, Paul Wilson *et al.*, *Views from the Inside: Czech Underground Literature and Culture (1948-1989): Manifestoes, Testimonies, Documents*, Prague, Katedra české literatury a literární vědy, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2006.

Pavel Kořínek et Tomáš Prokůpek (dir.), *Signals from the Unknown: Czech Comics 1922-2012*, traduction Robin Cassling, Branislava Kuburović, Magdalena Wells *et al.*, Řevnice, Arbor vitae, 2012.

Lucie Kořínková et Pavel Kořínek, *Punt'a*, Prague, Akropolis.

Philippe Lefèvre-Vakana, *L'Art de Jean-Claude Forest*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2004.

Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019, <https://books.openedition.org/pufr/29085>.

Petr Macek, *Monsieur vous êtes réalisateur!*, traduction Jean-Gaspard Páleníček, livret d'accompagnement du DVD *Qui veut tuer Jessie?*, Éditions Malavida, 2021, p. 2-15.

Tomáš Prokůpek, « Kája Sauden – Roi à la triste figure », livret d'accompagnement du DVD *Qui veut tuer Jessie?*, Éditions Malavida, 2021, p. 16-19.

Roger Sabin, *Comics, comix & graphic novels*, Londres, Phaidon, 1996.

Luděk Sládek, « Bratři Saudkovi », *KAM po Česku*, octobre 2021, p. 16-18.

Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: Myth of the Frontier in Twentieth-Century*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1998.

Emily Thompson, « The Extraordinary Meeting Of “Student” Journalists And RFE In 1968 », *Radio Free Europe*, 14 août 2018, <https://pressroom.rferl.org/a/prague-spring-visit-to-munich/29433136.html> (1^{er} novembre 2022).

Bruce Williams, « Comic-book artifice: Olga Schoberová's hyper-femininity in Václav Vorlíček's *Who Wants to Kill Jessie?* », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 8, n° 2, 2017, p. 146-159.

Les éditeurs alternatifs et la traduction : une république mondiale de la bande dessinée alternative ?

Kévin Le Bruchec

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104239ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104239ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Le Bruchec, K. (2023). Les éditeurs alternatifs et la traduction : une république mondiale de la bande dessinée alternative ? *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1–23. <https://doi.org/10.7202/1104239ar>

Résumé de l'article

Cet article entend examiner l'importance de la traduction pour l'édition de bande dessinée. Plus précisément il s'agit de montrer comment une partie des acteurs de cet espace – les éditeurs regroupés dans le récent Syndicat des éditeurs alternatifs (SEA) – se positionnent par rapport à cette question, dans un secteur où la traduction d'oeuvres étrangères représente plus de la moitié des nouveautés éditées dans l'année. Pour rendre compte de ces éléments, on s'appuiera sur l'analyse des catalogues du SEA afin de rendre compte des modes d'action de ces structures éditoriales. Dans un second temps, nous porterons notre attention sur les langues traduites par ces éditeurs, afin de définir la potentielle spécificité de ces derniers au regard du reste du secteur, où deux langues, l'anglais et le japonais, dominent.



LES ÉDITEURS ALTERNATIFS ET LA TRADUCTION : une république mondiale de la bande dessinée alternative ?

Kévin LE BRUCHEC

Université Sorbonne Paris Nord, LabSIC, LabEx ICCA

RÉSUMÉ

Cet article entend examiner l'importance de la traduction pour l'édition de bande dessinée. Plus précisément il s'agit de montrer comment une partie des acteurs de cet espace — les éditeurs regroupés dans le récent Syndicat des éditeurs alternatifs (SEA) — se positionnent par rapport à cette question, dans un secteur où la traduction d'œuvres étrangères représente plus de la moitié des nouveautés éditées dans l'année. Pour rendre compte de ces éléments, on s'appuiera sur l'analyse des catalogues du SEA afin de rendre compte des modes d'action de ces structures éditoriales. Dans un second temps, nous porterons notre attention sur les langues traduites par ces éditeurs, afin de définir la potentielle spécificité de ces derniers au regard du reste du secteur, où deux langues, l'anglais et le japonais, dominent.

ABSTRACT

This article examines the importance of translation in the field of comic book publishing. More precisely, it shows how certain players in this field — the publishers grouped together in the recently formed Alternative Publishers' Union (APU) — position themselves in relation to this question, in a sector where translations of foreign works represent more than half of new titles published each year. To understand such elements, we focus first on an analysis of the APU catalogs in order to describe the methods of these publishing structures. We then focus on the languages translated by these publishers in order to define their potential specificity in relation to the rest of the sector where two languages, English and Japanese, dominate.

Mots-clés

Édition alternative, SEA, Bande dessinée, Traduction, Langues

Keywords

Alternative publishing, APU, comic-book, translation, languages

Le basculement de la bande dessinée d'une économie de la presse à une économie du livre dans les années 1990¹ a eu plusieurs conséquences qui perdurent jusqu'à aujourd'hui. On note d'une part un accroissement continu de la production du fait de phénomènes de concentration capitalistique propres au secteur de l'édition², ainsi que l'apparition de nouveaux segments éditoriaux, comme le manga ou le roman graphique, d'autre part. De fait, le nombre de titres publiés est passé de 1422 en 2000 à 4952 en 2016³, chiffre qui s'est stabilisé, à environ 5000 titres par an⁴. C'est également à partir des années 1990 qu'apparaissent de petites structures éditoriales dans l'espace francophone réunies depuis 2015 au sein du Syndicat des éditeurs alternatifs (SEA). Celui-ci était composé⁵ en 2019 de 43 maison d'édition créées entre 1989 et 2015, présentes majoritairement en France, mais aussi en Belgique (3), en Suisse (2) et au Canada (1). Indépendamment de l'importante diversité des membres du SEA — qu'il s'agisse de la taille, du mode d'organisation ou de la ligne éditoriale — tous partagent plusieurs traits renvoyant à une image idéalisée et artisanale du métier d'éditeur, qui sont les valeurs cardinales de la petite édition⁶. En plus d'être indépendantes sur le plan capitalistique, ces structures revendiquent une vision qualitative et créatrice de leurs activités professionnelles, et s'opposent explicitement aux éditeurs dominant économiquement le secteur, comme l'indique leur charte⁷, jouant ainsi l'opposition en chiasme caractéristique de l'édition selon les analyses de Pierre Bourdieu⁸.

La forte croissance de la production de bandes dessinées depuis les années 2000 s'explique en grande partie par une intensification des traductions. En 2016, « 2302 ouvrages de bande dessinée en provenance de 36 pays différents ont été traduits⁹ », ce qui représente 57,7 % des nouveautés de l'année. Pour autant, la répartition des langues traduites en France dévoile de profondes disparités, puisque ce sont deux langues, le japonais et l'anglais, qui concentrent respectivement 66 % et 24 % du total des œuvres traduites en France. La hausse substantielle des livres de bandes dessinées mit sur le marché dans la période contemporaine repose donc d'abord sur l'arrivée et

l'implantation du manga, qui totalise en 2016 plus de 40 % de la production et est décrit comme le « phénomène éditorial de la décennie écoulée¹⁰ », comme le montre la figure ci-dessous.

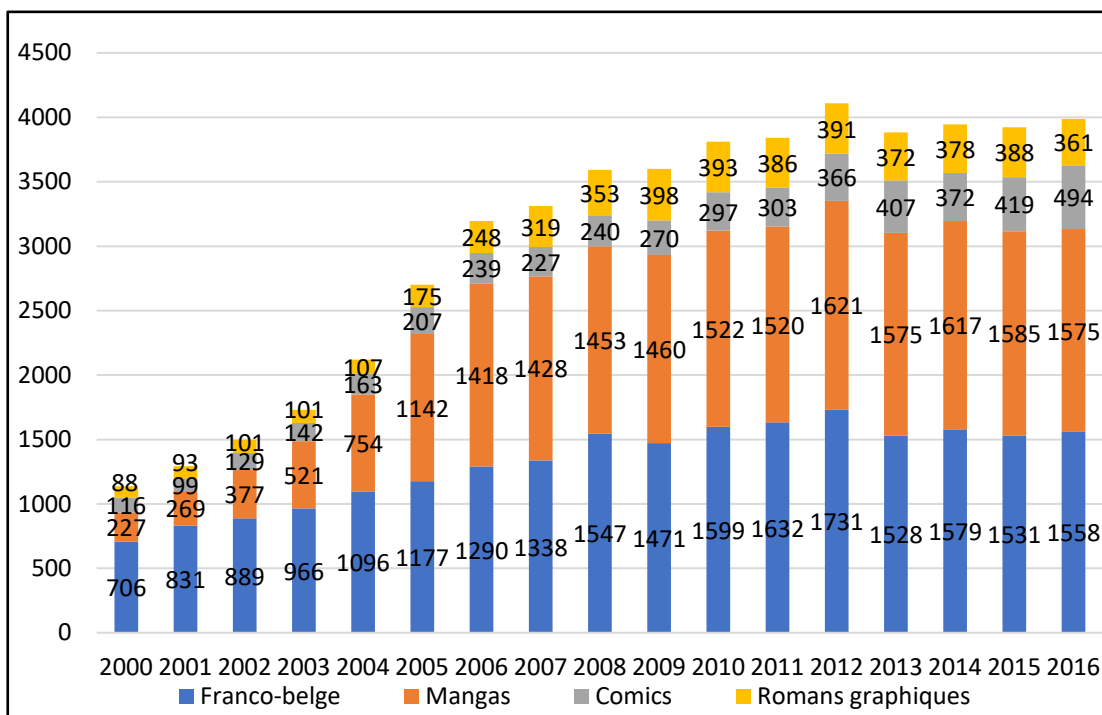


Figure 1. Répartition de l'offre éditoriale par segment¹¹.

La très nette domination du japonais et de l'anglais — et plus précisément de l'américain — se fait logiquement au détriment d'autres langues, qui pèsent très peu dans l'économie globale de la traduction de bandes dessinées, comme l'indique le tableau 1 :

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Japon	227	269	372	521	754	937	1110	1152	1288	1297	1355	1387	1465	1456	1491	1501	1494
États-Unis	116	99	129	142	163	207	239	253	292	312	359	364	448	461	431	524	552
Italie	27	23	27	35	32	44	54	63	57	65	77	83	85	86	93	83	64
Espagne	11	10	13	9	20	15	27	24	28	20	28	34	34	54	36	35	37
Argentine	9	11	10	14	8	10	6	5	12	13	9	4	4	8	6	8	4
Angleterre	6	4	1	3	3	8	4	13	9	9	15	19	21	31	23	16	24
Chine	5	10	0	4	9	10	41	74	23	23	14	15	13	9	20	33	30
Allemagne	5	2	6	5	6	7	9	9	2	7	6	14	12	15	24	20	14
Pays-Bas	2	x	9	6	9	7	3	6	17	15	25	12	18	16	46	24	19
Corée	0	0	0	44	137	195	259	130	98	107	106	85	106	79	63	21	13

Total	408	428	567	783	1141	1440	1752	1729	1826	1868	1994	2017	2206	2215	2233	2265	2251

Tableau 1. Répartition par langue des principaux pays fournisseurs de traductions entre 2000 et 2016 pour l'ensemble du secteur de la bande dessinée¹².

Ainsi, même des pays producteurs de bandes dessinées importants telle que l'Italie ou l'Espagne sont relativement peu présents en France si l'on regarde les flux de traductions à l'échelle du secteur. Les éléments que nous venons de soulever — catégorisation éditoriale spécifique et inégale répartition des langues traduites — donnent à voir une tripartition internationale de l'espace éditorial de la bande dessinée, qui masque en partie d'autres manières de faire et d'éditer dont on trouve des traces au sein de différents espaces géographiques. Cette internationalisation de la « bande dessinée en dissidence¹³ » ne touche pas uniquement les grands espaces de production comme la France ou l'Amérique du Nord, mais également d'autres pays où la bande dessinée n'a pas le même statut et où le secteur éditorial n'est pas aussi fortement structuré¹⁴, comme l'Italie, les Pays-Bas¹⁵ et, plus récemment, le Liban et le Maroc¹⁶.

Dans ce contexte, la production de livres de bande dessinée tournée vers la singularité et dégagée des codes de production nationaux qui surgissent à partir des années 1990 dans plusieurs pays amène à s'interroger sur la possibilité d'un champ transnational de la bande dessinée alternative ou indépendante, que pointait déjà Erwin Dejasse :

Cette osmose artistique se concrétise partout par une politique de traduction réciproque extrêmement dynamique. Dans ces premières années, la production de créations étrangères dans le catalogue des alternatifs est autrement plus élevée que chez les autres éditeurs qui traditionnellement privilégient les productions endogènes¹⁷.

Ainsi, dans un secteur éditorial aujourd'hui « entre *mainstream* et avant-gardes¹⁸ » et où la traduction d'œuvres étrangères représente plus de la moitié des nouveautés éditées annuellement, nous nous demanderons quel rapport entretiennent les éditeurs du SEA à la traduction et plus particulièrement à l'intraduction, c'est-à-dire la traduction en français d'œuvres étrangères. Dans cet article¹⁹, nous n'étudierons ni les œuvres ni les opérations spécifiques à ce secteur, comme le lettrage²⁰ et les tensions qui en

découlent²¹, mais nous nous interrogerons plutôt sur les conditions de circulation²² des œuvres, en nous penchant sur les modes d'action de ces structures éditoriales. C'est pourquoi on analysera, dans un premier temps, le positionnement de ces structures par rapport à l'intraduction. Si, comme on le verra, il est délicat d'établir une stratégie globale du fait du nombre important de structures au sein du SEA, nous pourrions néanmoins dégager quelques caractéristiques communes. Dans un second temps, nous porterons notre attention sur les langues traduites par ces éditeurs, afin de définir la potentielle spécificité de ces derniers au regard du reste du secteur.

Pour étayer notre argumentation, nous nous appuierons sur trois champs d'investigation. En plus de mobiliser de récents travaux sur l'édition de bande dessinée, nous prolongerons les enquêtes sur la petite édition, dont celles de Corinne Abensour et Bertrand Legendre²³ ou encore celle de Sophie Noël²⁴, qui ont soulignées le rôle ambivalent de la traduction comme mode d'action pour les nouveaux entrants au sein du champ éditorial²⁵. Nous souhaitons également mobiliser des travaux de sociologie de la traduction qui se sont développés à la suite des réflexions de Pierre Bourdieu sur la circulation internationale des idées²⁶, comme ceux réalisés et coordonnés par Gisèle Sapiro²⁷, ou encore ceux de Pascale Casanova²⁸. Ces travaux ont largement insisté sur les différents facteurs — notamment économiques et culturels²⁹ — qui permettent ou contrarient la circulation des biens symboliques, et mettent en avant l'idée d'une homologie structurale entre les pôles des différents champs nationaux, posant ainsi la question d'un caractère transnational des champs de production culturelle³⁰, et en particulier de l'édition.

Les éditeurs du SEA et la traduction : entre spécialisations, goûts et occasions

Au sein de ce nouveau syndicat, les conditions d'exercice du métier d'éditeur sont très hétérogènes. On y trouve un continuum de positions qui va de l'autoédition, souvent collective par le biais d'une revue, à la petite structure comportant quelques salariés, où les ouvrages sont diffusés et distribués de manière professionnelle dans différents points de vente. Ces éléments se répercutent logiquement sur les rythmes de publication, qui oscillent entre zéro et une vingtaine de livres par an, ainsi que sur l'importance du fonds de

ces éditeurs et éditrices, qui va de quelques dizaines à plusieurs centaines de titres. Malgré cette grande diversité — qui est le propre de la petite édition —, l’alternative renvoie avant tout à une condition socioéconomique modeste et dominée par rapport aux grands groupes dominant le secteur, ce qui explique en partie leur regroupement en syndicat³¹. De plus, si la notion de « style alternatif » est une « aporie », pour reprendre les termes d’Erwin Dejasse³², les catalogues des éditeurs du SEA se démarquent de plusieurs éléments structurant toujours le reste de l’édition de bande dessinée : l’inscription dans un genre particulier, la standardisation des formats, mais également la sérialité ou encore l’adaptation d’œuvres préexistantes ou de licences. Si ces éléments sont également présents chez les alternatifs, c’est de manière marginale³³. Les éditeurs du SEA proposent des ouvrages qui, par-delà des positionnements différents, présentent des caractéristiques communes, dont un éclatement des thématiques abordées et des formats utilisés, ainsi qu’une attention marquée — *a minima* déclarative — pour l’objet-livre³⁴.

Pour analyser plus précisément le positionnement des éditeurs alternatifs, nous avons comptabilisé le nombre de traductions dans chaque catalogue des éditeurs du SEA, de leur date de création à 2019³⁵. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur la base de données professionnelle Electre³⁶ et sur un dépouillement desdits catalogues, ce qui permet de rendre compte de plusieurs éléments structurants. Globalement, le nombre de traductions figurant au catalogue des alternatifs³⁷ avoisine les 20 % (788) du fonds total (3659) des éditeurs du SEA en 2019. Si ce chiffre semble de prime abord important, attestant l’idée du dynamisme de la petite édition dans la circulation des œuvres, il convient néanmoins de distinguer ces différentes structures entre elles, tant les chiffres varient d’une maison à l’autre. Le pourcentage de titres traduits permet de rendre compte de quatre positionnements différents par rapport à l’intraduction d’œuvres étrangères, détaillés dans le tableau qui suit :

Pas de traductions (0 –1 %)	Adverse, Arbitraire, Bien, monsieur, Belloloco, Biscoto, La Cafetière, L’Égouttoir, Hécatombe, L’Œuf, ION, NA, PLG, Polystyrène, Radio as Paper, Super Loto, Une Autre Image, Vide Cocagne

Peu de traductions (2 –15 %)	2024, La Cinquième Couche, FLBLB, Frémok, Lapin, Même Pas Mal, Les Requins Marteaux, 6 Pieds sous terre
Traductions importantes (16 –50 %)	L'Association, Atrabile, La Cerise, Cornélius, L'employé du moi, Matière, Misma, La Pastèque, Rackham, Les Rêveurs, Tanibis, The Hoochie Coochie
Spécialisés dans la traduction (+ de 70 %)	Delirium, Ça et Là, Huber, Ici Même, Insula, Le Léopard Noir

Tableau 2. Répartition des éditeurs du SEA selon le pourcentage de traductions.

Les maisons qui ne font pas ou très peu de traductions sont de très petites structures, qui se situent à la lisière du champ éditorial, tant par leur production (livres-objets, revues, fanzines) que par leur condition économique précaire, et où l'activité éditoriale constitue une activité parmi d'autres. Dans le groupe qui réalise peu de traductions figurent des structures historiques de l'alternative, comme FLBLB, Frémok, Les Requins Marteaux ou encore 6 Pieds sous terre, lesquelles ont focalisé leur attention sur la production d'œuvres francophones même si elles comptent quelques traductions à leur actif, comme les ouvrages du Britannique Tom Gauld chez 2024.

Comme l'indique le tableau précédent, 18 des 43 éditeurs du SEA traduisent de manière significative, avec plus de 15 % de leur fonds dédié à l'importation d'œuvres étrangères. Par ailleurs, on peut distinguer deux groupes d'éditeurs, l'un formé par les six structures éditoriales faisant presque exclusivement de la traduction d'œuvres étrangères et l'autre par les douze qui en font intensément.

Chez les éditeurs spécialisés en traduction, plusieurs éléments sont à souligner. Ce groupe est constitué d'éditeurs qui ne proviennent pas à l'origine de la bande dessinée — contrairement à de nombreuses structures alternatives apparues depuis les années 1990³⁸. Ces éditeurs sont soit des individus en reconversion professionnelle, soit d'anciens travailleurs du livre. La maison d'édition Ça et Là en offre un bon exemple, qui s'est spécialisée dès sa création dans l'importation d'auteurs anglo-saxons, avant de s'ouvrir à d'autres espaces géographiques, comme le relate son fondateur, Serge Ewencyk :

Moi je viens du dessin animé. J'ai toujours été un grand lecteur pour le coup, de bande dessinée étrangère américaine, anglo-saxonne. Et quand j'ai eu envie de créer une structure, petite, autonome [...] j'hésitais à faire du DVD étranger justement, de genre, parce que ça m'intéressait aussi et puis de la bande dessinée. Je connaissais pas mal déjà le milieu de la BD, notamment parce qu'il y a beaucoup de passerelles entre le dessin animé et la bande dessinée, donc je connaissais bien le marché de la bande dessinée américaine. Je voyais qu'il y avait plein de bandes dessinées que j'adorais et qui n'étaient pas traduites en français : « bon bah si personne ne veut le faire je vais le faire ». Je ne voulais pas faire du *comics* de super héros. [...] Et comme c'est facile de le faire, il n'y a pas un besoin énorme en capitaux, j'ai passé le pas assez rapidement en fait³⁹.

Par ailleurs, on remarque que ces maisons d'édition sont spécialisées dans un type de production, comme Le Lézard Noir qui publie quasi exclusivement des auteurs japonais, Ici Même des auteurs italiens, ou encore Insula qui propose « bande dessinée et arts graphiques latino-américains⁴⁰ ». On peut citer également Delirium, une maison spécialisée dans la réédition de séries de genre anglaises et américaines, comme *Judge Dredd*, *La guerre selon Charlie* ou encore les œuvres de l'auteur américain Richard Corben. Ainsi, les éditeurs et éditrices spécialisés en traduction se situent dans une niche éditoriale et linguistique précise. Enfin, ils sont pleinement engagés dans le développement de leurs structures, hormis Insula, dont le profil est proche des microstructures évoquées plus haut.

Il est plus délicat de rendre compte des stratégies caractérisant le reste des éditeurs du SEA qui font de la traduction intensive. On remarque de fait un noyau d'éditeurs alternatifs pour qui la traduction fait partie intégrante de la stratégie éditoriale : Atrabile, Cornélius, L'Association, Rackham. À ces maisons issues de la première vague de création dans les années 1990 — et qui sont parfaitement insérées dans la chaîne du livre —, on peut ajouter de plus petites structures comme La Cerise, Misma, Tanibis et The Hoochie Coochie qui, si elles ne participent que marginalement au total des traductions du fait d'un fonds modeste par rapport aux alternatifs de la première vague, n'en sont pas moins non négligeables à leur échelle, indiquant une diversification de leur production.

Par ailleurs, les éditeurs du SEA qui proposent des traductions se tournent vers des éditeurs dont la position est analogue dans leurs champs nationaux respectifs : « C'est vrai qu'on est plutôt en contact avec des éditeurs dits "indépendants". Parce qu'il y a une parenté éditoriale. C'est assez logique quelque part, on ne va pas publier des trucs de Marvel⁴¹. » Pour Sylvain Venayre⁴² et Bart Beaty⁴³, c'est notamment l'accélération des échanges et des traductions qui a permis cet éclatement des formes et des formats nationaux, contribuant ainsi à l'affirmation d'individualités artistiques singulières. Si plusieurs observateurs pointent donc ce phénomène, il faut y ajouter une similitude tant dans les discours que dans les trajectoires des représentants de l'édition alternative au sein de plusieurs pays. On peut citer l'exemple de la maison d'édition nord-américaine Picture Box⁴⁴, active de 2002 à 2013 et portée par Dan Nadel, qui s'est notamment évertuée à publier des travaux « oubliés » de bande dessinée et a affirmé vouloir associer la bande dessinée aux « arts visuels », éléments que l'on retrouve chez des éditeurs alternatifs comme Adverse, Frémok ou La Cinquième Couche. Toujours en ce qui concerne la scène nord-américaine, on peut mentionner les cas des éditeurs Fantagraphics et Drawn and Quarterly qui sont des interlocuteurs privilégiés des éditeurs du SEA, notamment de L'Association et de Cornélius. Du côté de l'Allemagne, les maisons Reprodukt⁴⁵ et Avant-Verlag accueillent bon nombre de livres édités également par les alternatifs — tel *Pinocchio* de Winchluss, un des fondateurs des Requins Marteaux, ou encore les ouvrages de Liv Strömquist, publiés en France par les éditions Rackham. Un portrait semblable peut être esquissé pour l'Italie, où des titres du SEA figurent aux catalogues des éditions Bao et Coconino Press. On remarque ici une homologie entre le champ de la bande dessinée et celui de la littérature étudié par Gisèle Sapiro :

D'un côté, un pôle de grande production régi par des agents qui imposent leurs critères et leurs méthodes, organisent des enchères toujours plus élevées, dans des délais toujours plus courts (parfois sur simple synopsis d'un livre encore non écrit), de l'autre, un pôle de production restreinte fondé sur un réseau international et une chaîne de coopération entre éditeurs, traducteurs et auteurs partageant des valeurs esthétiques et éthiques semblables⁴⁶.

Ainsi, au sein du SEA, on retrouve des modes d'action propres à la petite édition, tous segments confondus. Car, comme plusieurs enquêtes l'ont bien montré⁴⁷, une des manières privilégiées de se démarquer pour de petits éditeurs dans un champ éditorial est la traduction d'œuvres étrangères. Si cette stratégie de développement est plus coûteuse économiquement du fait de la présence d'intermédiaires tels l'agent ou le traducteur — ce qui explique que ce sont généralement les structures les plus professionnalisées qui se tournent le plus vers cette stratégie —, elle offre certains avantages. Les œuvres sélectionnées et traduites en français sont en effet déjà passées par le filtre de la sélection d'un autre éditeur, de profiter d'un « transfert de capital symbolique » et d'une « image valorisante de médiateur⁴⁸ », deux éléments centraux dans l'économie symbolique de l'édition.

Une répartition spécifique mais inégale des langues traduites par les éditeurs du SEA

Cette idée de « passeur », notamment en se tournant vers des espaces linguistiques qui ne sont pas encore balisés par les plus grandes structures et où la concurrence entre éditeurs est moins forte, se rencontre régulièrement dans différentes prises de parole des éditeurs du SEA. Comme nous le dit Latino Imperato, éditeur chez Rackham :

Alors, on a commencé par le plus facile, c'est-à-dire reprendre des droits de l'étranger et ensuite pour moi, c'est devenu aussi un goût, hein [...] je trouve que la France aurait tout à gagner à s'ouvrir, je trouve surtout qu'il y a plein d'autres situations où la bande dessinée n'est pas si centrale culturellement, où l'économie de la bande dessinée n'est pas si lourde, qui offre beaucoup plus d'espaces de liberté créative. [...] Avant c'était surtout la découverte [...] on partait défricher et on ramenait des choses qu'ici il n'y avait pas. C'était un peu comme les explorateurs de la Renaissance.

De fait, ces éditeurs et éditrices soulignent le caractère alternatif de leur production et promeuvent l'idée de découvertes d'œuvres, d'auteurs ou même de pays « oubliés ». On peut citer comme exemple paradigmatique de cette démarche l'ouvrage *Comix 2000*, publié par L'Association pour fêter le passage à l'an 2000. Cet ouvrage de plus de 2000 pages est composé des

travaux de 324 artistes provenant de 29 pays différents⁴⁹. L'aspect hors norme du livre a une valeur de « manifeste international⁵⁰ » pour L'Association, qui proclame ainsi le caractère riche et pluriel de la bande dessinée. Cet élément se donne également à lire chez d'autres éditeurs du SEA, comme The Hoochie Coochie :

On essaye d'être attentif à ce qui se fait à l'étranger, on achète des fanzines d'un peu partout, parce que ça bouge énormément en Europe depuis une dizaine d'années : en Allemagne, en Finlande, maintenant en Suède ; il y a des frémissements en Russie et puis le renouveau italien et américain ainsi que la bande dessinée alternative chinoise, les outsiders japonais... Tout ça nous parle énormément⁵¹.

Pour rendre compte de ces éléments, une analyse des traductions par langue permet d'établir le positionnement des éditeurs alternatifs par rapport à l'économie globale de la traduction de bande dessinée.

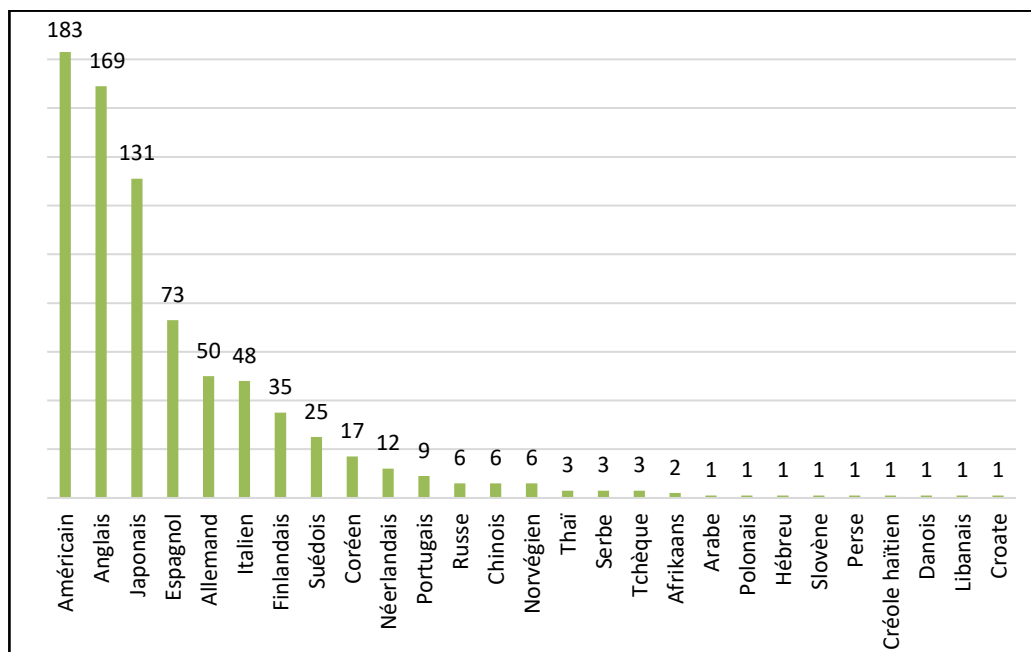


Figure 2. Répartition des langues traduites par les éditeurs du SEA entre 1989 et 2019.

Comme on peut le voir sur la figure 2⁵², les éditeurs et éditrices du SEA ont importé des œuvres écrites en vingt-sept langues différentes. S'ils traduisent effectivement des langues « rares » comme le polonais, le slovène ou l'hébreu, ces langues restent très marginales au sein du pôle alternatif. On remarque

également que les éditeurs du SEA sont des passeurs privilégiés d'ouvrages en allemand, suédois et finlandais, qui figurent notamment au catalogue de L'Association⁵³ ou de Rackham, ce qui distingue ici les éditeurs alternatifs du reste du secteur, où ces langues sont très peu présentes.

Néanmoins, les éditeurs du SEA traduisent en majorité des œuvres écrites principalement en quatre langues : l'anglais, le japonais, l'italien et l'allemand. Hormis l'allemand, ces langues sont les plus traduites à l'échelle du secteur dans sa globalité comme l'a montré le tableau 1, même s'il faut souligner l'écart notable entre l'anglais et le japonais. La langue anglaise compte pour près de 50 % (23,6 pour l'américain et 22,3 pour l'anglais) de l'ensemble des intraductions effectuées par les éditeurs alternatifs, et le japonais pour 17,7 %. En outre, la quasi-totalité des traductions du japonais provient de deux éditeurs : Le Léopard Noir et Cornélius. Sans la production de ces derniers, le japonais passe au quatorzième rang, après le coréen et avant le néerlandais. Enfin, il faut ajouter que si Le Léopard Noir traduit des œuvres contemporaines, Cornélius se consacre à des œuvres du patrimoine. Cette désaffection du japonais de la part des éditeurs alternatifs s'explique sans doute par des difficultés d'accès aux éditeurs de ce pays.

En ce qui concerne la prédominance de l'anglais, incluant l'américain, et sans épuiser les facteurs explicatifs, on peut malgré tout rappeler que traduire cette langue est nettement plus aisé, du fait de sa prépondérance actuelle sur le « marché » des langues étrangères. Cette prédominance repose également sur le parcours biographique de ces éditeurs et éditrices, qui ont développé des goûts spécifiques en tant que lecteurs et lectrices, éléments facilités par le bilinguisme de certains d'entre eux. Cela permet une approche simplifiée des interlocuteurs et interlocutrices étrangers auxquels ils s'adressent d'une part, ainsi qu'une économie sur les frais de traduction d'autre part, facteur capital pour des structures éditoriales qui sont économiquement fragiles⁵⁴ : « Moi je fais quelques traductions en anglais, mais pas de l'italien. J'aime bien ça, et mine de rien ça permet de faire des économies aussi⁵⁵. » Il en est tout autrement de langues comme le japonais qui nécessitent des compétences (linguistiques, mais également culturelles) plus rares, même si le secteur de la bande dessinée, du fait de l'importance du manga, offre un vaste espace de possibilités aux traducteurs et traductrices. Les éditeurs et éditrices allant vers ces langues moins courantes sont obligés de faire appel à des traducteurs

extérieurs, à moins qu’eux-mêmes — ou un de leurs proches — possèdent ces compétences. Ainsi, dans cette économie de « bricolages⁵⁶ » propre à la petite édition, on peut citer Gérard Auclin qui traduit les bandes dessinées russes pour la maison The Hoochie Coochie dont il est l’un des auteurs. De fait, le recours à des traducteurs extérieurs peut être freiné par l’économie modeste de ces structures, malgré des aides dédiées du Centre national du livre (CNL). Ces différents éléments expliquent pourquoi, d’une part, les éditeurs du SEA qui traduisent des œuvres étrangères sont plus ou moins spécialisés, et pourquoi, d’autre part, l’anglais reste de très loin la langue la plus traduite.

Ainsi, les éléments que nous venons d’évoquer permettent de relativiser le discours des alternatifs sur l’ouverture internationale de leurs catalogues — même si la présence des pays nordiques et de l’Allemagne doit être soulignée. Si la cartographie internationale de la bande dessinée alternative se distingue de celle de l’ensemble du secteur, il n’empêche qu’elle obéit à des contraintes spécifiques — et atteste de la centralité de certaines zones géographiques et linguistiques⁵⁷ pour l’ensemble du secteur éditorial de la bande dessinée.

Comme nous l’avons esquissé dans cet article, l’analyse des « pratiques de traduction permet de soulever un ensemble de questions touchant au fonctionnement des champs de productions culturelles et aux échanges transnationaux⁵⁸ ». Si, historiquement, chaque pays a développé des formes spécifiques de bandes dessinées⁵⁹ — qui sont encore largement dominantes dans l’économie globale du secteur comme on a pu le voir —, il n’en reste pas moins que d’autres manières de faire et d’éditer de la bande dessinée ont émergé, dégagées des codes de production propres à chaque espace⁶⁰. Dans ce dynamisme des échanges et dans l’affirmation commune d’une créativité et d’une singularité, on peut sans doute voir une manière de lutter, et d’incarner d’un même mouvement une *autre* mondialisation culturelle⁶¹. Les éditeurs du SEA qui font de la traduction se tournent vers d’autres éditeurs — par-delà les œuvres et les créateurs et créatrices — qui partagent leur vision de la bande dessinée. Cela se concrétise notamment dans les

langues qu'ils traduisent et qui, malgré la très nette domination de l'anglais, sont diverses.

Mais cette mise en lumière de stratégies éditoriales distinctes entourant la traduction d'œuvres étrangères permet en même temps de rendre compte des différences *entre* ces éditeurs, puisque, comme tout champ de production culturelle, le secteur alternatif n'échappe pas à une lutte et une différenciation entre ses différents occupants. Comme nous l'a relaté une éditrice : « Moi il y a des bouquins, si je fais une offre et qu'on me dit que c'est déjà pris, dans ma tête je sais déjà par qui. Et on est tous comme ça, sauf ceux qui n'ont pas encore compris comment ça marche. On reçoit un dossier, on sait qu'on le reçoit tous en même temps, faut pas rêver⁶². » Car, tout comme un auteur ou une autrice francophone qui commence à avoir du succès, les auteurs et autrices importés en France risquent de changer d'éditeur pour une maison plus importante — ce qui a alimenté la rhétorique de la « récupération » des éditeurs alternatifs dans les années 2000⁶³. Ainsi, si *Quimby The Mouse* de l'Américain Chris Ware a été publié par L'Association en 2005, ses derniers ouvrages ont paru chez Delcourt, et Manuele Fior, auteur italien, a été publié par des maisons du SEA (Ici Même, Atrabile), mais aussi par de plus grandes structures comme Futuropolis et Dargaud. La maison Cornélius a récemment été confrontée à cette problématique avec le départ d'un auteur phare de son catalogue, Daniel Clowes, auteur majeur de la scène indépendante américaine, pour un « gros éditeur⁶⁴ ». Ces exemples nous rappellent que la traduction est l'un des enjeux de luttes intensives entre éditeurs — d'autant plus dans un moment de forte croissance du secteur — illustrant les rapports de force entre ses différents agents qui ne possèdent pas les mêmes ressources symboliques et économiques.

Pour ouvrir le débat et vérifier cette hypothèse d'une « internationalisation de l'alternative », il serait intéressant de regarder du côté de l'extraduction des œuvres francophones, afin d'avoir une image plus exhaustive des rapports de force qui touchent le champ international de la bande dessinée. Si cette question dépasse le cadre de cet article, quelques éléments peuvent être mentionnés. Selon le Syndicat national de l'édition (SNE)⁶⁵, la bande dessinée est devenue en 2020 le premier secteur pour la cession de droits avec 4087 titres, ce qui représente 33,7 % de l'ensemble. Ainsi, certains éditeurs du SEA se rendent au marché des droits internationaux qui se tient durant le

Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, mais aussi à Francfort, autant d'espaces centraux pour la circulation des œuvres. Si ce sont les éditeurs les plus importants et les plus professionnalisés qui y sont présents, il faut noter qu'un catalogue collectif a été mis en place par le SEA afin de mutualiser les efforts⁶⁶. De plus, on peut remarquer depuis peu que le site du SEA propose des versions anglaises des présentations d'ouvrages⁶⁷. Autant de signes qui indiquent une volonté d'ouverture du SEA à l'international, mais aussi une manière de continuer à polariser le champ éditorial — ici sur le plan de l'extraduction — en faveur des alternatifs.

NOTE BIOGRAPHIQUE

Kévin Le Bruchec est doctorant en sciences de l'information et de la communication à l'université Sorbonne Paris Nord. Il est membre du LabSIC (EA-1803) et du LabEx ICCA. Son travail porte sur l'édition alternative de bande dessinée.

Notes

¹ Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée. Les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2018.

² Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015, p. 355-378.

³ Gilles Ratier, « Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace européen. 2016 : l'année de la stabilisation », *ACBD*, 2016, http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2016/12/Rapport-ACBD_2016.pdf (3 octobre 2022), p. 4.

⁴ Xavier Guilbert, « Panorama de la bande dessinée en France », *Centre national du livre*, 2021, <https://centrenationaldulivre.fr/actualites/panorama-de-la-bande-dessinee-en-france-un-etat-des-lieux-detaille-du-secteur> (20 août 2022).

⁵ 2024, Adverse, Arbitraire, L'Association, Atrabile, Belloloco, Bien, monsieur. Biscoto, Ça et Là, La Cafetière, La Cerise, La Cinquième Couche, Cornélius, Delirium, L'Égouttoir, L'Employé du moi, FLBLB, FRMK, Hécatombe, Huber, Ici-Même, ION, Insula, Lapin, Le Léopard noir, Matière, Même pas mal, Misma, NA, L'Œuf, La Pastèque, PLG, Polystyrène,

Rackham, Radio as Paper, Les Requins Marteaux, Les Rêveurs, Six Pieds sous terre, Super Loto, Tanibis, The Hoochie Coochie, Une Autre Image, Vide Cocagne.

⁶ Sophie Noël, *L'édition indépendante critique. Engagements politiques et intellectuels*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2012, p. 30.

⁷ <https://www.lesea.fr/a-propos/> (22/août 2022).

⁸ Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126, 1999, p. 3-8.

⁹ Gilles Ratier, « Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen. 2016 : l'année de la stabilisation », *ACBD*, 2016, http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2016/12/Rapport-ACBD_2016.pdf (3 octobre 2022), p. 19.

¹⁰ Xavier Guilbert, *Numérologie*, (édition 2014), Paris, Éditions H, 2014, p. 7.

¹¹ La figure 1 et le tableau 1 ont été réalisés à partir de Gilles Ratier, « Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen. 2016 : l'année de la stabilisation », *ACBD*, 2016, http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2016/12/Rapport-ACBD_2016.pdf (3 octobre 2022).

¹² Précisons que ces données sortant sur les « principaux pays fournisseurs », ce qui explique la différence de chiffres entre le graphique et le tableau.

¹³ Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La Bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance et auto-édition*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014.

¹⁴ Erwin Dejasse, « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative », dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La Bande dessinée en dissidence*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 30.

¹⁵ Rudy de Vries, « Balancing on the « Clear line » : Between Selecting and Being Selected », dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La Bande dessinée en dissidence*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 113-125.

¹⁶ Collectif, *Nouvelle génération. La bande dessinée arabe aujourd'hui*, Marseille, Alifbata, 2018.

¹⁷ Erwin Dejasse, « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative », dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La Bande dessinée en dissidence*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014 p. 30.

¹⁸ Sylvain Lesage, « La bande dessinée, entre *mainstream* et avant-gardes », *Savoir/Agir*, vol. 2, n° 44, 2018, p. 47-53.

¹⁹ Cet article s'appuie sur une thèse en cours qui porte sur les éditeurs alternatifs de bande dessinée à l'époque contemporaine. L'enquête repose notamment sur une compilation de données quantitatives et qualitatives (localisation, organisation, date de création, nombre de publications, etc.), dans le but de donner corps à ces différentes structures éditoriales. À cela, il faut ajouter des dépouillements d'interviews dans la presse spécialisée et de

littératures secondaires portant sur ces éditeurs de bande dessinée. Enfin, des entretiens semi-directifs avec ces éditeurs alternatifs sont menés pour comprendre leurs trajectoires et leurs motivations.

²⁰ Romain Becker, « *Lost in trans-lettering* : pratiques du lettrage dans la bande dessinée allemande », *Textimage*, n° 15, 2022, https://www.revue-textimage.com/21_espaces_texte_BD/becker1.html.

²¹ Véronique Behgain et Isabelle Licari-Guillaume (dir.), *Les traducteurs de bande dessinée*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2019, 154 p. Jonathan Evans, « Comics and Translation », dans, Collectif, *The Routledge Companion to Comics*, New-York, Routledge, 2016, p. 319-327.

²² Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145, 2002, p. 3-8.

²³ Corinne Abensour et Bertrand Legendre, *Regards sur l'édition. I. : Les petits éditeurs. Situations et perspectives*, Paris, ministère de la Culture et de la communication/La Documentation française, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2007, 167 p. Corinne Abensour et Bertrand Legendre *Regards sur l'édition. II. : Les nouveaux éditeurs (1988-2005)*, Paris, ministère de la Culture et de la communication/La Documentation française, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2007.

²⁴ Sophie Noël, *L'édition indépendante critique. Engagements politiques et intellectuels*, Villeurbanne, Presses de l'ENSIB, 2012.

²⁵ Corinne Abensour et Bertrand Legendre, *Regards sur l'édition. II. Les nouveaux éditeurs (1988-2005)*, Paris, Ministère de la culture et de la communication/La Documentation française, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2007, p. 96.

²⁶ Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145, 2002, p. 3-8.

²⁷ Gisèle Sapiro (dir.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009, 412 p. Gisèle Sapiro (dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Paris, La Documentation française, 2012.

²⁸ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, [1^{ère} en 1999].

²⁹ Gisèle Sapiro, « Introduction : les obstacles économiques et culturels à la traduction », dans Gisèle Sapiro (dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Paris, La Documentation française, 2012, p. 25-53.

³⁰ Gisèle Sapiro, Péroline Pacouret et Pyrille Picaud, « Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, 2015, p. 4-13.

³¹ Kévin Le Bruchec, « Une certaine idée de la bande dessinée : tentative de cartographie de l'espace des éditeurs alternatifs », dans Pascal Robert (dir.), *La fabrique de la bande dessinée. Perspectives socio-logiques et sémio-logiques sur la bande dessinée*, Paris, Hermann, 2023, p. 15-30.

³² Erwin Dejasse, « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative », dans, Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La Bande dessinée en dissidence*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 38.

³³ Sylvain Aquatias, « Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée – partie 1 », *Comicalités*, <http://journals.openedition.org/comicalites/2639> (18 mai 2021).

³⁴ Kévin Le Bruchec, « Sur le rapport singulier à l'objet-livre des éditeurs alternatifs : le cas de The Hoochie Coochie », *Comicalités*, <http://journals.openedition.org/comicalites/6993> (3 octobre 2022).

³⁵ Nous nous sommes arrêtés à cette date pour plusieurs raisons. D'une part, la composition du SEA change après cette date avec de nouveaux entrants et des structures qui mettent un terme à leurs activités. D'autre part, nous avons souhaités rendre compte d'une situation pré pandémie de COVID-19.

³⁶ Electre est une filiale du Cercle de la Librairie, qui propose un ensemble de services pour les libraires, les éditeurs et les bibliothécaires. Nous avons regardé plus précisément les langues traduites par les éditeurs du SEA, ce qui est indiqué par les métadonnées de la plateforme. Un des avantages de la base Electre est qu'elle garde en mémoire les ouvrages épuisés et indisponibles, informations qui sont retirées des catalogues des éditeurs, et que nous avons prises en compte dans cet article. Sur les enjeux des métadonnées dans le monde du livre, on pourra se reporter à Souhad Odeh et Ghislaine Chartron, « Acteurs et économie des métadonnées du livre en France. Analyse et avenir », *Documentation et bibliothèques*, vol. 1, 2016, n° 62 (1), 2016, p. 21-32.

³⁷ Nous avons écarté les revues et fanzines de ce comptage, car ils ne sont pas nécessairement référencés dans Electre, d'une part, et sont tributaires d'un autre type d'économie, d'autre part.

³⁸ Kévin Le Bruchec, « L'auto-édition de bande dessinée : une voie d'entrée spécifique au sein du champ éditorial », *Bibliodiversity*, n° 7, 2019, p. 44-57.

³⁹ Entretien avec Serge Ewencyk de Ça et Là, réalisé le 19 juin 2015.

⁴⁰ Voir : <https://editionsinsula.tumblr.com/> (10 octobre 2022).

⁴¹ Entretien avec Daniel Pellegrino d'Atrabile, réalisé le 14 octobre 2021.

⁴² Sylvain Venayre, « Le monde de la bande dessinée », dans Laurent Martin, Jean-Pierre Mercier, Pascal Ory, et Sylvain Venayre (dir.), *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 445-504.

⁴³ Bart Beaty, *Unpopular Culture. Transforming the european Comic Book in the 1990s*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 136.

⁴⁴ Jean-Matthieu Méon, « Raconter une autre histoire : la bande dessinée alternative américaine entre autonomie et aspirations à la légitimité artistique », dans Olivier Alexandre, Sophie Noël et Aurélie Pinto (dir.), *Culture et (in) épendance*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 51-65.

⁴⁵ Benjamin Caraco, « Renouveau et montée en légitimité de la bande dessinée en France de 1990 à 2011 : histoire de L'Association et de ses auteurs », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris I, histoire contemporaine, 2017, p. 485. Sur cette maison d'édition, voir également la thèse en cours de Romain Becker.

⁴⁶ Gisèle Sapiro (dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Paris, La Documentation française, 2012, p. 16.

⁴⁷ Corinne Abensour et Bertrand Legendre, *Regards sur l'édition. I. Les petits éditeurs. Situations et perspectives*, Paris, ministère de la Culture et de la communication/La Documentation française, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2007, p. 48-50.

⁴⁸ Sophie Noël, *L'édition indépendante critique. Engagements politiques et intellectuels*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2012, p. 276-277.

⁴⁹ Précisons toutefois que le livre est entièrement muet. Son importance repose surtout sur la diversité des approches et des origines nationales des artistes

⁵⁰ Benjamin Caraco, « Renouveau et montée en légitimité de la bande dessinée en France de 1990 à 2011 : histoire de L'Association et de ses auteurs », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris I, histoire contemporaine, 2017.

⁵¹ Voitachewski « The Hoochie Coochie », *du9.org*, 2012, <http://www.du9.org/entretien/the-hoochie-coochie/> (20 août 2022).

⁵² Electre distingue l'américain de l'anglais dans les langues traduites.

⁵³ Benjamin Caraco, « Renouveau et montée en légitimité de la bande dessinée en France de 1990 à 2011 : histoire de L'Association et de ses auteurs », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris I, histoire contemporaine, 2017, p. 484.

⁵⁴ Sophie Noël, *L'édition indépendante critique. Engagements politiques et intellectuels*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2012, p. 116-118.

⁵⁵ Entretien avec Bérengère Orioux d'Ici-Même, réalisé le 11 mai 2019.

⁵⁶ Sophie Noël, *L'édition indépendante critique. Engagements politiques et intellectuels*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2012, p. 117.

⁵⁷ Même s'il faut distinguer, particulièrement pour l'anglais et l'espagnol, la langue de l'origine géographique des auteurs et autrices. Par exemple, si l'on prend le cas de l'espagnol, cette catégorie masque des ouvrages venant de différents pays, comme la Colombie ou l'Argentine par exemple. La même chose peut être soulevée en ce qui concerne l'anglais, avec des titres provenant de l'Australie, du Canada, ou de l'Afrique du Sud.

⁵⁸ Johan Heilbron et Gisèle Sapiro, « La traduction littéraire, un objet sociologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 3.

⁵⁹ Jean-Paul Gabilliet, « BD, mangas et comics : différences et influences », *Hermès, La Revue*, n° 54, 2009, p. 35-40.

⁶⁰ Sylvain Venayre, « Le monde de la bande dessinée », dans Laurent Martin, Jean-Pierre Mercier, Pascal Ory, et Sylvain Venayre (dir.), *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 445-504.

⁶¹ Gisèle Sapiro, Jérôme Pacouret et Myrtille Picaud, « Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, 2015, p. 4-13.

⁶² Entretien avec Bérengère Orieux d'Ici-Même, réalisé le 11 mai 2019.

⁶³ Tanguy Habrand, « La “récupération” dans la bande dessinée contemporaine. Par-delà récupérateurs et récupérés », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, 2010, n° 36-37, p. 75-90.

⁶⁴ Qui s'est révélé être Delcourt. L'éditeur a annoncé la réédition d'ouvrages de Clowes à partir de 2023.

⁶⁵ Syndicat national de l'édition, « Les chiffres de l'édition 2020-2021 », 30 juin 2022, p. 54.

⁶⁶ Soulignons qu'une initiative similaire a été mise en place par les éditeurs membres du Syndicat national de l'édition : <http://frenchcomicsassociation.com/> (10 octobre 2022).

⁶⁷ <https://www.lesea.fr/en/> (10 octobre 2022).

Bibliographie

Sources

Entretien avec Serge Ewencyk de Ça et Là, réalisé le 19 juin 2015.

Entretien avec Bérengère Orieux d'Ici Même, réalisé le 11 mai 2019.

Entretien avec Daniel Pellegrino d'Atrabile, réalisé le 14 octobre 2021.

Jean-Louis Gauthey, « La bande dessinée du réel est une imposture intellectuelle absolue », *AOC*, 24 avril 2021, <https://aoc.media/entretien/2021/04/23/jean-louis-gauthey-la-bande-dessinee-du-reel-est-une-imposture-intellectuelle-absolue/>, (23 juin 2022).

Xavier Guilbert, *Numérologie*, (édition 2014), Paris, Éditions H, 2014.

Xavier Guilbert, « Panorama de la bande dessinée en France », *Centre national du livre*, 2021, <https://centrenationaldulivre.fr/actualites/panorama-de-la-bande-dessinee-en-france-un-etat-des-lieux-detaille-du-secteur> (20 août 2022).

Gilles Ratier, « Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace européen. 2016 : l'année de la stabilisation », *ACBD*, http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2016/12/Rapport-ACBD_2016.pdf (3 octobre 2022).

Syndicat national de l'édition, « Les chiffres l'édition 2020-2021 », 30 juin 2022.

Voitachewski, « The Hoochie Coochie », *du9.org*, 2012, <http://wu9.org/entretien/the-hoochie-coochie/> (20 août 2022).

Ouvrages et articles

Corinne Abensour et Bertrand Legendre, *Regards sur l'édition. I. : Les petits éditeurs. Situations et perspectives*, Paris, ministère de la Culture et de la communication/La Documentation française, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2007.

Corinne Abensour et Bertrand Legendre *Regards sur l'édition. II. : Les nouveaux éditeurs (1988-2005)*, Paris, ministère de la Culture et de la communication/La Documentation française, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2007.

Sylvain Aquatias, « Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée – partie 1 », *Comicalités*, <http://journals.openedition.org/comicalites/2639> (20 août 2020).

Bart Beaty, *Unpopular Culture. Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

Romain Becker, « *Lost in trans-lettering* : pratiques du lettrage dans la bande dessinée allemande », *Textimage*, n° 15, 2022, https://www.revue-textimage.com/21_espaces_texte_BD/becker1.html (20 mars 2023).

Véronique Behgain et Isabelle Licari-Guillaume (dir.), *Les traducteurs de bande dessinée*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2019.

Benoît Berthou, *Éditer la bande dessinée*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2016.

Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126, 1999, p. 3-28.

Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145, 2002, p. 3-8.

Benjamin Caraco, « Renouveau et montée en légitimité de la bande dessinée en France de 1990 à 2011 : histoire de L'Association et de ses auteurs », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris I, histoire contemporaine, 2017.

Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, [1^{ère} en 1999].

Collectif, *Nouvelle génération. La bande dessinée arabe aujourd'hui*, Marseille, Alifbata, 2018.

Erwin Dejasse, « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative », dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La Bande dessinée en dissidence*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 27-45.

Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La Bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance et auto-édition*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014.

Rudy de Vries, « Balancing on the « Clear line » : Between Selecting and Being Selected », dans Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La Bande dessinée en dissidence*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 113-125.

Jonathan Evans, « Comics and Translation », dans Collectif, *The Routledge Companion to Comics*, New-York, Routledge, 2016, p. 319-327.

Jean-Paul Gabilliet, « BD, mangas et comics : différences et influences », *Hermès, La Revue*, n° 54, 2009, p. 35-40.

Tanguy Habrand, « La “récupération” dans la bande dessinée contemporaine. Par-delà récupérateurs et récupérés », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, 2010, n° 36-37, p. 75-90.

Johan Heilbron et Gisèle Sapiro, « La traduction littéraire, un objet sociologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 3-5.

Nicolas Labarre, *La bande dessinée contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2018.

Kévin Le Bruche, « L’auto-édition de bande dessinée : une voie d’entrée spécifique au sein du champ éditorial », *Biblioiversity*, n° 7, 2019, p. 44-57.

Kévin Le Bruchec, « Sur le rapport singulier à l’objet-livres des éditeurs alternatifs : le cas de The Hoochie Coochie », *Comicalités*, <http://journals.openedition.org/comicalites/6993> (08 octobre 2022).

Kévin Le Bruchec, « Une certaine idée de la bande dessinée : tentative de cartographie de l’espace des éditeurs alternatifs », dans Pascal Robert (dir.), *La fabrique de la bande dessinée. Perspectives socio-logiques et sémio-logiques sur la bande dessinée*, Paris, Hermann, 2023, p. 15-30.

Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée : Les éditeurs franco-belges et l’album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l’ENSSIB, 2018.

Sylvain Lesage, « La bande dessinée, entre *mainstream* et avant-garde, *avoir/Agir*, vol. 2, n° 44, 2018, p. 47-53.

Jean-Matthieu Méon, « Raconter une autre histoire : La bande dessinée alternative américaine entre autonomie et aspirations à légitimité artistique », dans Olivier Alexandre, Sophie Noël et PINTO Aurélie Pinto (dir.), *Culture et (in) dépendance*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 51-65.

Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015.

Sophie Noël, *L'édition indépendante critique : engagements politiques et intellectuels*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2012.

Souhad Odeh et Ghislaine Chartron, « Acteurs et économie des métadonnées du livre en France. Analyse et avenir », *Documentation et bibliothèques*, vol. 1, n° 62 (1), 2016, p. 21-32.

Gisèle Sapiro (dir.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009.

Gisèle Sapiro (dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Paris, La Documentation française, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2012.

Gisèle Sapiro, Jérôme Pacouret et Myrtille Picaud, « Transformations des champs de production culturelle à l'ère mondialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, 2015, p. 4-13.

Sylvain Venayre, « Le monde de la bande dessinée », dans Laurent Martin, Jean-Pierre Mercier, Pascal Ory, et Venayre Sylvain (dir.), *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 445-504.

Bringing Up Mischievous Strips: *The Katzenjammer Kids'* Domestication in Spanish and Italian Children's Comics Magazines

Eva Van de Wiele et Ivan Pintor Iranzo

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104240ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104240ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Van de Wiele, E. & Pintor Iranzo, I. (2023). Bringing Up Mischievous Strips: *The Katzenjammer Kids'* Domestication in Spanish and Italian Children's Comics Magazines. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1–32.
<https://doi.org/10.7202/1104240ar>

Résumé de l'article

Cet article examine comment la série de bande dessinée *The Katzenjammer Kids*, créée par Rudolph Dirks en 1897 et dont les protagonistes sont deux enfants espiègles, a été très souvent altérée, modifiée et adaptée en raison de sa publication en Espagne et en Italie. À partir du concept de domestication et en utilisant les outils de l'histoire et de l'analyse formelle de la bande dessinée ainsi que les études contextuelles utilisées en iconographie, nous tentons d'étudier l'influence et de la survivance des formes, des récits et des gags de *The Katzenjammer Kids*. Nous cherchons aussi à fournir un cadre théorique et méthodologique pour comprendre la portée culturelle de ces phénomènes qui caractérisent un champ d'étude tel que la réception de bandes dessinées, qui a été relativement sous-développé.



BRINGING UP MISCHIEVOUS STRIPS: *The Katzenjammer Kids*' Domestication in Spanish and Italian Children's Comics Magazines

Eva Van DE WIELE and Ivan Pintor IRANZO
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

ABSTRACT

This article examines how the comic series *The Katzenjammer Kids*, created by Rudolph Dirks in 1897 and whose main characters are two wicked children, has been usually altered, modified, and reframed due to its publication in Spain and Italy. By using the concept of domestication and utilizing tools of the history and formal analysis of comics and the contextual studies used in iconography, we try to study the influence and the afterlife impact of the forms, narratives, and gags of *The Katzenjammer Kids* and, at the same time, to provide a theoretical-methodological framework for understanding the cultural scope of these phenomena that characterize a field of study such as comics reception, which has been relatively underdeveloped.

RÉSUMÉ

Cet article examine comment la série de bande dessinée *The Katzenjammer Kids*, créée par Rudolph Dirks en 1897 et dont les protagonistes sont deux enfants espiègles, a été très souvent altérée, modifiée et adaptée en raison de sa publication en Espagne et en Italie. À partir du concept de domestication et en utilisant les outils de l'histoire et de l'analyse formelle de la bande dessinée ainsi que les études contextuelles utilisées en iconographie, nous tentons d'étudier l'influence et de la survivance des formes, des récits et des gags de *The Katzenjammer Kids*. Nous cherchons aussi à fournir un cadre théorique et méthodologique pour comprendre la portée culturelle de ces phénomènes qui caractérisent un champ d'étude tel que la réception de bandes dessinées, qui a été relativement sous-développé.

Keywords

Domestication, Katzenjammer Kids, Busch, Knerr, Dirks, Spain, Italy, comics studies, Corriere dei Piccoli

Mots-clés

Domestication, Katzenjammer Kids, Busch, Knerr, Dirks, Espagne, Italie, comics studies, Corriere dei Piccoli

The Katzenjammer Kids (1897) is a globally circulating comics series whose source is often contested. As one of the most copied American series in European children's comics magazines, it is an ideal object for the study of domestication, which is an investigation that encompasses "an entire transnational cultural field . . . to see that what it does is not merely textual translation from one language to another or straightforward importation of objects from one country to another – but rather a complex, organized, collective process."¹ In this article, we study the cultural phenomena of mutations, readjustments, and variations of *The Katzenjammer Kids* caused by its publication in Spain and Italy. At the same time, we try to provide a theoretical-methodological framework for understanding the cultural scope of these phenomena, which characterize the field of comics reception, which is still underdeveloped in the context of comics studies.²

The Katzenjammer Kids was commissioned by the American newspaper magnate William Randolph Hearst, who wanted to own a series on a naughty rascal that could compete with the two-year older *Yellow Kid* (1895) in Pulitzer's *New York World*. But, while Richard Felton Outcault's *Yellow Kid* was based on the drawings of street kids by the American Michael Angelo Woolf, Hearst asked Rudolph Dirks to produce "a comic strip in the style of *Max und Moritz* . . . [which] had appeared in *Comic Cuts* in 1896 under the title *Tootle and Bootle*."³ William Randolph Hearst's role in the history of comics is, in many ways, that of a creative producer, as in cinema David O. Selznick or Robert Evans. Hearst could model Dirks and Outcault's style, forcing them to heighten the concatenation between panels, creating more agile sequences, and using balloons.

Given that Hearst was a conspicuous collector of German illustrated books and comics and had enormous admiration for Wilhelm Busch and even for the Swiss Rodolphe Töpffer,⁴ his request to Dirks involved transferring the Central European comic book's emerging universe to the American press through the central characters of two wicked children. How did Dirks' version of Busch's *Schrecklichkinder* then travel 'back' to Europe?⁵ What effects did the

new publication context produce? How did it affect a comic conceived for the general press to be published in children's magazines? What kind of modifications occurred in the form, meaning, or interpretation?

To understand the influence of Dirks and Busch in Spain and Italy, this paper will start by surveying the presence of their works (namely *Max und Moritz*, *Tootle and Bootle*, and *The Katzenjammer Kids*) in both countries. We will try to understand whether the Spanish or Italian reader would have understood that they were reading a German product. While the relationship between *Max und Moritz* and *The Katzenjammer Kids* was evident to German readers, French readers, for example, were unaware of the reworkings of *Max und Moritz* due to a late translation of Busch's masterpiece.⁶ Were Italian and Spanish readers aware of the German and American influence?

The paper also delves into publishing norms and explores the cultural adaptations made in transposing Hans and Fritz for Spanish and Italian audiences. This paper analyzes *The Katzenjammer Kids*' linguistic transposition as the manifestation of domestication through specific practices such as translating, editing, and lettering.⁷ This domestication helps us define the ideal reader of the series in Italy and Spain, respectively. Without aspiring to carry out a "diagnosis of the culture" of the time—of contexts such as that of fascism in Italy or the Civil War in Spain—the paper gives broad outlines that define the reader of each time and moment, following the premise of the documentary recontextualization typical of an iconographic methodology.⁸ We do not perform an iconographic or iconological task, but lay the foundations for a contextual and comparative approach - a comparative hermeneutics - of the modes of domestication and edition that elucidates the cultural conditions of reception and circulation of this comic.

The paper is furthermore interested in what "bricolaging" and local iterations that set seemingly 'typical' German or American characters in Spain and Italy can teach us about the spread of a cultural form and its shifts.⁹ Finally, taking up the sociological perspective that Casey Brienza uses (based on Bourdieu and Gereffi) to examine manga production in America, we study the collective labour involved in the transposition of *The Katzenjammer Kids* to map out three fundamental aspects beyond the study of publishing policies that are key to our comparative approach.

First, we will link the Spanish and Italian adaptations and their implied readership. We discuss how different publishing models constructed a horizon of expectations and demanded modes of consumption that differ from the ‘original’ *Katzenjammer* series. To do so, we also look at the circulation of Busch’s *Max und Moritz* in Spain and Italy.

Second, we focus on the transformation of the new American comics format, characterized by a dynamic written language, speech balloons, and based on visual gags —like slightly later strips such as Frederick Burr Opper’s *Happy Hooligan* (1897) and Winsor McCay’s *Little Sammy Sneeze* (1904). We investigate how the Italian and Spanish publications incorporated this format and explore whether adapting publishers embraced or rejected it. Did they have confidence in the interpretative capacities of their readers? Or did they, such as in the case of *Corriere dei Piccoli*, decline balloons and opt for rich, creativerhyming verse that accompanies the panels while reminiscing Busch’s texts?

Lastly, the paper examines the cultural singularities associated with the trope of the naughty twin both in the countries of original publication (Germany, the US) and in Italy and Spain, considering how this trope reflects the social construction of the child as the focal point of bourgeois civilization or colonialism.

The formal mutations, translations, and transliterations of *The Katzenjammer Kids* in Spanish and Italian children’s comics magazines raise questions of plagiarism and the stability of the term “original.” Inspired by Wilhelm Busch’s *Max und Moritz*, *The Katzenjammer Kids* was drawn “double” by Dirks for Hearst (1897-1914) and then later for Joseph Pulitzer as *Hans und Fritz* and *The Captain and the Kids* (1918-1979).¹⁰ From 1903 to 1914, Harold Knerr drew *The Fineheimer Twins*, a series inspired simultaneously by Busch’s *Max und Moritz* and *The Katzenjammer Kids*. This made it obvious that Knerr was the ideal artist to replace Dirks on *The Katzenjammer Kids* in 1914, when Dirks left Hearst’s *New York Morning Journal* after a legal dispute. During World War I some newspapers retitled the strip *The Shenanigan Kids*, and the nationality of the characters was changed to Dutch instead of German because of wartime anti-German feelings. The series changed back to its original name and contents in 1920, and Knerr continued to write and draw the strip until he died in 1949, when Charles H. Winner took it over.

These competing ‘American’ products flooded the European market. Both Dirks and Knerr’s pages were published in European children’s periodicals. From 1915 the Italian *Corriere dei Piccoli*, for example, drew from Pulitzer’s *The New York World* and Hearst’s *The New York Journal*.¹¹ The two tricksters’ names were Italianized to Bibì e Bibò e Capitan Cocò-Ricò. Unfortunately, the mixture of German and English did not make it to the Italian translation.

In Spain, likewise, different periodicals introduced the naughty children, with the particularity that over the years pages from both Dirks and *The Katzenjammer Kids* by Knerr were published.¹² In addition, the German characters inspired much-beloved derivatives in Spain, the most important of whom were Josep Escobar’s *Zipi y Zape* (1948-1994).

The Sources and the Original Publication of Busch and Dirks in Spain and Italy

Perhaps due to Italy’s closer proximity to Germany than Spain and thus there being a greater likelihood of finding Italian translators from German, Italian periodicals recuperated “Guglielmo Busch” quite early on compared to their Spanish counterparts. Giovanna Ginex shows that the Christmas special issue of the Milanese newspaper *Corriere della Sera* dedicated an entire front cover (see Figure 1, 1887) to a domesticated part of the story of *Die fromme Helene* [*Pious Helen*] by Wilhelm Busch (1872). The panels only represent the beginning of the story about Helene, ignoring the story’s ironic take on religiosity and piety. Thus, the story is reshaped as an instructional cover for children who might receive the special Christmas supplement for edification. The moral tale about the naughty Elenina depicts a girl staying with her uncle and aunt, with rhyming narrative; her naughtiness is punished, not physically but psychologically, as she is confronted with her misdeeds and ultimately sent away. *Corriere della Sera* keeps this first moralizing part of the pious Helene tale to urge child readers to obey their parents or guardians, while the rest of *Die fromme Helene* (including alcoholism, unlawful children, death, and hell) is completely censored from this Italian cover.



Figure 1. *Corriere della Sera*, Christmas Issue 1887, p. 1 (Giovanna Ginex, *Corriere dei Piccoli: storie, fumetto e illustrazione per ragazzi* [Milano: Skira, 2009], 16).

While *Corriere della Sera* did not have a children's supplement yet (it would only do so from 27 December 1908), other nineteenth-century children's periodicals would use Busch's proto-comics, both in Italy and Spain. As Fabio Gadducci has shown, on 8 December 1881 *Giornale per i bambini*, one of the earliest children's Italian periodicals, published Wilhelm Busch's work by featuring the story of *Die Fliege* [*The Fly*] on its cover (Figure 2).¹³



Figure 2. *Giornale per i Bambini* 23, December 8, 1881 (Fabio Gadducci, *Notes on the Early Decades of Italian Comic Art* [San Giuliano Terme: Felici Editore, 2006], 14).

If we compare the Italian version to the German original, the latter has hardly been touched.¹⁴ The adaptation involves only a translation of the rhyming couplets, which in Italian are numbered to ensure proper reading order. In the same year (1881), various proto-comics by Busch appeared in Spanish publications—again not in general newspapers or *Bilderbogen*, but in a magazine specifically dedicated to children, *Historietas ilustradas* (1881), whose seven issues were entirely devoted to Busch. The pages of *Max und Moritz* collected in this publication show an aesthetic proximity with some works that Catalan and Spanish readers were used to, such as Apel·les Mestres' *Granissada* (1880). That allowed a continuous monographic publication in 7 issues, evidences an artistic dialogue in this genre throughout Europe, and underlines the influences of the German artist on the dynamic conditions of visual gags.¹⁵



Figure 3. *Historietas ilustradas*. Guillermo Busch, Barcelona: C. Verdaguer, 1881 (Tebeosfera. https://www.tebeosfera.com/colecciones/historietas_ilustradas_1881_verdaguer.html)

From Busch to Dirks

What is it that changes when the misdeed of pranksters in continental broadsheets are fitted to the Sunday comics supplements of American newspapers and from these to European children's periodicals? According to Pascal Lefèvre, while the former punished the pranksters severely and unescapably, the mischief gag comics in illustrated magazines of American origin put the transgression front and centre.¹⁶ Moreover, thanks to the centrality of the transgression, even when the culprits were eventually reprimanded, the mischief gag comics granted the reader vicarious enjoyment. At the same time, he or she was aware that these comics were not real since

they were drawn;¹⁷ David Kunzle has similarly asserted that such child rebels' impunity allowed their readers to (safely and vicariously) enjoy power.¹⁸

While Dirks diminished the German original's punishments to achieve a more significant comic impact, he also altered Busch's sociolinguistic game.

The play on sociolinguistic parameters in *Katzenjammer Kids* certainly originates from the Buschian model, even if it no longer serves the same function in the American mainstream press. In Busch's work, the sociolect variations in style and the play on the registers of standard German in the passages of direct speech indicate a critical distance from the adult characters. As for Dirks' characters, whether children or adults, they all speak non-standard Anglo-American with a strong German accent.¹⁹

Dirks thus took advantage of the novel element of the speech balloon. Still, the intricate sociolinguistic separation between the characters was lost in favour of a generalized Anglo-American.

European domesticators of the American series did not imitate the play on accents. In fact, the French translator Cavanna lamented the suppression of this essential element in the "distressingly platitudinous" French translations.²⁰ Thierry Smolderen remarks that Dirks' *Katzenjammer Kids* did not offer the irony of the narrator's voice that Busch included (even in his pantomime strips), but resorted to mechanical and visual burlesque for humorous effects.²¹ Smolderen names the burlesque pantomime *Fliegende Blätter* by Emile Reinicke, Meggendorfer, and Schließmann as specialists of such burlesque mischief gags.²² The fact that, as we will show, many Spanish and Italian children's periodicals reprinted *The Katzenjammer Kids* with captions continued an element of Busch's ironic distance, but not his sociolinguistic approach, as they invoked a child reader or an adult chaperoning that child.²³

As Lefèvre states, the gatekeeping of publishers and their specific formats should not be underestimated.

Publishers—whether large or small—have played an ineluctable role in the development of the global culture of graphic narrative since the nineteenth century. These entrepreneurs were also responsible for launching conventional publication formats, such as the many types

of serial publication (like comic strips or comic books in the USA, weekly or monthly manga magazine and tankobon in Japan, weekly comics magazines and album series in Western Europe, etc.). The influence of such publication formats on the work itself cannot be underestimated.²⁴

Italy and Spain were not the ethnic and cultural melting pot that the early-twentieth-century United States was, as Gino Frezza emphasizes.²⁵ While the German immigrants in the American series encourage illiterate immigrant readers from lower social classes to buy newspapers they would not usually acquire (as they could not understand them), *The Katzenjammer Kids* in European children's weekly magazines talk to children who are learning their mother tongue. The fact that the implied reader of *Los Muchachos* or *Corriere dei Piccoli* was a child training her or his literacy explains the elimination of the original's sociolinguistic variation in favour of standard language.

Even though the ungrammatical language is lost, what is maintained should not be taken lightly. As Frezza states, slapstick, the gestural comedy, creates complicity with the readers. To be entertained is to become a loyal fan of the comics, following them every week.²⁶ Moreover, Frezza continues, this and other series' comicality have shaped the languages of comics and constructed a complete symbolic and social universe.

In another contrast to the Anglo-American approach, another way of engaging the local reader of a global series was the use of local expressions. In the Spanish editions, exclamations such as “caracoles” or the appearance of card games such as *tute* and *mus* (very popular at the time) anchored the characters' voices in the local context.²⁷ It is also noteworthy that, far from using jargon or ungrammatical forms, both adults and children in these versions tend to use correct and even cultured language. In one example, after causing mischief a character says: “Paréceme haber oído rumor de pequeñas discusiones familiares; Sí, y lo mejor sería obrar wprudentemente poniendo agua de por medio.” The literal translation would be “I seem to have heard rumors of little family arguments; Yes, and the best thing would be to act prudently putting water in between,” but the cadence, the pronoun incorporated at the end of the verb, and the vocabulary have an aulic, almost

Shakespearean resonance. The contrast between this theatric language and the debased actions heightens the amusing effect.

It is worth pointing out here that the various Argentine editions, which coexisted over time and eventually arrived in Spain under the title “El capitán y sus dos sobrinos” in the newspaper *El Sol*, went further and put long sayings or local prayers for agricultural fertility in the mouths of the characters.

In the case of *Corriere dei Piccoli*, the Italian version not only failed to mention the American comics artist or the name of his serial figure in an attempt—a marketing strategy—to insist on the heroes and the artists being Italian, but the magazine domesticated characters’ names to avoid miscommunication. The Italian names Bibì and Bibò were substituted for the children’s German names, removing the immigrant association and thus (as Van Wiele has claimed elsewhere, following Christiane Nord), “setting the story in the receiver’s own cultural world so that there is room for identification, and as a consequence pedagogic messages to be better transferred.”²⁸

Transposing the Format to Spanish and Italian Comics Magazines

According to certain comics historians such as Pierre Fresnault-Deruelle, comics’ history starts with Dirks and *The Katzenjammer Kids* (1897, *New York Journal*), not Outcault and *Yellow Kid* (1895, *New York World*), because Dirks’ series uses balloons systematically for the first time, without using captions. “The series’ format is constituted fully on the balloon and on the compartmentalization into framed panels.”²⁹ Most European publishers and artists fought against the use of the speech bubble until the 1960s.³⁰ The balloon was understood as an American invention or a critical attempt to blur the distinction between the visual and the verbal, and was transposed into captions for the European magazines aimed at child readers.³¹ However, the use of captions under images, whether in verse or prose, reflects more than a rejection of the speech bubble as an American novelty, particularly when practiced in children’s comics.³²

In Spanish and Italian magazines, speech bubbles in comics were atypical, while (versified) captions stemmed from a tradition of broadsheet and

popular press genres such as the Spanish *aleluyas* or the format of the billboard held up by Spanish and Italian popular story singers (respectively ‘*cartelones de ciego*’ and *cantastorie*) at least until the 1930s.³³ The Spanish and Italian rhymed verses are a remediation of the rhythm and verse used as mnemonics by popular singers of sequential board tales on squares (the tradition of the *cantastorie* still exists today in Italy, although it has been lost in Spain). The octonaries were also extensively used in opera librettos in the cantabile moments of nineteenth-century melodrama (such as Bellini’s *Norma* or Verdi’s *Trovatore*) and singing performances of the *café chantant*.³⁴ Most importantly, these formal choices show how the mirliton verse, one of the characteristics of Busch’s *Bilderbogen*, was maintained even if European children’s publishers acknowledged the economic potential of the comics medium, thus forestalling a full-fledged formal innovation.

European domesticators of *Katzenjammer Kids* did not entirely ignore European tradition. We have already given the example of the (rhymed) captions that aimed at a different age group and stemmed from different traditions, but we should also discuss the format of the European magazines, which was considerably smaller than that of the European broadsheets or of the American Sunday pages. Adapting, reforming, and reshaping panels was required to fit stories to a less appropriate publication shape, given that European artists had more or less half the size of their American colleagues.

For example, *Corriere dei Piccoli* (CdP; also *Corrierino*), a weekly Italian children’s magazine, published some of *The Katzenjammer Kids* as one-page comics and others as two-page comics on its central pages. By doing either of these changes, largely neglecting the characteristics of the original format, *Corrierino* altered the page’s rhythm and spatiotemporal effect on the reader. Moreover, by eliminating panels, all balloons, and strictly gridding a pattern of 6 or 8 panels with poetic captions, the bourgeois magazine uncovered its technical shortcomings and ideological reasons, simultaneously induced by and shaping its child readers.³⁵

To the best of our knowledge, the first Spanish magazine that published Dirks’ *Katzenjammer Kids* was, intriguingly, *Los Sucesos*—not a children’s magazine. According to Antonio Martín, it was a sensationalist weekly on the latest accidents or crimes. Mainly known now for republishing Outcault’s *Buster Brown* during its almost seven years of life as *Juanito y su perro*, it added

later and with less regularity Dirks's *Katzenjammer Kids* and Burr Oppen's *And Her name was Maud!*.³⁶ Unfortunately, we have not been able to retrieve any issues containing *Los Sucesos Katzenjammer Kids*' adaptations. However, we have examples of their adaptations of *Buster Brown*, which preserved the balloons in an attempt to remain faithful to the original, even if sometimes panels are omitted.

Balloons were changed to rhymed verses in *Il Novellino* (1898–1927) which published an adapted version of *Yellow Kid* (*Bebè*, 1901), and domesticated *The Katzenjammer Kids* and *Foxy Grandpa* with rhymed text.³⁷ *Novellino*'s emphasis on illustration and rhymed captions would inspire *Corriere dei Piccoli*.³⁸



Figure 4. “Chi va per burlare, resta burlato” [Who Mocks, ends up being mocked], *Novellino* 7, February 11, 1904, cover (Personal collection Fabio Gadducci).

Los Muchachos (1912–1927) was a Madrid-based magazine addressing the juvenile public which featured comics while marketing itself as a “weekly handing out gifts.” In 1917 it domesticated *The Katzenjammer Kids*, using rhymed captions and rhyming titles. An example of such a *Katzenjammer* copy, “Travesuras de chiquillos o la viuda de Pinillos”, can be found in figure 5. Curiously, the publication of the series in another weekly magazine for children of the 1920s, *Pinocho*, under the name *La tormenta y el ciclón o Hazñas*

de *Tin y Ton* (Figure 5), did respect the logic of the speech balloons and the dialogues. The evident reason for this difference is that while *Los Muchachos* traced an American original, neglecting the source artist or newspaper and causing big blanks in the first four panels where the balloons used to be, the example from *Pinocho* does acknowledge, although in admittedly rather minuscule font, the original newspaper in which the *Kids* were published (in the penultimate panel) and the American creator of *The Katzenjammer Kids* (in the last panel). The rhyme is not entirely lost, as the comic features a rhyming couplet (*La tormenta y el ciclón/o Hazañas de Tin y Tón* [The Storm and the Cyclone or the Exploits of Tin and Ton]).

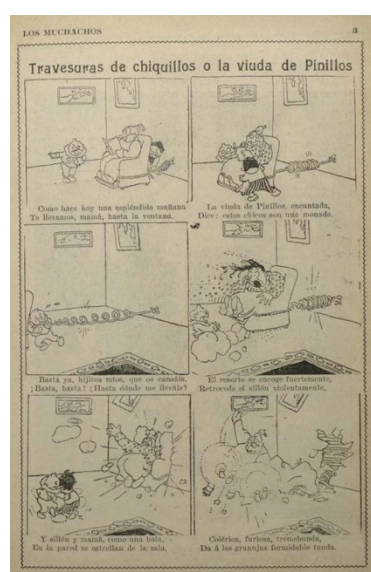


Figure 5. “Travesura de chiquillos o la viuda de Pinillos,” *Los Muchachos*, May 6, 1917, 3 (Hispanic Digital Library, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/hd0030017971>).



Figure 6. *La tormenta y el ciclón o Hazañas de Tin y Tón*, *Pinocho*, 1930s (Asanti, “El capitán Tiburón y sus sobrinos 02 - Rudolph Dirks,” *issuu.com*, https://issuu.com/asanti/docs/the_katzenjammer_kids_02).

Copyright acknowledgements such as the ones above or in some of *CdP*'s publications reflect an investment of a big budget in publishing comics relying on the vanguard printing technique. For example, *Corriere della Sera* (the Milanese newspaper publishing the children's periodical *CdP*) bought Hoe rotational machines to print in colours on the covers, centre pages, and back covers from the first issue of *CdP* without limitations to copies.³⁹ Peruch and Santin further inform that the Milanese newspaper spent 93,000 lire on the first issue of the supplement, dated December 1908, of which 15,119 lire were reserved for the drawings and images. But not all adaptations of *Buster Brown*,

The Newlyweds, *The Katzenjammer Kids*, and others, acknowledged their American sources or the original artists.

In 1915, *The Katzenjammer Kids* ran 23 times out of *CdP*'s 52 issues but did not mention Dirks, Knerr, or any of the American papers from which they originated. At that time, in its seventh year of publication, *CdP* had a print run of 174,681 copies (in comparison to 152,836 in 1914). Due to paper shortage, the publicity wrappings were eliminated, and the number of pages diminished from 16 to 14 (and, in 1916, to 12). The war took up a considerable part of the content of 1915.⁴⁰ Especially the Italian-made, domestic comics series were dealing with the ongoing battle. *Schizzo*, a patriotic series that started in 1914 and was drawn until 1917, is an Italian 'sequel' to *Little Nemo*, by Attilio Mussino. While Nemo dreams of Slumberland, the Italian boy dreams about the war, fighting alongside General Cadorna, or joining Guglielmo Marconi in his invention process, or else making fun of the German general Hindenburg and the emperor Franz Joseph and being honoured by King Vittorio Emanuele III.⁴¹ While bricolaging (borrowing Ian Gordon's definition) *Little Nemo* into a propagandistic alter ego meant adapting it to pedagogical ideas and moralistic intentions behind the bourgeois magazine, to Italian style, and to the preferences of its ideal readership, *The Katzenjammer Kids* happily continued their mischief in exotic or generic spaces, seemingly unaffected by the local context.⁴²

The Katzenjammer Kids performed their tricks and caused havoc from 21 February of issue 8 of *CdP*, without any relation to Italian reality or the ongoing conflicts. Even though the series by Italian artist Antonio Rubino were also staged in unrealistic settings or presented in a surreal style, the American series stood further from reality. The episodes were mostly printed on one of the centre pages (p. 6, most commonly), while the Italian series opened and closed the children's magazine. *The Katzenjammer Kids* was not the only American series in 1915; the American series *The Newlyweds* also brought some diversity to the periodical. Where George McManus's series was about the difficulty of childrearing and the dynamics of a young couple who rarely left their house or the streets surrounding their home, *The Katzenjammer Kids* introduced Italian children to a series of racialized stereotypes and exotic surroundings. The first episodes of 1915 (21 February and 28 March, for example) stage the kids with their uncle in a landscape of snow; by June/July/August 1915, they shift to an American setting with stereotypical

cowboys and Indians, and then by November 1915 a racial caricature of Asian ethnicity as well.

The force of the American serial figures and the way in which they contemporaneously and seemingly contradictorily stood apart from domestic products while interacting with them is evident from the next strip. On 18 April 1915, *Corriere dei Piccoli* published a comic with a very remarkable cast (Figure 7). On the one hand there is the local character Schizzo, Little Nemo's bricolaged Italian twin brother, holding a newspaper and reading "about the great airships that cause such severe damage in combat" (panel 1). On the other hand, there are American characters such as Frederick Burr Opper's recalcitrant mule Maud and Dirks/Knerr's *The Katzenjammer Kids* (Bibì and Bibò) and their captain Cocoricò. In the second panel, captain Cocoricò, wearing a Prussian helmet, is on a great balloon, accompanied by Bibì and Bibò. In panel 3, the domestic character Schizzo appears, and the captions state that he is "very pleased to be holding the rudder/From that helmet intimidated, he steers the boat carefully." The fourth panel directs the reader's gaze to one side of the ship, where there is a provision of bombs. The captain commands to throw some bombs out. The fifth panel then prepares the pun; the pile is draped and seems to be hiding Checca (the mule Maud). Captain Cocoricò decides: "It's a trick by Bibò!, and he raises his hand on the child with the proudest 'Ohibò!'" (panel 6). The mule Checca points at all three of them and hurls them suddenly overboard (panel 7). The penultimate panel leaves room for the domestic character again, the heroic boy Schizzo, who also throws himself out of the ship to save them. The last scene restores the local character back to his bedroom, which is not the bourgeois room of Little Nemo, but an Italian middle-class bedroom in an age of war.

The strip plays out a combination of gags from all these series by connecting American gags such as the kicking mule (panel 6), the mischievous Katzenjammers and their retribution from the captain (panel 6), and Little Nemo's dream (first and last panel) with the Italian context of an informed, heroic boy who reads the newspaper (panel 1), is upset by the Prussian helm (panel 3), and heroically jumps out of the boat to save the three victims. It is worth noting that this was only a month before Italy's declaration of war (25 May 1915), and the Italian character Schizzo still sympathizes with the character Cocoricò (hence the Prussian helmet and *Reichsadler*). *Corriere dei*

Piccoli was bringing child readers right into the complexities of warmongering and changing alliances.



Figure 7. Attilio Mussino, Schizzo, *Corriere dei Piccoli* 16, April 18, 1915, p. 1 (Scan obtained from Biblioteca Centrale Ragazzi Roma).

This comic exemplifies the effect of domestication on the comics pages. The mash-up of local and global characters, and the twists to the stereotypical scenarios of these characters by the hand of a local artist, evince the collective process that Brienza points at.⁴³ *The Katzenjammer Kids*, which was already a transcultural construction from its beginnings (Dirks and Knerr borrowing from Busch), evolved through the agency of the Spanish and Italian receiving artists and publishers, thus becoming a multi-national and -directional construct.

Domestication Procedures and Long-Standing Reception

Verifying what happened 43 years later, when the series had already conquered several generations of readers, is enlightening concerning the preservation and continuity of domestication models. In the pre-iconographic sense indicated at the beginning of the article, this allows us to verify the cultural survivals (*Nachleben*) within the series and its modes of reception when the series was a long-standing tradition in *Corrierino's* pages. Unlike the first years, in which the series appeared as a regular feature on the central pages, beginning in 1958 the series ran in nearly every magazine issue on the back cover as a nod to a certain slapstick past. The dialogues are still rewritten, phylacteries are eliminated, and they are transformed into rhyming descriptions or captions as if connecting with the history of the supplement and the traditional fable. In contrast, the supplement contains comics which are much more modern in form, such as *Hayawatha* by Carlo Porciani e Rinaldo d'Ami or Davide Piffarerio's *Apolo e Apele*. When comparing the adaptations in *Corrierino* with the American publishing cadence of *The Katzenjammer Kids*, it appears that there has been a selection of the most gag-based pages of greater simplicity, as shown by examples such as the Inspector's trips in *CdP* 1958-11 and *CdP* 1958-11 or a micro-story about counterfeiting bills during the characters' stay in the exotic enclave of Bongo (*CdP* 1958-22).

Moreover, a comparison of specific pages shows a clear re-editing, such as in the case of originals published in 1958 compared to their adaptations in the 1958-12 *CdP*, which shows different distributions and the occupation of the entire verticality of the format of the edition. Likewise, the reassembly is evident: vignettes are sometimes missing, and they have been retouched to allow the publishing of another strip at the bottom—such as *Yomino: Orazio Coclite e Yomino Salvano Roma* (*CdP* 1958-4), *Yomino e i Lunatici*, also rhymed (*CdP* 1958-15), *Yomino e i quattro prigionieri* (*CdP* 1958-7), *Yomino e i minatori* (*CdP* 1958-11), *Le avventure del Piccolo Lanerossi* (*CdP* 1958-2, 1958-13) or even comic-advertising for the Geloso tape recorders (*CdP* 1958-52).



Figure 8. La tormenta y el ciclón o Hazañas de Tin y Tón, *Pinocho*, 1930's (Asanti, "El capitán Tiburón y sus sobrinos 02 - Rudolph Dirks," issuu.com, https://issuu.com/asanti/docs/the_katzenjammer_kids_02).

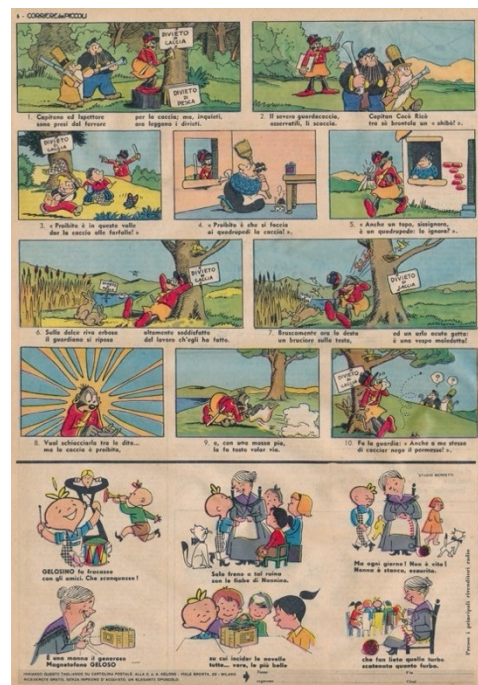


Figure 9. *Corriere dei Piccoli* 52, 1958, p. 6 (Personal collection)

Sometimes the text alters the original meaning, gives it another bias, or stresses specific meanings. The clearest instance is the Inspector acquiring a book on children's educational models (*CdP* 1948-13), which seems to fit perfectly with the model and the editorial premises of *CdP*. In addition to mixing different publication periods, the less complex and mostly gag-centred pages are often chosen, and the "malice" that the Spanish edition transcribes in *Pinocho* magazine (Figure 8) seems absent from the Italian edition (*CdP* 1958-52).⁴⁴

The contrast is striking in certain cases where during the layout process the editors have decided to leave some labelled posters (*CdP* 1958-1, *CdP* 1958-49), balloons with onomatopoeia, and even text, despite opting otherwise for the general suppression of balloons for dialogue. In the corpus taken from the year 1958, this happens in number 6, in which the plate of the *Katzenjammer Kids* occupies the cover (*CdP* 1958-06; Figure 9); in number 23, where the children shout against all the disciplines they are forced to study in the first vignette (*CdP* 1958-23); in 26 and 29, with the shouts "Aiuto,"

“Forza,” and “Eccomi qua” that a character supplicates from a cave (*CdP* 1958-26, *CdP* 1958-29); and in two onomatopoeias in issues 33 and 34 (*CdP* 1958-33, *CdP* 1958-34)

The Cultural Significance of the Naughty Twins in Spain, Italy, and the States

The figure of the mischievous child is closely linked to the rise of the bourgeoisie. Before the Modern Age, in the Old Regime, the child was often a burden, an incomplete adult who was made to work or who was given adult responsibilities as soon as possible. (As Pierre de Bérulle expressed it: “Childhood is the life of a beast”⁴⁵ to which Jacques-Bénigne Bossuet added “The status of childhood is the vilest and abject of human nature after death”⁴⁶. The advent of the bourgeoisie in the eighteenth century coincided with the conception of the infant as an investment and the work of the philosophers Diderot and Rousseau to change everything. If, in Old Regime’s thinking, it is crucial to shape the untamed nature of the child in a slow natural way so as to adapt it to civilized society, Rousseau, by contrast, conceives that nature is intimately good and it is the society that perverts it (as he argues in *l’Emile* [1762]).

Although popular language, sayings, and songs are lavish in their representation of the figure of the unruly child, the moralizing domestication of traditional tales that authors such as the Grimm brothers produced in the nineteenth century excludes or punishes the figure of the mischievous child who, around the same time, seems to jump into the nascent medium of comics. *Max und Moritz* is motivated by the same educational purpose that shaped Central European children’s literature and projects such as *CdP*, whose promoter Paula Lombroso connected with a Rousseauian pedagogy. Perhaps because a very different tradition survived in Spain, that of the picaresque novel, with its urchins trying to survive *The Katzenjammer Kids* managed to take hold without their phylacteries with rhymed captions, were rebuilt, and were even responsible for inspiring a vast legacy.

In the post-war devastation of the Spanish Civil War, the comics of the Bruguera publishing house became one of the only spaces to exercise criticism against Franco’s dictatorship and elude censorship. Compared to the

indoctrinated children of publications such as *Flechas y Pelayos* (1938-1949), or with the heroic Cuto (1935-1975) drawn by Jesús Blasco—inspired by Alex Raymond, Milton Caniff and Floyd Gottfredson’s work—who embodies the figure of the potential adult and capitalizes on the Francoist regime’s idea of struggle, an anarchic response to order appears in characters such Juan Garía Iranzo’s *Perico and Frascales* (1951) or, above all, Josep Escobar’s Zipi and Zape (1948). Zipi and Zape were two blonde and dark-haired brothers inspired in *Max und Moritz* and *The Katzenjammer Kids*. The typical slapstick gag in *The Katzenjammer Kids* or in Outcault’s *Buster Brown* (1902-1921) and Winsor McCay’s *Little Sammy Sneeze* (1904-1906) coexists with an exercise in deprogramming the expectations of law and order of Zipi and Zape’s parents, Mr. Pantuflo and Mrs. Jaimita.

Under the occasional express will to “do good deeds” that pushes Zipi and Zape to boycott the typical day-to-day of the house and fight obedient children like Peloto, the series connected, like so many others from the Bruguera publishing house, with the spoken heritage of the society. Sayings, set phrases, traditional expressions, and verbal games inspired by the literary tradition bequeathed by the Spanish Golden Age, from the anonymous *El Lazarillo de Tormes* (1554) to *Guzmán de Alfarache* (1599) by Mateo Alemán or even Cervantes’ *Don Quixote* (1605), gave life to the visual plasticity of Bruguera’s series. Curiously, the editions in which Martz Schmidt took *Katzenjammer Kids* characters like *The Inspector* as a starting point, like *El doctor cataplasma* (1953-1978) and *El profesor tragacanto* (1959-1987), placed less emphasis on verbal games and more on slapstick work. But the burlesque tradition that in the German case (and concerning *Max und Moritz*) would have a more complex assembly with characters like the medieval peasant *Till Eulenspiegel*, was strongly crystallized in the Spanish case and allowed both an easy fit of *The Katzenjammer Kids* and the development of series like *Zipi and Zape* inspired by it.

It is an excellent example of eloquent gaps in cultural domestication that in Italy there was no direct legacy of *Max und Moritz* and *The Katzenjammer Kids*. The great children’s publications such as *Corriere dei Piccoli* and *Corriere dei Ragazzi* were first followed by the arrival of Franco-Belgian comics, where the figure of the mischievous child did exist although with different characteristics — such as Jean Roba’s *Boule et Bill* (1959) — and, little by little, by the rise of adult and genre publications, such as the Bonelli publishing

house's young and adult-oriented Western, fantasy, and science-fiction characters. However, the legacy of the naughty kids might not have been bricolaged into an Italian character, but translated to games and toys of serial figures.

Considering the set of phenomena of variation, domestication, glocalization, and the cultural and historical implications that they embody, it is also possible to argue that the circulation of *The Katzenjammer Kids* was particularly rich in phenomena of cultural re-appropriation. From an iconographic point of view, it generated subtle variations, collages, and even foreshadowed contemporary musical and cinema mash-ups and the potentiality of cross-overs in the specific field of superhero comics. *The Katzenjammer Kids* were not merely transposed for children's entertainment. Many children's weeklies understood that recurring characters, through their carefully timed appearance in the magazine, could create a relation between the child, the periodical, and consumption. One could think of this connection as a parasocial relationship, as the “‘contract’ that Martin Barker has written about was solidified.”⁴⁷ The comics characters ensured the comics magazines would be bought. Many covers thus bring together a multitude of characters to announce which characters/series to expect and search for within the ephemeral's pages. Thus, for example, Popeye was staged with *The Katzenjammer Kids* in *Pim Pam Pum* in the 1950s.



Figure 10. “Los dos pilluelos,” *Popeye* 1, 1948, cover (<https://www.tebeosfera.com/sagas/katzenjammer-kids-the-1897-dirks.html>).

In some magazines, the abundant casts on these covers would become linked to festivities. Publishers would encourage consumerism by staging these serial figures. The sheer abundance of heroes in Christmas or Easter instalments celebrate the lavishness of festivities. The reader is invited to share in that abundance. National boundaries no longer count when, for example, on 4 April 1915, the *Newlyweds*' baby Snookums, *The Katzenjammer Kids*, and the kids from *Happy Hooligan* appear with their Italianized names alongside Pinocchio (Figure 11).

Children reading the magazine would have recognized these characters. Panels such as these loyalize and seduce the reader of *Corriere dei Piccoli*, and are also turned to advertising, as when promoting a typical 'health commodity' of the time through a narrative featuring a group of *CdP* stars. The characters must leave their small domestic home (not coincidentally "Corriere dei Piccoli") because, thanks to drinking Eutrofina, they grow so much that they have to build a larger home. This sequence reminisces the fairy tale of *The Three Little Pigs*. It shows the benefits of Eutrofina, appeasing even the most incorrigible boys while also literally imagining the place *CdP*'s characters took in children's imagination.



Figure 11. Nasica, *Corriere dei Piccoli* 14, April 4, 1915, p. 12 (Scan obtained from Biblioteca Centrale Ragazzi Roma)

In the same year of this Eutrofina advertisement, in the last episode of the Katzenjammers (26 December 1915), the *Katzenjammer Kids* put up their socks for Santa Claus.



Figure 12. The Katzenjammer Kids, *Corriere dei Piccoli* 52, December 26, 1915, p. 6 (Scan obtained from Biblioteca Centrale Ragazzi Roma)

This comic visualizes an important change in Christmas imagery. While in the first few years of *CdP*'s publication the periodical still used the common image of the holy child bringing gifts, by 1915, not only the American comics characters but also those of powerful, commodifying figures such as Santa Claus had established themselves internationally.⁴⁸

In contrast to *Corriere dei Piccoli*, *TBO* neither used a lot of fixed or international characters, nor did it carry any advertising for other products.⁴⁹ The following example exposes a failure to use serial figures for serial marketing. The in-house advertisement cartoon anonymizes the two *Katzenjammer Kids* and decontextualizes them to promote *TBO*'s annual.⁵⁰ All three characters say the same thing: one needs to hurry if one wants to read the 1923 annual because the copies have almost sold out. The *Katzenjammer Kids* have little to do with their original universe. Moreover, they were de-serialized in *TBO* and completely unknown as serial figures to *TBO*'s reader. They are “synthetic forms that can be declined on all media” but are anonymized instead of named to promote *TBO*'s in-house publications.⁵¹

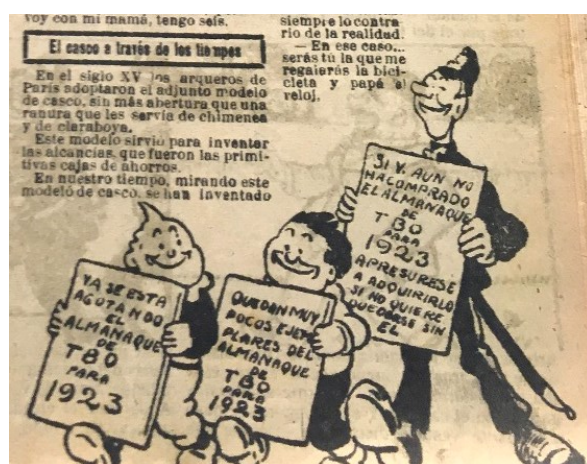


Figure 13. *TBO* 294, January 9, 1923, p. 7 (Biblioteca Nacional de España Madrid).

The invention of new consumption logics, the direct appeal to the visual memory of the reader, and the adherence to the series as an enhancer of unique formulas of exploitation and loyalty devices outline *The Katzenjammer Kids* as one of the determining series in the history of the modes of reading and reception in the history of comics. Even when they perpetuated eternal gags—*Happy Hooligan* and the *Katzenjammer Kids* performed numerous viral gags that today would doubtless become memes on social networks⁵²—these

characters progressively spread outside the newspaper from which they originated. The success of the serial figure in children's products only highlights the "copyrightability" of the *Katzenjammers* and the medium's reliance on repetition mechanisms and consumerism.⁵³

This article is an outcome of the COMICS project funded by the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement no. 758502)

BIOGRAPHICAL NOTICE

Eva Van de Wiele is a postdoctoral researcher on the ERC project COMICS at Ghent University. She investigates the ways in which children's comics magazines script their readers' behaviour. Her corpus consists of French-language comics from the 1930s to the 1960s contained in the [Alain Van Passen Collection](#). She is Member of the Editorial Board of Open Access Journal [Comicalités](#). She is Management Committee Member of the COST [iConMiCs Action](#). She is also a member of the 20cc research group, the network of [A Girl's Eye View](#), ACME and of an early-career research group on Italian comics, [SnIE](#). She reviews and writes about comics for [9ekunst.nl](#) and [Pulpdeluxe.be](#). She teaches as a guest lecturer at LUCA School of Arts Brussels.

Ivan Pintor Iranzo: PhD in Communication Studies from Universidad Pompeu Fabra (UPF). Senior lecturer at UPF and member of the CINEMA Research Group. He currently teaches History of Comic Book and Contemporary Cinema in the Bachelor's program in Audiovisual Communication at UPF, and Cinema, TV and Comic-Book History in the UPF Master's in Contemporary Film program. He is the Principal Investigator of the research project *Mutations of Visual Motifs in the Public Sphere: Pandemic, Climate Change, Gender Identities* (MUMOVEP), and has been the Project Manager in Spain of the Erasmus + Project *Teseo – Arianna's Strands in the Digital Age*. In recent years, he has published books like *Figure del fumetto* (2020), articles in journals and chapters in more than 60 books, including *Penser les forms filmiques contemporaines* (2022), *L'Immaginario di Stranger Things* (2022), *Les Motifs au cinema* (2019), and *I riflessi di Black Mirror* (2018). He writes at the newspaper *La Vanguardia* and has curated exhibitions for different museums. His areas of research are film studies, comic studies, iconology, comparative media studies, and transmedia.

Notes

¹ Casey Brienza, *Manga in America: Transnational Book Publishing and the Domestication of Japanese Comics* (London; Oxford; New York: Bloomsbury Academic, 2016), 38.

² Welcome exceptions are: Mel Gibson's *Remembered Reading* (2015), and Carol Tilley's research on comics and reader response such as "Children and the Comics: Young Readers Take on the Critics" (in *Protest on the Page: Essays on Print and the Culture of Dissent since 1865*, ed. James L. Baughman et al. [University of Wisconsin Press, 2015], 161–182).

³ Benoît Glaude, *La bande dialoguée: une histoire des dialogues de bande-dessinée (1830-1960)* (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2019), 201.

⁴ Wheeler, Doug, Robert Beerbohm, and Leonardo de Sá, "Töpffer in America", St. Louis: Comic Art, 2003, n. 3.

⁵ Bill Blackbeard and Martin Williams, eds, *The Smithsonian Collection of Newspaper Comics* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1977), 19. Ian Gordon has shown that the *Katzenjammer Kids* travelled to Australia, where they incarnated in the weekly magazine *The Comic Australian* (1911-1913) as outlaws in the Australian bush in a one-off comic strip, *Jim and Jam, Busbrangers Bold* (*Kid Comic Strips: A Genre Across Four Countries* [New York: Palgrave Macmillan, 2016], 5)

⁶ Glaude, *La bande dialoguée*, 205.

⁷ Brienza, *Manga in America*, 38.

⁸ Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity* (Los Angeles: Getty Institute, 1999); Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (Oxford: Oxford University Press, 1939).

⁹ We use the term "bricolaging" to refer to the high level of adaptation by local markets, as used by Ian Gordon in his talk "Chiquinho: Brazilian Buster Brown or Bricolage" during the Transnational Insights into Comics Day held at Ghent University on 30 September 2022. Gordon borrows the term from Casey Brienza and Paddy Johnston's volume *Cultures of Comics Work* (New York: Palgrave Macmillan, 2016).

¹⁰ Dirks had an assistant helping him draw the *Kids* (Oscar Hitt), and from 1924 other artists would draw the Katzenjammers for Hearst such as Frederick Burr Oppen, Gus Mager and Harold Knerr, Hi Eisman (1949). Dirks' son John introduced big changes in 1968.

¹¹ See <http://web.tiscali.it/epierre/storia/stocorr2.html> for an interesting summary of all domesticated characters in *CdP*.

¹² Spanish periodicals which published *The Katzenjammer Kids* in one form or another included *Los Sucesos*, *Muchachos*, 1920s *Pinocho*, 1940s *Centurias*, 1950s *Jaimito*, *Pim Pam Pum*, 1970s *Carlitos y los Cebollitas*, and finally 1980s *TBO's Ediciones B*.

¹³ Fabio Gadducci, *Notes on the Early Decades of Italian Comic Art* (San Giuliano Terme: Felici Editore, 2006), 14.

¹⁴ Gadducci notes that the translation of Busch's *The Fly* was repeated by Perino in *Il Giornale Illustrato per I Ragazzi* (no. 22, April 22, 1886); for an example of the German original see Wilhelm Busch, *Die Fliege*, Münchener Bilderbogen 425, or visit http://dardel.info/Textes/Die_Fliege.html.

¹⁵ In this sense, it is revealing to verify that the first cinematographic fiction in history, *L'Arroseur arrosé* (1895), by the Lumière brothers, is already an adaptation of a 1889 Christophe's (George Colomb) strip, a gag that in turn comes from Wilhelm Busch and recurs in the *Katzenjammer Kids* (Rudolph Dirks, January 21, 1900, American Humorist, New York Journal Sunday Supplement), and in many others comics and films. See Ivan Pintor, *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial* (Valencia-Barcelona: Aldea Global, 2017), 127.

¹⁶ Pascal Lefèvre "Of Savages and Wild Children: Contrasting Representations of Foreign Cultures and Disobedient White Children During the Belle Epoque," in *The Child Savage, 1890-2010: From Comics to Games*, ed. Elisabeth Wesseling (Burlington, VT: Ashgate, 2016), 60.

¹⁷ Lefèvre, "Of Savages and Wild Children," 63.

¹⁸ David Kunzle, *The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1990), 249.

¹⁹ "Le jeu sur les paramètres sociolinguistiques des *Katzenjammer Kids* provient certainement du modèle buschien, même s'il ne remplit plus la même fonction dans la grande presse américaine. Chez Busch, les variations de style sociolectales et le jeu sur les registres de l'allemand standard, dans les passages en discours direct, dénotent une prise de distance critique à l'égard des personnages adultes. Quant à ceux de Dirks, enfants ou adultes, ils parlent tous un anglo-américain non standard, mâtiné d'un fort accent allemand." Authors' translation. Glaude, *La bande dialoguée*, 203.

²⁰ "Supprimé dans les traductions françaises, par ailleurs d'une platitude navrante." François Cavanna, "Quelques mots," in Wilhelm Busch, *Max und Moritz avec Claqué-du-bec & Cie*, trans. François Cavanna (Paris: L'École des Loisirs, 2012), 9.

²¹ Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée* (Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2009), 97.

²² Smolderen, *Naissances*, 97.

²³ We are referring to Joe Sutliff Sanders' concept of chaperoning which states that texts for younger readers, such as picture books, actually offer a chaperoned reading experience which is "guarded" by an adult or an older sibling who each make selections or put accents while reading aloud to the younger child. Comics, on the contrary, offer children more easily the enjoyment of solitary reading, even when written, drawn and published by adults, as they mark(ed) a venue in which children as emerging readers and subjects operate with more meaning-making autonomy. Comics with captions should be seen as a middle-way between these two formats: reducing the child's reading autonomy, while nevertheless offering chances for solo-reading.

²⁴ Lefèvre, "Of Savages and Wild Children," 205-206.

²⁵ Gino Frezza, “Subversión y reinención,” *Tebeosfera*, 11 June 2017, https://www.tebeosfera.com/documentos/subversion_y_reinencion.html.

²⁶ Frezza, “Subversión y reinención.”

²⁷ While “caracoles,” which literally means “snails,” is not an expression in use today, it was common in the first half of the 20th century, as has been attested by comics, zarzuela or operetta, and popular newsstand novels.

²⁸ Eva Van de Wiele, “Domesticating and Glocalising the Dreamy: McCay’s Little Nemo and Its Sequels in Early Italian Corriere Dei Piccoli (1909-1914),” *Interfaces* 46 (2021): doi:10.4000/interfaces.3405.

²⁹ Glaude, *La bande dialoguée*, 201.

³⁰ Pascal Lefèvre, “The Battle over the Balloon. The Conflictual Institutionalization of the Speech Balloon in Various European Cultures,” *Image & Narrative* 14 (2006), http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/pascal_lefevre.htm.

³¹ Pascal Lefèvre and Charles Dierick, ed., *Forging a New Medium. The Comic Strip in the Nineteenth Century* (Bruxelles: VUB University Press, 1998), 20.

³² Eva Van de Wiele, “L’impact des légendes versifiées sur l’histoire de la bande dessinée espagnole (1900-1970): Parcours à travers les histoires en images des magazines espagnols pour enfants,” *Textimage* 15 (2022).

³³ For more information on the comics’ heritage in Spain see Mercedes Chivelet, *¡Menudos lectores! Los Periódicos que leímos de niños* (Barcelone, Espagne, 2001), 18; José Altabella, *Las Publicaciones infantiles en su desarrollo histórico* (Madrid: Editora Nacional, Ministerio de Información y Turismo, 1964), 6-8; Paco Baena, *Tebeos de Cine. La Influencia Cinematográfica En El Tebeo Clásico Español, 1900-1970* (Barcelona: Trilita Ediciones, 2017), 24. For a detailed overview of early children’s comics in France, see Annie Renonciat, “Les Imagiers européens de l’enfance,” in *Maîtres de la bande dessinée européenne*, ed. Thierry Groensteen (Paris: Seuil, 2000), 45.

³⁴ We know this thanks to Lorenzo Di Paola, who traced the history of rhymes in his lecture on *CdP* on 31 March 2022 at Ghent University.

³⁵ Giovanna Ginex, *Corriere dei Piccoli: storie, fumetto e illustrazione per ragazzi* (Milano: Skira, 2009), 44.

³⁶ Antonio Martín, “La historieta española de 1900 a 1951,” *Arbor* 187 (2011): 64.

³⁷ Gadducci, *Notes*, 16.

³⁸ Pino Boero and Carmine De Luca, eds. *La letteratura per l’infanzia* (Roma: Laterza, 2009), 79.

³⁹ Camilla Peruch and Sonia Santin, eds. *Il Corriere dei Piccoli va alla guerra* (Vittorio Veneto: Kellermann, 2015), 16.

⁴⁰ Peruch and Santin, *Il Corriere dei Piccoli*, 17.

⁴¹ Peruch and Santin, *Il Corriere dei Piccoli*, 27.

⁴² The approach of making the war speak to children by opting for heroic child protagonists was repeated in other series as well. Though in a more surreal style, Antonio Rubino's series *Luca Takko* is a fictionalised account of the Austrian-Serbian war, in which the two fictive countries Ucraina and Selvonja confront a crisis that separates Luca Takko from his best friend Gianni (Peruch and Santin, *Il Corriere Dei Piccoli*, 33). Rubino's other series in 1915, *Italino*, is a nationalist propaganda series featuring an Italian boy living in the so-called "territori irredenti," the confined region of Italy that belonged to Austria (Peruch and Santin, *Il Corriere Dei Piccoli*, 42–43). The titular character Italino invented pranks and acted mischievously against the Austro-Hungarian forces, personified by the fat Austrian Archduke Otto Kartoffel and his daughter Kate, out of "irredentism." Finally, *Toffoletto Panciavuota* (the protagonist's surname is "the empty bellied") was a series by Gustavino (Gustavo Rosso) that ran only in 1915, and featured an elderly man representing charity and generosity.

⁴³ Quoted at the beginning of this article: "what it does is not merely textual translation from one language to another or straightforward importation of objects from one country to another – but rather a complex, organized, collective process" (Brienza, *Manga in America*, 38).

⁴⁴ See material available online at oldsundaycomics.com, which indicates that in 1958 CdP published pages from different years of the forties and fifties original edition.

⁴⁵ Pierre de Bérulle, "Fragment sur la brièveté de la vie (Œuvres complètes. Paris: Lachat, 1863, t. IX), 374.

⁴⁶ Jacques Bénigne Bossuet, *Œuvres complètes* (Paris: éd. Migne, col. 1007); Apud. H. Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, t. III, III^e partie, ch. 1, § 2 (Paris: Colin, 1967), 206.

⁴⁷ Roger Sabin, "Ally Sloper : The First Comics Superstar?" *Image & Narrative* 7 (2003).

⁴⁸ Two examples are Mussino's comic of 28 December 1908 with the holy child (no. 1, p. 8) and the Bianchi advertisement on 14 December 1913 in which the holy child brings bicycles to the children of Italy (no. 50, p. 1).

⁴⁹ TBO used cinema personalities for some comics series, and created two mascots for the male and female supplement, the boy TBO and the girl BB.

⁵⁰ Billboards such as these, especially on the miscellaneous page, were the fixed location where the magazine consistently marketed TBO products. The adverts on the cartoon page (*De todo un poco*) promoted either annuals (*almanagues*) or the female supplement BB – i.e., other publications from the same publisher.

⁵¹ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne: Littératures sérielles et culture médiatique* (Paris: Éditions du Seuil, 2017), 407.

⁵² Gordon, *Kid Comic Strips*, 7.

⁵³ See Shawna Kidman, *Comic Books Incorporated: How the Business of Comics Became the Business of Hollywood* (Oakland, CA: University of California Press, 2019), 21; Benoit Crucifix, “Plagiat,” in *Le bouquin de la bande dessinée: Dictionnaire esthétique et thématique*, ed. Thierry Groensteen and Lewis Trondheim (Bouquins. Paris: Robert Laffont, 2020), 580; Gordon.

Bibliography

Altabella, José. *Las publicaciones infantiles en su desarrollo histórico*. Madrid: Editora Nacional, 1964.

Baena, Paco. *Tebeos de cine: La influencia cinematográfica en el tebeo clásico español, 1900-1970*. Barcelona: Trilita Ediciones, 2017.

Blackbeard, Bill, and Martin Williams, eds. *The Smithsonian Collection of Newspaper Comics*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1977.

Boero, Pino, and Carmine De Luca, eds. *La letteratura per l'infanzia*. Roma: Laterza, 2009.

Brienza, Casey. *Manga in America: Transnational Book Publishing and the Domestication of Japanese Comics*. London; Oxford; New York: Bloomsbury Academic, 2016.

Brienza, Casey, and Paddy Johnston, eds. *Cultures of Comics Work*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Busch, Wilhelm. *Max und Moritz, avec Claqué-du-bec & Cie*. Translated by François Cavanna. Paris: L'École des Loisirs, 2012.

Chivelet, Mercedes. *Menudos lectores! los periódicos que leímos de niños*. Madrid: Espasa, 2001.

Crucifix, Benoît. “Plagiat’.” In *Le bouquin de la bande dessinée: Dictionnaire esthétique et thématique*, edited by Thierry Groensteen and Lewis Trondheim, 579–83. Bouquins. Paris: Robert Laffont, 2020.

Frezza, Gino. “Subversión y reinención,” *Tebeosfera*, June 11, 2017. https://www.tebeosfera.com/documentos/subversion_y_reinencion.html.

Gadducci, Fabio. *Notes on the Early Decades of Italian Comic Art*. San Giuliano Terme: Felici Editore, 2006.

Ginex, Giovanna. *Corriere dei Piccoli: storie, fumetto e illustrazione per ragazzi*. Milano: Skira, 2009.

Glaude, Benoît. *La bande dialoguée: une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2019.

Gordon, Ian. *Kid Comic Strips: A Genre Across Four Countries*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Kidman, Shawna. *Comic Books Incorporated: How the Business of Comics Became the Business of Hollywood*. Oakland, CA: University of California Press, 2019.

Kunzle, David. *The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Lefèvre, Pascal. "Of Savages and Wild Children: Contrasting Representations of Foreign Cultures and Disobedient White Children During the Belle Epoque." In *The Child Savage, 1890-2010: From Comics to Games*, edited by Elisabeth Wesseling, 55–70. Burlington, VT: Ashgate, 2016.

Lefèvre, Pascal. "The Battle over the Balloon. The Conflictual Institutionalization of the Speech Balloon in Various European Cultures." *Image & Narrative* 14 (2006). http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/pascal_levevre.htm.

Lefèvre, Pascal, and Charles Dierick, eds. *Forging a New Medium: The Comic Strip in the Nineteenth Century*. Bruxelles: VUB University Press, 1998.

Letourneux, Matthieu. *Fictions à la chaîne: Littératures sérielles et culture médiatique*. Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 2017.

Martín, Antonio. "La Historieta Española de 1900 a 1951." *Arbor* 187 (2011): 63-128.

Nord, Christiane. "Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point." *Meta* 48, nos. 1–2 (Sept. 2003): 182–96.

Peruch, Camilla, and Sonia Santin, eds. *Il Corriere Dei Piccoli va Alla Guerra*. Iteranda 16. Vittorio Veneto: Kellermann, 2015.

Pintor, Ivan, *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Valencia-Barcelona: Aldea Global, 2017.

Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology*. Oxford: Oxford University Press, 1939.

Renonciat, Annie. "Les Imagiers Européens de l'Enfance." In *Les maîtres de la bande dessinée européenne*, edited by Thierry Groensteen, Paris: Seuil, 2000, 36–47.

Sabin, Roger. "Ally Sloper: The First Comics Superstar?" *Image & Narrative* 7, 2003.

Sanders, Joe Sutliff. *A Literature of Questions: Nonfiction for the Critical Child*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

Smolderen, Thierry. *Naissances de la bande dessinée*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2009.

Tournier, Michel. *The Mirror of Ideas*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

Van de Wiele, Eva. “Domesticating and Glocalising the Dreamy: McCay’s *Little Nemo* and Its Sequels in Early Italian *Corriere dei Piccoli* (1909-1914).” *Interfaces* 46 (2021).

Van de Wiele, Eva. “L’impact des légendes versifiées sur l’histoire de la bande dessinée espagnole (1900-1970): parcours à travers les histoires en images des magazines espagnols pour enfants.” *Textimage* 15 (2022).

Wheeler, Doug, Robert Beerbohm, and Leonardo de Sá, “Töpffer in America”, St. Louis: Comic Art, 2003, n. 3.

Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty Institute, 1999.

Vers *Les Nombrils* universels : transformations et marqueurs d'une série québécoise en Europe francophone

Maël Rannou et Noémie Sirat

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104241ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104241ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rannou, M. & Sirat, N. (2023). Vers *Les Nombrils* universels : transformations et marqueurs d'une série québécoise en Europe francophone. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1–24. <https://doi.org/10.7202/1104241ar>

Résumé de l'article

Cet article se penche sur l'origine et la réception des *Nombrils*, série créée par les Québécois Marc Delaf et Maryse Dubuc dans le magazine pour adolescents *Safarir* en 2004, avant de s'exporter l'année suivante dans *Spirou*, magazine belge largement diffusé en France. En vue de cette exportation, des choix conscients sont effectués pour rejoindre un public à la fois nouveau et plus jeune : la série perd ses éléments québécois (notamment le vocabulaire) et adoucit sa virulence. Au moyen d'une analyse détaillée des huit albums parus, mais aussi des entretiens avec les dessinateurs adjoints, et d'un examen des échanges des auteurs avec leurs fans, notamment via la page Facebook qu'ils administrent, cet article vise à mettre en lumière la stratégie d'effacement de la québécité pour l'adaptation de la série à un public européen francophone. Au fil de la parution, alors que *Les Nombrils* obtiennent un grand succès public, les signes québécois réapparaissent sporadiquement dans les décors ou les références culturelles, mais demeurent discrets sur la question de la langue. Désormais plus visiblement américaine, la série n'en est pas pour autant perçue comme québécoise.





VERS *LES NOMBRILS* UNIVERSELS : transformations et marqueurs d'une série québécoise en Europe francophone

Maël RANNOU et Noémie SIRAT

Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines / chercheuse indépendante

RÉSUMÉ

Cet article se penche sur l'origine et la réception des *Nombrils*, série créée par les Québécois Marc Delaf et Maryse Dubuc dans le magazine pour adolescents *Safarir* en 2004, avant de s'exporter l'année suivante dans *Spirou*, magazine belge largement diffusé en France. En vue de cette exportation, des choix conscients sont effectués pour rejoindre un public à la fois nouveau et plus jeune : la série perd ses éléments québécois (notamment le vocabulaire) et adoucit sa virulence. Au moyen d'une analyse détaillée des huit albums parus, mais aussi des entretiens avec les dessinateurs adjoints, et d'un examen des échanges des auteurs avec leurs fans, notamment via la page Facebook qu'ils administrent, cet article vise à mettre en lumière la stratégie d'effacement de la québécity pour l'adaptation de la série à un public européen francophone. Au fil de la parution, alors que *Les Nombrils* obtiennent un grand succès public, les signes québécois réapparaissent sporadiquement dans les décors ou les références culturelles, mais demeurent discrets sur la question de la langue. Désormais plus visiblement américaine, la série n'en est pas pour autant perçue comme québécoise.

ABSTRACT

This article examines the origin and reception of *Les Nombrils*, a series created by Québécois authors Marc Delaf and Maryse Dubuc in the teen magazine *Safarir* in 2004, before being exported the following year to *Spirou*, a Belgian magazine widely distributed in France. During the exportation process, conscious choices were made to attract a new and younger audience: the series' Québécois elements (notably vocabulary) disappeared and its nastiness was softened. Through a detailed analysis of the eight albums released, interviews with drawing assistants and a review of the authors' exchanges with their fans, notably via the Facebook page they administer, this article aims to highlight strategies used to erase the series' Québécois elements in order to adapt it for a French-speaking European audience. Over the course of the publication, while *Les Nombrils* achieved remarkable public success, Québécois

characteristics reappeared sporadically in sets or in cultural references, but remained discreet around the question of language. Now more visibly American, the series' nature is no longer perceived to be Québécois as such.

Mots-clés

Bande dessinée, franco-belge, Québec, circulation, *Spirou*

Keywords

Comics, franco-belgian, Quebec, Circulation, *Spirou*

Avertissement : pour des raisons de droits, nous n'avons pu reproduire que 5 images provenant des albums, nous remercions les éditions Dupuis pour cette autorisation. Nous avons tenté de prendre les plus pertinentes et renvoyons sinon soit au lien direct d'une image sur la page Facebook officielle de la série, soit à la référence précise des albums.

Apparu dans *Spirou* pour la première fois en mai 2005 (n° 3501), *Les Nombrils* de Delaf et Dubuc s'affirme rapidement comme l'un des grands succès de la bande dessinée franco-belge post-2000. Cette série n'est pourtant ni française ni belge, mais québécoise, et quelques pages publiées dans la province dès 2004 montrent qu'un processus d'adaptation a eu lieu pour passer d'un continent à l'autre. Une analyse du discours des auteurs révèle qu'il s'agit d'une stratégie consciente. Néanmoins, au fil des tomes, des traces d'une québecité de plus en plus marquée apparaissent, qu'il s'agisse de décors (façades, structures routières, écureuils, etc.), du vocabulaire ou d'indices culturels (conduite à 16 ans, campagnes étudiantes, notation scolaire, etc.). Dans cet article, nous avons tenté de relever ces traces, mais aussi de mettre au jour les processus de masquage, puis d'acceptation, de l'identité québécoise dans la série. Pour cela, outre plusieurs exemples parlants tirés des albums, nous nous sommes fondés sur l'analyse d'entretiens avec les auteurs, d'échanges directs avec leurs fans sur la page Facebook officielle de la série, ainsi que de deux entrevues inédites réalisées pour l'occasion avec Pascal Colpron et Fabio Lai, assistants au dessin pour plusieurs volumes de la série.

Après sa parution initiale dans *Spirou*, *Les Nombrils* devient rapidement l'un des nouveaux succès de l'éditeur belge, et se range aux côtés de titres rénovant un peu l'image du journal, en s'appuyant à la fois sur un public plus adolescent et sur une construction en gags portant un récit global où les personnages

évoluent. On peut à ce titre comparer la série à *Tamara Boula* (de Darasse et Zidrou, également chez Dupuis) ou *Lou* (de Julien Neel, chez Glénat).

Dès la sortie du premier tome, en 2006, le site de référence *ActuaBD* parle de « série vedette¹ », puis évoque des ventes de 26 000 exemplaires l'année suivante², avant que le millionième exemplaire soit dépassé au cinquième tome³. Un rapide relevé permet de qualifier ce succès de « phénoménal⁴ », d'« historique⁵ » ou d'« international⁶ ». Ce dernier article, publié dans le pays des auteurs, met en lumière une origine largement ignorée des nombreux lecteurs qui, si elle est parfois indiquée ici ou là, ne semble pas un marqueur constitutif de la saga. Il s'agit pourtant d'un succès manifeste de la bande dessinée québécoise, mais que la forme comme les pratiques de publication inscrivent dans la bande dessinée franco-belge, invisibilisant cette origine nationale. En dehors de la presse généraliste ou spécialisée, le seul article universitaire consacré à la série est publié dans un ouvrage centré sur la bande dessinée canadienne, dont le sujet n'est pas lié à la question nationale. L'analyse produite, pour intéressante qu'elle soit, porte avant tout sur la représentation de l'adolescence et de ses tensions, chose somme toute assez logique quand on s'intéresse au fond de la série⁷.

La lecture des *Nombrils* laisse en effet peu de place à des représentations spécifiquement québécoises, donnant à penser à un effacement maîtrisé et stratégique en vue d'une exportation en Europe francophone. L'existence d'une éphémère version québécoise bien différente accrédite cette hypothèse. La série *Les Nombrils* est-elle donc québécoise à son corps défendant, à la manière d'un Guy Delisle, dont la nationalité québécoise n'a jamais été un secret, mais est totalement absente de son œuvre? Celle-ci a ainsi été largement ignorée des lecteurs français, pour qui la publication de *Chroniques de jeunesse* (Delcourt, 2021), qui donne à voir le Québec géographiquement et linguistiquement, est apparue comme une révélation⁸.

Pour étayer cette intuition, nous avons relu finement la série⁹, en cherchant et listant les différents éléments pouvant dénoter une québécity. Si cette recherche porte principalement sur les éléments de décors et de vocabulaire, elle englobe également d'autres signes culturels, comme l'évocation de lois ou de règlements d'organisation scolaire inexistantes en Europe. Nous les avons étudiés afin d'envisager l'évolution de cette présence au fil de la série. Puis,

nous avons observé divers entretiens et expressions directes des auteurs (notamment via la page Facebook officielle¹⁰) et réalisé, enfin, des entrevues avec les deux dessinateurs adjoints ayant travaillé sur la série, Pascal Colpron et Fabio Lai.

Pour exploiter cet ensemble de données, nous poserons d'abord le contexte général de la série, de ce qui se déroule au sein de l'environnement de parution. Puis, nous aborderons les différents éléments suggérant un effacement québécois volontaire, avant d'en relever une imprégnation toutefois présente et de plus en plus visible à mesure que la série progresse, sans jamais être au premier plan.

Le contexte de création des *Nombrils*

Marc Delafontaine, dit Delaf (dessin et participation aux scénarios), et Maryse Dubuc (scénarios), qui signe de son seul nom, sont tous les deux nés à Sherbrooke, où ils se sont rencontrés. La série *Les Nombrils* est très liée à ses auteurs, qui sont longtemps apparus comme indissociables, dans une situation accentuée par le couple médiatique qu'ils ont formé durant plus de deux décennies et par l'arrêt de la série après leur séparation en 2020, même si les deux auteurs disent espérer la poursuivre un jour¹¹. L'origine sherbrookoise des auteurs n'est pas anodine, car c'est dans le cégep de cette ville que Richard Langlois, figure tutélaire de la réflexion sur la bande dessinée au Québec, donne son cours de « Figuration narrative », auquel les deux jeunes adultes assistent. Par la suite, Langlois va fortement défendre le travail de ses anciens étudiants et publier plusieurs articles sur la série.

C'est également lui qui a permis à Delaf, en 1996, de faire partie des huit auteurs retenus par le Musée des beaux-arts de Sherbrooke pour son exposition sur *La bande dessinée made in Sherbrooke*. Alors âgé de 25 ans, Delaf est le plus jeune des participants et il côtoie des auteurs déjà largement implantés comme Al+Flag, Daniel Shelton ou Albert Chartier, ce dernier publiant depuis 1937 et faisant figure d'incontestable pionnier de la bande dessinée québécoise (BDQ). Une petite publication d'œuvres inédites accompagne l'exposition¹² et Richard Langlois en rédige le catalogue, où il évoque le parcours précoce de Delaf : premier fanzine dès l'âge de 12 ans, rédaction en chef d'un magazine étudiant (*La Turbine*), divers prix et concours

qui l'amènent à publier quelques pages dans l'importante revue *Croc*. Sa carrière professionnelle est également bien avancée avec divers albums éducatifs, parfois traduits en anglais, et une activité de coloriste ponctuelle, même s'il n'a aucunement la notoriété qui viendra plus tard. Au détour d'un paragraphe, Langlois nous apprend que l'équipe qui créera *Les Nombrils* est déjà constituée :

Avec la scénariste et chromiste Maryse Dubuc, Delafontaine travaille présentement à un projet pour développer son personnage vedette Smoofee. Ce dernier est apparu en 1995 dans une revue marginale destinée aux adolescents du nom de *Bédélirium*, dont le contenu provocateur avait de quoi faire rougir certains parents et professeurs¹³.

Qualifiée de « chromiste », Dubuc réalise en effet la mise en couleurs de différents albums alors qu'elle est encore aux études, et elle travaille d'ailleurs parfois avec Delaf : un curieux album publicitaire mettant en vedette le chanteur Garou les crédite en effet à la couleur¹⁴. En sus de la couleur, Dubuc ne s'est pas contentée de scénariser *Smoofee*; elle est aussi engagée dans des activités d'écriture et publie des textes à partir de 2002, notamment des romans jeunesse chez des éditeurs canadiens¹⁵. La première version des *Nombrils* est d'ailleurs pensée sous cette forme, mais l'autrice considère après réflexion que « l'histoire de ces deux garces fonctionnait mieux du point de vue de l'humour que du drame, et qu'elle serait meilleure sous forme de bande dessinée¹⁶ ». Le choix du média est alors guidé par le genre humoristique, propice à un séquençage en gags, et ce, alors même que la densité narrative au long cours s'affirmera au fil de la série. L'action en est relativement simple et, pour la poser, nous empruntons le résumé de Philippe Van Meerbeeck, paru peu après la sortie du cinquième tome, qui jette bien les bases même si la série évolue ensuite nettement :

Jenny et Vicky sont les pires chipies que la Terre ait portées. Elles se prennent pour le nombril du monde et pour peu, elles le seraient vraiment. Avec leurs vêtements sexy, leur maquillage provocateur et leur coiffure toujours impeccable, partout où elles vont, les regards sont hypnotisés, la musique s'arrête. On ne voit et on n'entend plus qu'elles. Et heureusement! Parce que Jenny et Vicky sont prêtes à tout pour être le centre d'attraction. Leur

amie, la trop grande Karine, l'apprend à ses dépens lorsqu'un certain Dan s'intéresse à elle. Jenny et Vicky ne sont pas du genre à accepter la compétition! Les lettres de Dan n'arriveront jamais à destination, ses invitations tomberont toutes mystérieusement à l'eau. Pauvre Karine! Dans un monde qui privilégie l'enveloppe plutôt que son contenu, elle ne peut qu'être le souffre-douleur des deux autres. Et si un jour Karine s'émancipait? Qu'advierait-il de ce trio dépareillé? L'amitié survivrait-elle¹⁷?

Jusqu'alors, la carrière des deux auteurs est essentiellement québécoise, ou américaine (pour une série d'albums anglophones d'apprentissage du français langue seconde). Dubuc publie ses romans jeunesse chez Vent d'Ouest, un éditeur situé à Gatineau qui n'a aucun lien avec son homonyme français¹⁸, et ses livres ne sont pas distribués en France. Facétie de l'histoire, c'est le Vent d'Ouest français qui fait paraître le premier livre de Delaf en mars 2005 : *Le guide junior pour bien élever les parents*, scénarisé par Jacky Goupil et Sylvia Douyé. Dubuc participe aux couleurs de cet album qui, s'inscrivant dans une série de *Guides* aux thèmes divers dont le principal objet est de servir de cadeau, n'est pas vraiment une création personnelle. La véritable entrée en Europe francophone de Delaf et Dubuc aura bel et bien lieu avec *Les Nombriels* quelques mois plus tard. La série a pourtant déjà eu une courte existence québécoise en 2004, mais si le public n'est certes plus celui du roman jeunesse, ce n'est pas non plus celui auquel sera destinée la série dans le futur. Les quelques planches publiées alors le sont dans *Saf-BD*, supplément du magazine *Safarir*, lointain héritier du magazine *Mad*, qui mêle bandes dessinées et articles humoristiques pouvant verser dans le scabreux et le graveleux. Pour ce magazine ciblant plutôt adolescents et jeunes adultes, les auteurs adoptent un dessin moins rond et représentent des situations plus violentes. Pour ce qui est du vocabulaire, il comporte des distinctions linguistiques sur lesquelles nous reviendrons, mais aussi la trace de cet autre public. Ainsi, le personnage de Murphy, « le dépressif », est ici surnommé « le suicidaire », ce qui est autrement brutal. Michel Viau, qui dirigeait alors le supplément BD de *Safarir*, se souvient d'avoir reçu les pages et d'avoir tenté d'en publier deux par numéro, mais d'avoir dû se résoudre à n'en publier qu'une à la fois, les éditeurs de *Safarir* se montrant réticents. S'il ne détaille pas les raisons de cette résistance, on peut imaginer que ces pages ne leur semblaient pas correspondre à l'esprit du magazine, ce qui était « trop *trash* » pour un journal pour enfants ne l'étant peut-être pas assez pour un journal satirique.

L'expérience est de toute manière brève puisque *Saf-BD* s'interrompt assez vite, Viau quittant le magazine fin 2004. En fin de compte, seules cinq pages de cette version originale sont publiées dans le magazine, des numéros 197 à 201 (*Saf-BD*, n° 20 à 24) d'octobre 2004 à février 2005. La série ayant été réfléchie et bien préparée, le duo cherche à la replacer, et c'est vers l'Europe que leurs regards se tournent.

D'une rive à l'autre : un effacement québécois

Delaf et Dubuc évoquent alors le sujet avec Marc Cuadrado, un collègue franco-canadien de *Safarir*, qui publie la série *Parker & Badger* dans *Spirou* depuis 2002. Cuadrado propose le dossier des *Nombrils* à *Spirou*, que les auteurs ne visaient pas vu sa cible jeunesse, mais l'éditeur répond très vite¹⁹. Ainsi, la collaboration commence et Cuadrado est dûment remercié pour son rôle d'entremetteur dans le premier tome. Le magazine historique de Marcinelle n'est pas un cadre spontané pour la série, et les auteurs, s'attendant à devoir retirer des éléments, préparent leurs arguments pour défendre leurs choix. Pourtant, ce n'est pas exactement ce qu'il se passe. Dans un entretien à *Bodoï*, Delaf indique :

Quand nous sommes venus présenter la série à Dupuis, éditeur du magazine *Spirou*, nous avons établi une liste des éléments que nous étions prêts à ôter et de ceux qui n'étaient pas négociables. J'avais du mal à imaginer *Les Nombrils* dans la veine de *L'Agent 212* ou *Cédric*. Finalement, c'est justement cette rupture par rapport au ton du journal qui a été appréciée²⁰.

En réalité, les pages de *Safarir* et de *Spirou* diffèrent tout de même. Nous avons déjà évoqué l'aspect graphique, plus proche des codes de l'animation jeunesse, secteur dans lequel Delaf a travaillé, ainsi que certains termes, jugés inappropriés dans une série jeunesse. Il reste que si Murphy n'est plus « le suicidaire », il ponctue la plupart de ses conversations de menaces de suicide parfaitement explicites. Cette représentation de certaines affres de l'adolescence est plus sombre et directe que la plupart des séries franco-belges plus classiques, qui correspondent cependant à une évolution éditoriale claire du *Spirou* de cette période. De la même manière que, au tournant des années 1980, une nouvelle génération importe un onirisme doux-amer et un intimisme inattendu dans *Spirou*, avec notamment Frank Pé (*Broussaille*), Marc Wasterlain (*Docteur Poche*) ou Hilaire (*Bidouille et Violette*), le tournant 2005

voit un certain nombre de séries s'adresser à un public plus adolescent, et embrasser des thèmes plus sociaux et sociétaux. C'est au numéro 3487 du 9 février 2005 que Tamara (ex-Tamara Boula, de Christian Darasse et Zidrou) apparaît sur une première couverture faisant directement référence à sa sexualité, puisqu'elle s'applique avec un air gourmand à détacher le pantalon d'un garçon lui déclamant son amour. Il ne s'agit plus de simples gags présentant « les filles » comme des êtres mystérieux à l'image du *Petit Spirou* (Tome et Janry), mais bien du désir sexuel des adolescents, puis de leur vie sexuelle à proprement parler, y compris celle d'une fille ne correspondant pas aux canons de beauté habituels. Plus tard, la série *Tamara* posera d'autres questions ancrées dans les débats de société, faisant par exemple intervenir une amie musulmane et voilée. C'est aussi au tout début 2006 qu'apparaît la série au long cours *Seuls* (Bruno Gazzotti et Fabien Vehlmann), qui met en scène des enfants dans un monde où tous les humains ont disparu et qui tient plus de *Sa Majesté des mouches* (William Golding) que de *Spirou et Fantasio*.

Ce contexte permet donc une démarche d'adaptation relativement minime selon les auteurs. De fait, la comparaison avec les premiers gags indique avant tout une différence graphique : les sujets peuvent évoluer avec le public, mais le dessin doit encore rester dans l'axe franco-belge. Rapidement, la série remporte du succès : le premier volume s'inscrit dans les meilleures ventes jeunesse de l'année et la série est attendue chaque semaine sans coup férir dans le journal. Le quatrième tome, *Duel de belles*, paru en septembre 2009 mais prépublié les mois précédents dans *Spirou*, amorce de nombreux tournants. C'est à ce moment que Delaf prend un assistant graphique, Pascal Colpron, qui accompagne la série durant six ans avant d'être remplacé par Fabio Lai. C'est aussi dans ce volume que la construction en gags entreprend de porter un long récit à suivre, devenant au fil du temps de plus en plus haletant, jusqu'à flirter avec une ambiance d'enquête policière. Enfin, de manière externe à l'œuvre, c'est en 2009 que la page Facebook officielle des *Nombrils* est lancée. Au-delà des simples annonces promotionnelles, elle permet une communication directe des auteurs avec leurs fans.

Si l'adaptation des *Nombrils* depuis une revue satirique vers un public jeunesse apparaît relativement simple, et passe d'abord par une transformation graphique, ce n'est pas le seul changement que doit subir la série lors de son exportation en Europe. Série québécoise publiée en Belgique pour un lectorat

massivement français, elle croise trois francophonies et deux aires culturelles qui ne se connaissent pas toujours. Pour les critiques comme les lecteurs, *Les Nombrils* se rangent assurément dans la « bande dessinée franco-belge », terme générique désignant aussi bien le support de prépublication qu'un certain format éditorial (le « 48 CC », album de 48 pages cartonné et en couleurs, théorisé par Jean-Christophe Menu²¹), et ce, alors que les auteurs ne sont d'aucun de ces deux pays. La chose a déjà pu être vue avec *Titeuf*, très large succès de la bande dessinée franco-belge des années 1990 qui repose pourtant entièrement sur Zep, un auteur suisse. Mais la Suisse est un pays européen et sa production évolue dans l'ère franco-belge depuis les années 1960. On ne peut pas en dire autant du Québec.

Les personnages évoluant dans la série *Les Nombrils* semblent vivre dans une ville fictive et pseudo-universelle, comme cela a pu être décrit ailleurs, et peu de choses dans les décors indiquent à première vue qu'il s'agirait d'une vie québécoise. Au début de la série, l'action se déroule principalement dans une école; les maisons et l'institution d'enseignement rappellent plutôt au lectorat européen une sorte de lycée de télé-série nord-américaine, un peu fantasmagorique et universellement reconnu. L'action extérieure est campée dans des parcs, où pointent quelques détails identificateurs mais qui échappent au lecteur ne connaissant pas le Québec – comme la présence d'écureuils, chose atypique dans les villes européennes. Peu de bâtiments extérieurs évoquent le Canada. Une des rares occurrences de pareils détails architecturaux présentes dans le premier volume est un aperçu des escaliers extérieurs typiques de l'Amérique du Nord qui se trouvent devant les façades de quelques maisons, à l'occasion d'un plan large du lycée depuis le ciel²².



Image 1. Des escaliers extérieurs typiques d'une certaine américanité. *Les Nombres*. 2. *Sale temps pour les moches*, Marcinelle, Dupuis, 2007, p. 1. Delaf, Dubuc © Dupuis, 2023.

En trouver si peu n'est pas un hasard et, si ces quelques éléments ont pu échapper aux auteurs, la discrétion est une stratégie parfaitement consciente. Dans un entretien à la version canadienne de la *Sélection du Reader's Digest*, Maryse Dubuc raconte même avoir souhaité une version francophone universelle pour la série : « Chez Dupuis, on nous a d'abord suggéré de faire deux versions, une québécoise et une européenne²³. Nous avons plutôt opté pour un français international dans tous les albums, en gommant la plupart des régionalismes. Bref nous avons décidé de doter nos personnages d'un vocabulaire à eux²⁴. »

La notion de « français international » est un sujet connu des linguistes et sa définition peut être facilement résumée, à la manière de Davy Bigot et Robert A. Papen : « Il y a 40 ans, l'OLF préconisait une norme axée sur le "français international", c'est-à-dire le français de Paris²⁵. » Le français « international » n'est jamais qu'un euphémisme pour « français de France », d'autant plus sensible dans une revue elle-même née dans une zone francophone périphérique de la France, qui n'a jamais laissé grande place à ses régionalismes²⁶. Les échanges directs avec les auteurs via la page Facebook de la série insistent sur ces choix conscients. Ainsi d'une planche inédite publiée

sur la page le 5 mars 2012, dont le style graphique indique clairement qu'elle a été dessinée à l'époque de *Saf-BD*, et qui n'a pas été réutilisée pour les publications européennes, contrairement à ses comparses²⁷. Il s'avère que le gag entier repose sur la température hivernale et le fait d'aller faire de la moto par -15 °C, une température à ce jour encore rare dans la zone de diffusion principale de *Spirou*. Par contre, sur cette planche comme dans des rubriques s'adressant aux lecteurs dans le journal, les auteurs n'hésitent pas à jouer justement avec ce décalage, comme dans un gag sur un chasseur de dédicace ne comprenant pas la langue des auteurs (publié le 22 février 2012 sur la page Facebook²⁸) ou tout simplement par un bref dessin illustrant les différents types de français pour expliquer le choix assumé d'un français « de France » et d'une France non régionalisée (13 mars 2016²⁹). Dans cette bande, publiée en ligne après plus de 10 ans de série en Europe³⁰, l'explication est un peu appuyée mais éloquente : ce français normé est celui qui permet de toucher le plus large public. Dans sa vaste étude sur la représentation du français parlé chez les auteurs montréalais contemporains, Anna Giaufret note pourtant que :

presque tous les jeunes auteures et auteurs québécois sont porteurs de marques linguistiques « identitaires », composées de français québécois et d'une « interparole » anglaise qui les distingue de leurs homologues européens. Ce code est assez transparent pour le public européen pour que leurs œuvres soient publiées en France et en Belgique (le décodage de l'écrit étant plus facile et ne présentant pas les mêmes difficultés que les produits audiovisuels³¹).

Certes, les auteurs des *Nombrils* sont un peu plus âgés que ceux étudiés par Giaufret, mais seulement de quelques années, et ne viennent pas de Montréal, mais de Sherbrooke. Cette ville reste un centre urbain (il s'agit de la 6^e ville la plus peuplée du Québec), même si moins métissé linguistiquement, et l'on peut donc imaginer que le sentiment des auteurs n'était pas si différent à l'origine. Toutefois, il s'avère que même lorsqu'une soudaine velléité « identitaire » se manifeste, elle semble freinée. Par exemple, une publication du 18 septembre 2012 présente une image ainsi légendée³² : « Extrait du tome 6 : Quand Gary est fâché, il trahit ses origines... » L'image est nette, le musicien fracasse sa guitare au sol en s'accompagnant d'un virulent « Tabarnac! », un québécisme clairement assumé par les auteurs, et signalé dans ce rapport direct au lectorat. Pourtant, en ouvrant le sixième tome, on

ne trouve plus de sacre québécois, mais un « 'Chier!! » nettement plus européen. Il semble que la norme ait finalement repris le pouvoir.

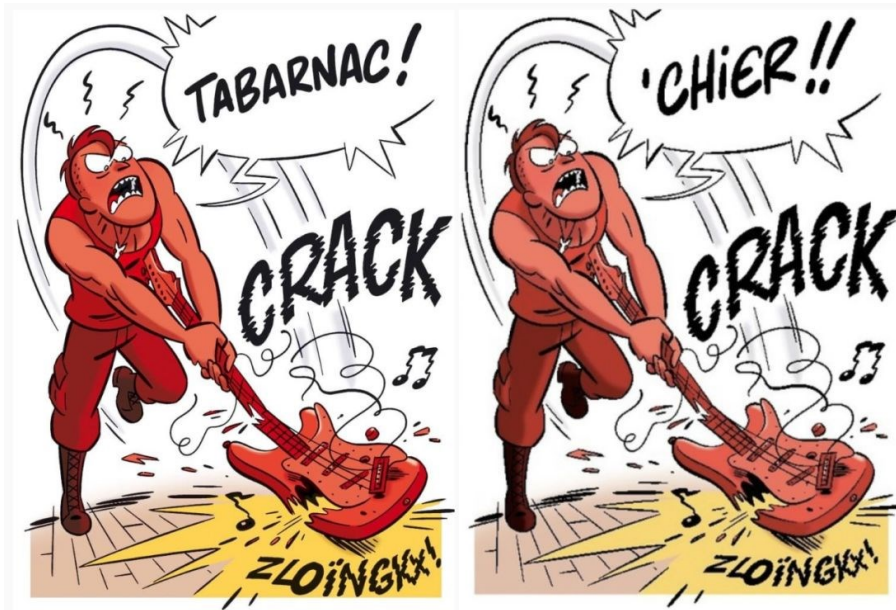


Image 2. Comparatif de la publication du 18 septembre 2012 et de la page 10 des *Nombres*. 6. *Un été trop mortel*, 2013. Delaf, Dubuc © Dupuis, 2023.

Malgré cette vigilance, le Québec transparaît ponctuellement dans la série, et d'une manière qui semble de plus en plus assumée au fil des volumes. L'expansion de la géographie des personnages, qui quittent de plus en plus les couloirs du lycée et se déplacent même dans d'autres villes, impose des choix plus nets. Le succès permet sans doute aussi une plus grande liberté, et les éléments sont cependant visibles dès l'origine avant de se distiller au fil de la série; nous allons tenter de les repérer.

Une imprégnation québécoise malgré tout

Nous avons déjà évoqué l'important tournant du quatrième tome dans la série. En passant à un grand feuilleton, toujours rythmé en gags, le récit général prend plus d'ampleur. Cela se fait également sentir dans la représentation spatiale : avec l'évolution de l'histoire, des nouveaux lieux sont introduits, et les décors varient, ce qui révèle des espaces moins cloisonnés, dont la diversité se rapproche parfois d'une iconographie québécoise. C'est aussi à partir de la page 18 de ce volume qu'un premier dessinateur adjoint, qui se spécialisera rapidement dans les décors, commence à intervenir dans

les planches. Interrogé à ce sujet pour le présent article, Pascal Colpron explique n'avoir eu aucun lien officiel avec Dupuis, ne travaillant qu'avec les auteurs. Les scénarimages étaient validés par l'éditeur, mais sa part de travail reposait sur un contrat entre lui et le dessinateur. Colpron précise n'avoir pas reçu de grandes indications sur les décors :

Les consignes les plus dures étaient de respecter l'esprit de continuité. On avait des décors qui étaient établis depuis un moment comme la chambre de Karine, celle de Vicky ou encore le lycée, de son intérieur comme l'extérieur avec sa muraille. Si ce n'est pas une consigne de l'éditeur, c'est que peut-être inconsciemment Marc l'a faite pour internationaliser. Nous on a des clôtures en grillage autour des écoles secondaires mais pas de murailles³³.

Cependant, ce travail à trois crée, logiquement, du dialogue. Les deux auteurs se plaisent à placer des gags dans les décors, l'assistant s'amusant particulièrement avec les actions de second plan des écureuils, dont la présence massive dans les parcs, nous l'avons déjà évoqué, est une spécificité nord-américaine. Au cours de notre entretien, ce dernier nous a également indiqué avoir eu un grand souci de réalisme et cherché à coller à ce qui pouvait avoir inspiré les auteurs. Allant en bas de chez lui ou sur leurs traces, il introduit alors nécessairement une plus grande présence québécoise dans l'œuvre :

Marc montre des lieux qu'il a fréquentés avec Maryse comme l'hôpital qui peut faire penser à l'hôpital de Sherbrooke, il y a aussi le pont qui m'a fait penser à un pont de chemin de fer à Kahnawake, réserve amérindienne à côté de là où j'habitais quand j'étais petit. Le parc qui était un peu nord-américain, les bancs sont typiques du parc La Fontaine à Montréal et Maryse et Marc habitaient pendant longtemps à côté. [...] Les fondations dans les bâtiments, je voulais que tout soit « plus réaliste ». Il y a aussi les véhicules, je représentais des voitures plus canadiennes que françaises. [...] J'ai constaté après coup que les gens nous faisaient remarquer que les décors étaient très américains³⁴.

Alors que la volonté première des auteurs était apparemment d'eupéaniser les décors, l'arrivée d'un assistant cherchant le réalisme graphique réinsère le Québec dans la série. Ces choix sont validés par les auteurs puisque les

planches sont publiées, cette affirmation nouvelle pouvant s'expliquer aussi bien par une plus grande liberté de création, le succès étant désormais au rendez-vous. Par la suite, Fabio Lai, qui reprend le soutien au dessin à partir du septième tome, se fonde lui aussi dans les décors de Colpron. Italien vivant en Europe et n'ayant jamais mis les pieds au Québec, il cherche pourtant à reproduire activement des décors montréalais au moyen de recherches en ligne³⁵. Ses décors en témoignent amplement et il a nécessairement fallu un effort réel à quelqu'un n'ayant jamais visité la province pour représenter des carrefours routiers où les feux rouges sont positionnés d'une manière bien différente de celle de l'Europe (t. 8, p. 47), chose qu'on ne voyait que très peu avant. Par cette action volontaire, il confirme que l'ancrage québécois des décors est clairement assumé par les assistants.



Image 3. Un croisement de rue typiquement québécois, entre ses bancs de neige de fin de saison et ses feux de croisement placés de l'autre côté des routes. *Les Nombrils*. 8. *Ex, drague et rock'n'roll!*, Marcinelle, Dupuis, 2018. Delaf, Dubuc © Dupuis, 2023.

Les références au Québec sont donc graphiques : de grandes avenues américaines, un pont gigantesque évoquant ceux de Montréal³⁶, des joueurs de baseball et des écureuils. Ces derniers sont toutefois colorisés en marron et non en gris, couleur typique des écureuils du Québec, rappelant que même si le dessin est clair, une intervention ultérieure peut toujours le replacer dans

un champ plus européen, divers filtres se mettant en place depuis l'assistant au dessin jusqu'à l'éditeur. Dans le même esprit, plusieurs lecteurs ont repéré à la page 15 du cinquième tome une boîte aux lettres atypique pour le lectorat européen : de fait, c'est une parfaite reproduction des boîtes postales de Postes Canada. Leur système d'ouverture et leur couleur rouge les rendent bien différentes des boîtes françaises, quand celles de Belgique partagent avec les boîtes canadiennes la couleur, mais pas le système d'ouverture. Face à un signe culturel pouvant créer la confusion chez le lectorat, même s'il est aisément identifiable dans le gag, Colpron confirme une des rares modifications directement apportée à la demande des éditeurs : une inscription « La Poste » bien française (alors même que l'éditeur est belge, rappelons-le) s'est trouvée ajoutée sur la boîte; quant au logo, il ne reprenait directement aucun des logos existants, tout en les évoquant.

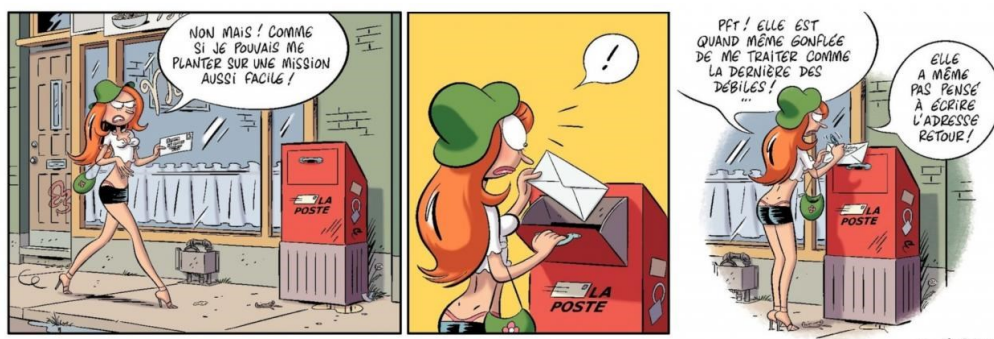


Image 4. Une boîte postale internationalisée, et donc conforme à aucune région du monde. *Les Nombres*. 5. *Un couple d'enfer*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 15. Delaf, Dubuc © Dupuis, 2023.

La trace québécoise ne se limite cependant pas aux signes graphiques : nous l'avons vu, le vocabulaire est globalement normalisé, même s'il peut en exister quelques survivances, comme une cantinière utilisant le mot « jaser » (t. 5, p. 33). Or, on est là bien plus dans l'exception que dans la règle. S'il est relativement facile de lisser un vocabulaire, d'autant que des correcteurs payés pour la relecture vont s'attaquer assez naturellement aux régionalismes et anglicismes³⁷, et plus complexe de toucher au dessin, un vaste territoire se situe entre les deux. Cette zone, qui recouvre de multiples cas, est celle de ce que nous appellerons des « indices culturels ». Les écureuils et les tenues de baseball déjà évoqués, ou l'équipement de football américain (qui sont relativement présents au huitième tome), graphiquement repérables, y appartiennent en partie. Cela peut aussi concerner des graphies

potentiellement corrigeables, mais qui ont été conservées, comme un certain nombre de sommes en dollars qui apparaissent au fil des albums, ou une notation scolaire en pourcentage (t. 6, p. 11) – commune au Québec et à la Belgique, mais pas à la France qui note sur 20.



Image 5. Un exemple d'un indice culturel : la notation en pourcentage. *Les Nombres*. 6. *Un été trop mortel*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 11. Delaf, Dubuc © Dupuis, 2023.

Parmi ces indices culturels les plus délicats, et qui auraient pu être évités par des choix scénaristiques, deux exemples semblent frappants. Dans le quatrième tome, page 10, la mère de Vicky lui raconte comment elle a décidé de séduire son père alors qu'« il venait d'être élu président du conseil étudiant par une majorité écrasante ». Si les élections de représentants lycéens existent aussi en France, ce n'est assurément pas le sujet de ferveur que représente

l'image : l'élu est acclamé par une foule, réalisant un discours de victoire et jouissant par ce statut d'une grande popularité. À la page suivante, Vicky va donc draguer Fred, le président du conseil étudiant actuel, pour devenir « first lady ». Cet imaginaire apparaît un peu ésotérique en Europe, et l'intention des auteurs n'était sans doute pas de marquer cette différence. Certes, le quatrième tome est celui où la québécity/américanité se fait subtilement plus visible, mais dans le septième tome, c'est une autre affirmation qui est proposée : lors de la fête d'anniversaire de Vicky, on apprend que celle-ci a 16 ans avant de voir que son cadeau est une voiture neuve (p. 40-41). Il s'agit là d'abord de montrer encore une fois l'extrême richesse de cette famille, et la scène n'a pas à surprendre outre mesure, le permis de conduire étant accessible dès 16 ans au Québec. Il en est cependant différemment en Europe, et dans notre aire d'étude, seule la Suisse permet la conduite à 17 ans sous des conditions particulières. Ce choix, peut-être non réfléchi par la scénariste mais forcément repéré par les éditeurs sans avoir été corrigé, contrairement à l'exemple de la boîte postale, campe à coup sûr la série comme une aventure américaine. De la même manière que les dollars, qui s'affichent sans complexe depuis quelques dizaines de gags. Sans complexe, mais sans toutefois préciser qu'il s'agit de dollars canadiens, et non américains!

Répondant à tous les codes de la bande dessinée franco-belge bien que québécoise, la série *Les Nombriels* laisse de plus en plus voir au fil des albums sa géographie et culture de création. Cette réapparition du Québec plusieurs années après la « déquébécoisation » des planches de *Safari* est d'autant plus notable qu'elle contrevient à un acte d'effacement identitaire initialement conceptualisé par les auteurs. L'hypothèse la plus probable est celle d'une double conjonction permettant une réaffirmation au fil de l'eau, mêlant action interne et externe. En effet, le développement de la série nécessite d'élargir le décor pour éviter la redondance, et lui donner un certain souffle épique. Dans ce cadre, les nouveaux lieux et nouvelles focales du récit imposent des choix de décors et des marqueurs plus reconnaissables. D'un autre côté, on peut imaginer que le succès réel de la série a aussi pu donner plus de latitude aux auteurs, désormais à même de représenter plus simplement le Québec de leur quotidien. Une latitude d'autant plus importante que de nouveaux intermédiaires, les assistants au dessin, venaient ajouter de l'information et des

décors plus précis, donc plus référencés. Il reste que cette réapparition du Québec peut, vue d'Europe, d'abord être celle de l'Amérique. Pour un public adolescent, qui n'a pas une connaissance fine des différences interaméricaines, les grands carrefours routiers, les ponts massifs d'acier ou la représentation interne de l'établissement scolaire peuvent plus facilement évoquer une réalité étatsunienne. Le marqueur québécois le plus évident pour un public connaisseur, c'est-à-dire le vocabulaire ou les expressions idiomatiques, reste quasi invisible, et rien des débats identitaires québécois n'est directement transmis dans la bande dessinée. Cette lecture amène à s'interroger sur une possible réception erronée de la série, non seulement comme une série d'origine européenne par son format type et son premier journal de prépublication, mais de surcroît comme une série européenne tentant de mettre en scène des adolescents aux États-Unis, d'autant plus que les auteurs ont affirmé à plusieurs reprises être de grands consommateurs de téléseries étatsuniennes³⁸. Une déclaration qui souligne encore la porosité des frontières et les difficultés de classification de créations de plus en plus marquées par des circulations et des échanges rendant désuètes les volontés de catégorisation nationale, très présentes dans la bande dessinée où les formats de création sont souvent liés à des histoires éditoriales géographiquement situées. Si classer a toujours sa pertinence et son utilité, cette étude ne peut que confirmer l'importance de mettre en question le terme canonique de « bande dessinée franco-belge », obsolète quasiment depuis sa création – l'histoire européenne de la bande dessinée la faisant débiter par les créations du Suisse Rodolphe Töpffer au xix^e siècle.

Maël Rannou est élève conservateur des bibliothèques à l'Institut national d'études territoriales (INET), ancien directeur des bibliothèques de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image et du service de lecture publique de Laval (France), auteur et critique de bande dessinée. Doctorant en sciences de l'information et de la communication (Université Paris-Saclay/Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines), sa thèse porte sur la bande dessinée québécoise et ses circulations dans et avec l'espace francophone européen, et ses recherches sur le fanzinat et les formes d'édition marginales. Éditeur du fanzine *Gorgonzola*, mêlant articles sur la mémoire de la BD et création, intervenant dans diverses formations en métiers du livre, il a dirigé *Bande dessinée en bibliothèque* (Cercle de la Librairie,

2018) et publié *Pif Gadget et le communisme* (PLG, 2022) et, avec Stéphanie Khoury, *Les bibliothèques de proximité* (Presses universitaires Blaise Pascal, 2022).

Noémie Sirat est diplômée en histoire de l'art de l'Université Toulouse-Jean Jaurès, et a soutenu en 2022 son Master « Patrimoines et Cultures Numériques » à l'Université d'Avignon. Son travail de recherche porte sur la médiation par la bande dessinée pour le jeune public au sein d'un musée. Tout en cherchant un poste en bibliothèque ou en musée, elle écrit des articles sur le manga pour le *Journal du Japon*.

Notes

- ¹ Richard Langlois, « *Les Nombrils* – T1 : *Pour qui tu te prends?* – Par Delaf & Dubuc – Dupuis », *ActuaBD*, 2 mars 2006, <https://www.actuabd.com/Les-Nombrils-T1-Pour-Qui-tu-te-Prends-Par-Delaf-Dubuc-Dupuis> (consulté le 26 avril 2023).
- ² Nicolas Anspach, « *Les Nombrils* – T2 – *Sale Temps pour les moches* – Par Delaf & Dubuc – Dupuis », *ActuaBD*, 16 février 2007, <https://www.actuabd.com/Les-Nombrils-T2-Sale-Temps-pour-les-moches-Par-Delaf-Dubuc-Dupuis> (consulté le 26 avril 2023).
- ³ Nicolas Anspach, « L'Ambassadeur du Canada en Belgique rend hommage aux "Nombrils" », *ActuaBD*, 23 novembre 2011, <https://www.actuabd.com/+L-Ambassadeur-du-Canada-en-Belgique-rend-hommage-aux-Nombrils> (consulté le 26 avril 2023).
- ⁴ Marianne St-Jacques, « Delaf & Dubuc : "Nous aimons surprendre le lecteur" », *ActuaBD*, 15 novembre 2008, <https://www.actuabd.com/Delaf-Dubuc-Nous-aimons-surprendre-le-lecteur> (consulté le 26 avril 2023).
- ⁵ Olivier Renault, « *Les Nombrils*, c'est un succès historique », *Ouest-France*, 12 octobre 2009, https://lemans.maville.com/actu/actudet_-b-i-Les-Nombrils-i-b-c-est-un-succes-historique-_1106554_actu.Htm (consulté le 26 avril 2023).
- ⁶ Hélène de Billy, « *Les Nombrils* : une BD québécoise, un succès international! », *Sélection du Reader's Digest Canada*, avril 2016, <https://www.selection.ca/reportages/les-nombrils-une-bd-quebecoise-un-succes-international> (consulté le 26 avril 2023).
- ⁷ Annick Pellegrin, « VICKY: Young, Rich, Popular, Sexy, Gay, and Unhappy », dans Dominick Grace et Eric Hoffman (dir.), *The Canadian Alternative. Cartoonists, Comics, and Graphic Novels*, Jackson, University Press of Mississippi, 2018, p. 83-97.
- ⁸ Dans une communication, Chris Reyns-Chikuma aborde cette québécoisité effacée : « Guy Delisle est né en 1966 et a grandi à Québec (au Québec au Canada). [...] Il a toutefois installé sa base en France dès les années 1990 pour ne revenir que très épisodiquement au Québec ou au Canada. Il y a trouvé son premier milieu de travail et son éditeur, L'Association. Le Québec n'apparaît que très peu dans son œuvre même comme arrière-fond-décor et moins

encore comme thème »; Chris Reyns-Chikuma, « Les BD de Guy Delisle sont-elles canadiennes et/ou québécoises et/ou cosmopolites? », journée d'étude de l'Association québécoise pour l'étude de l'imprimé, 21 avril 2023. Nous remercions M. Reyns-Chikuma de nous avoir transmis son tapuscrit d'intervention.

⁹ Nous comprenons dans cette étude les huit tomes de la série principale (Dupuis, 2006-2018), mais pas les deux tomes de la série *Les vacheries des Nombriels* (Dupuis, 2017-2019). Ceux-ci se déroulent chronologiquement dans le passé et reviennent à un format gag simple, s'apparentant plus selon notre lecture à un produit dérivé qu'à des titres appartenant réellement au canon, de la même manière que les novélisations, pourtant en partie réalisées par Maryse Dubuc.

¹⁰ Page Facebook officielle « Les Nombriels », <https://www.facebook.com/lesnombriels> (consulté le 26 avril 2023).

¹¹ Réjean Blais, « Qu'advient-il de la BD *Les Nombriels*? », Radio-Canada, 15 octobre 2021, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1831325/dela-dubuc-les-nombriels-rejean-blais> (consulté le 26 avril 2023).

¹² On peut d'ailleurs y noter le projet d'une série avec Jocelyn Boisvert, futur scénariste de la série *Mort et déterrée* chez Dupuis, dessinée par Pascal Colpron après sa période de dessinateur adjoint pour *Les Nombriels*.

¹³ Richard Langlois, « Marc Delafontaine (Delaf) », *La bande dessinée made in Sherbrooke*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 1996, p. 55-62.

¹⁴ Forg et Jean-François Simard, *Les aventures de Garou – La Menace Fantasse*, Montréal, CDA Artistique, 2002.

¹⁵ *La fille parfaite* (2003), *Ma voisine est une vedette* (2004) et *Vert avril* (2005) paraissent tous dans la collection « ADO » de Vent d'Ouest avant la parution du premier tome des *Nombriels*. Elle a aussi travaillé pour les éditions scolaires Modulo.

¹⁶ Allison Reber, « *Les Nombriels* : l'humour vache, ça marche! », *Bodoï*, 2 octobre 2009, <http://www.bodoi.info/les-nombriels-lhumour-vache-ca-marche> (consulté le 26 avril 2023).

¹⁷ Philippe Van Meerbeeck, *Ainsi soient-ils! À l'école de l'adolescence*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2012, p. 205-206.

¹⁸ Vent d'Ouest est une maison d'édition fondée en 1981, rachetée par Glénat en 1991, et ayant aujourd'hui avant tout une existence de label ou de collection.

¹⁹ Nicolas Anspach, « Marc Cuadrado : "J'aime me servir des petites choses de la vie pour en faire un gag" », *ActuaBD*, 16 mai 2007, <https://www.actuabd.com/Cuadrado-J-aime-me-servir-des-petites-choses-de-la-vie-pour-en-faire-un-gag> (consulté le 26 avril 2023).

²⁰ Allison Reber, « *Les Nombriels* : l'humour vache, ça marche! », *Bodoï*, 2 octobre 2009, <http://www.bodoi.info/les-nombriels-lhumour-vache-ca-marche> (consulté le 26 avril 2023).

-
- ²¹ Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, coll. « L'Éprouvette », 2005.
- ²² Maël Rannou, « La bande dessinée québécoise et ses liens avec l'Europe francophone : une histoire artistique et critique encore à établir », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 90, juin 2021, <https://doi.org/10.4000/eccs.4774> (consulté le 26 avril 2023).
- ²³ Après l'arrêt de *Saf-BD*, la publication des *Nombrils* continue en effet dans *Safarir*, ce qui aurait pu justifier deux versions, mais il s'agit dès le début de la reprise des mêmes versions que dans *Spirou*. La série paraît ponctuellement dans d'autres magazines, mais le support éditorial initial reste toujours *Spirou*. On relève notamment des pages dans le magazine québécois pour adolescentes *Cool* ou dans *W.I.T.C.H.*, magazine de Disney remplaçant *Minnie Magazine*, ce qui indique un ciblage du public féminin.
- ²⁴ Voir Hélène de Billy, « *Les Nombrils* : une BD québécoise, un succès international ! », *Sélection du Reader's Digest Canada*, avril 2016, <https://www.selection.ca/reportages/les-nombrils-une-bd-quebecoise-un-succes-international> (consulté le 27 avril 2023).
- ²⁵ Voir Davy Bigot et Robert A. Papen, « Sur la “norme” du français oral au Québec (et au Canada en général) », *Langage et société*, vol. 4, n° 146, 2013, p. 115-132.
- ²⁶ Cela malgré le fait que « *Spirou* » soit directement un statisme wallon, désignant un écreuil et, au sens figuré, une personne vive et espiègle.
- ²⁷ Nous ne pouvons le présenter pour des raisons de droits, mais la page est toujours consultable sur le compte Facebook officiel : <https://www.facebook.com/lesnombrils/photos/a.130144874412/10150657711399413> (consulté le 26 avril 2023).
- ²⁸ <https://www.facebook.com/lesnombrils/photos/a.130144874412/10150632583924413> (consulté le 26 avril 2023).
- ²⁹ Nous invitons particulièrement à aller lire cette bande, qui touche au cœur de notre sujet : <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10154027032589413&set=a.130144874412> (consulté le 26 avril 2023).
- ³⁰ Il est probable qu'elle ait été publiée précédemment dans *Spirou* comme dessin d'animation, mais nous n'en avons pas retrouvé trace.
- ³¹ Anna Giaufret, *Montréal dans les bulles. Représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Voies du français », 2021, p. 194. Plus globalement, on lira avec intérêt les chapitres 4 et 5 pour notre sujet.
- ³² Voir la publication sur la page Facebook des *Nombrils* : <https://www.facebook.com/lesnombrils/photos/a.130144874412/10151174654044413> (consultée le 26 avril 2023).
- ³³ Entretien inédit avec Pascal Colpron, en visioconférence, 19 juillet 2022.
- ³⁴ Entretien inédit avec Pascal Colpron, en visioconférence, 19 juillet 2022.
- ³⁵ Entretien inédit avec Fabio Lai, par courriel, le 10 septembre 2022.

³⁶ Pour ce qui est de la perception européenne, l'expérience personnelle des deux auteurs permet cependant d'imaginer que, pour des enfants lecteurs de *Spirou*, ce pont pouvait très bien être confondu avec celui de San Francisco, et les grandes avenues ou gratte-ciel s'apparenter parfaitement à ceux des séries télévisées étatsuniennes, se mêlant dans une vague image de l'Amérique du Nord. Les représentations sont bien différentes, mais il ne faut pas minimiser l'influence sur nos imaginaires d'alors du manque de connaissance d'autres américanités que celle, grand public, des séries télévisées à succès.

³⁷ On peut à ce sujet lire l'intéressant chapitre sur les interventions des correcteurs dans Anna Giaufret, *Montréal dans les bulles. Représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Voies du français », 2021.

³⁸ Voir par exemple la publication « Influences... » sur la page Facebook « Les Nombrils » le 26 mai 2012 : <https://www.facebook.com/lesnombrils/photos/a.130144874412/10150935344169413> (consultée le 26 avril 2023).

Bibliographie

Sources

« Les Nombrils », <https://www.facebook.com/lesnombrils>.

Entretien en visioconférence avec Pascal Colpron, 19 juillet 2022.

Entretien par courriel avec Fabio Lai, 10 septembre 2022.

Dubuc et Delaf, *Les Nombrils. 1. Pour qui tu te prends?*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Tous publics », 2006.

Dubuc et Delaf, *Les Nombrils. 2. Sale temps pour les moches*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Tous publics », 2007.

Dubuc et Delaf, *Les Nombrils. 3. Les liens de l'amitié*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Tous publics », 2008.

Dubuc et Delaf, *Les Nombrils. 4. Duel de belles*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Tous publics », 2009.

Dubuc et Delaf, *Les Nombrils. 5. Un couple d'enfer*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Tous publics », 2011.

Dubuc et Delaf, *Les Nombrils. 6. Un été trop mortel*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Tous publics », 2013.

Dubuc et Delaf, *Les Nombrils. 7. Un bonheur presque parfait*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Tous publics », 2015.

Dubuc et Delaf, *Les Nombriels*. 8. *Ex, drague et rock'n'roll*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Tous publics », 2018.

Ouvrages et articles

Nicolas Anspach, « *Les Nombriels* – T2 – *Sale Temps pour les moches* – Par Delaf & Dubuc – Dupuis », *ActuaBD*, 16 février 2007, <https://www.actuabd.com/Les-Nombriels-T2-Sale-Temps-pour-les-moches-Par-Delaf-Dubuc-Dupuis>.

Nicolas Anspach, « L'Ambassadeur du Canada en Belgique rend hommage aux "Nombriels" », *ActuaBD*, 23 novembre 2011, <https://www.actuabd.com/+L-Ambassadeur-du-Canada-en-Belgique-rend-hommage-aux-Nombriels>.

Nicolas Anspach, « Marc Cuadrado : "J'aime me servir des petites choses de la vie pour en faire un gag" », *ActuaBD*, 16 mai 2007, <https://www.actuabd.com/Cuadrado-J-aime-me-servir-des-petites-choses-de-la-vie-pour-en-faire-un-gag>.

Davy Bigot et Robert A. Papen, « Sur la "norme" du français oral au Québec (et au Canada en général) », *Langage et société*, vol. 4, n° 146, 2013, p. 115-132.

Réjean Blais, « Qu'advient-il de la BD *Les Nombriels*? », Radio-Canada, 15 octobre 2021, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1831325/delaf-dubuc-les-nombriels-rejean-blais>.

Hélène de Billy, « *Les Nombriels* : une BD québécoise, un succès international! », *Sélection du Reader's Digest Canada*, avril 2016, <https://www.selection.ca/reportages/les-nombriels-une-bd-quebecoise-un-succes-international>.

Anna Giaufret, *Montréal dans les bulles. Représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Voies du français », 2021, p. 194.

Forg et Jean-François Simard, *Les aventures de Garou – La menace Fantase*, Montréal, CDA Artistique, 2002.

Richard Langlois, « *Les Nombriels* – T1 : *Pour qui tu te prends?* – Par Delaf & Dubuc – Dupuis », *ActuaBD*, 2 mars 2006, <https://www.actuabd.com/Les-Nombriels-T1-Pour-Qui-tu-te-Prends-Par-Delaf-Dubuc-Dupuis>.

Richard Langlois, « Marc Delafontaine (Delaf) », *La bande dessinée made in Sherbrooke*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 1996, p. 55-62.

Annick Pellegrin, « VICKY: Young, Rich, Popular, Sexy, Gay, and Unhappy », dans Dominick Grace et Eric Hoffman (dir.), *The Canadian Alternative: Cartoonists, Comics, and Graphic Novels*, Jackson, University Press of Mississippi, 2018, p. 83-97.

Maël Rannou, « La bande dessinée québécoise et ses liens avec l'Europe francophone : une histoire artistique et critique encore à établir », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 90, juin 2021, <https://doi.org/10.4000/eccs.4774>.

Allison Reber, « *Les Nombriels* : l'humour vache, ça marche! », *Bodoï*, 2 octobre 2009, <http://www.bodoi.info/les-nombriels-lhumour-vache-ca-marche>.

Olivier Renault, « *Les Nombriels*, c'est un succès historique », *Ouest-France*, 12 octobre 2009, <https://lemans.maville.com/actu/actudet--b-i-Les-Nombriels-i-b-c-est-un-succes-historique--1106554-actu.Htm>.

Chris Reyns-Chikuma, « Les BD de Guy Delisle sont-elles canadiennes et/ou québécoises et/ou cosmopolites? », journée d'étude de l'Association québécoise pour l'étude de l'imprimé, 21 avril 2023.

Marianne St-Jacques, « Delaf & Dubuc : “Nous aimons surprendre le lecteur” », *ActuaBD*, 15 novembre 2008, <https://www.actuabd.com/Delaf-Dubuc-Nous-aimons-surprendre-le-lecteur>.

Philippe Van Meerbeeck, *Ainsi soient-ils! À l'école de l'adolescence*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2012, p. 205-206.

Dante global : adaptations, transpositions, transnationalisations d'un imaginaire « pop »

Alessandro Benucci

Volume 14, numéro 1, printemps 2023

La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations
The Roving Comic Book: Exchanges, Transfers, Circulation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104242ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104242ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Benucci, A. (2023). Dante global : adaptations, transpositions, transnationalisations d'un imaginaire « pop ». *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1), 1–66. <https://doi.org/10.7202/1104242ar>

Résumé de l'article

Cet article s'intéresse aux nombreuses adaptations en bandes dessinées de *La divine comédie* de Dante Alighieri parues en Italie et dans plusieurs pays (France, Pays-Bas, Allemagne, États-Unis, Japon) aux xx^e et xxi^e siècles. Ce phénomène majeur d'un univers médiatique en pleine expansion – le « Dante pop » – est interprété selon deux approches théoriques complémentaires. D'une part, les critères régissant le détournement parodique selon la pensée structuraliste (Genette, Kristeva, Hutcheon) permettent de saisir les enjeux culturels soulevés par les reprises bédéiques italiennes ; d'autre part, les réflexions menées autour des notions de transculturalité (De Toro) et de transmédiatité (Rajewsky) mettent en valeur quelques tendances communes aux bandes dessinées inspirées de *L'enfer* de Dante et diffusées sur le marché éditorial français, telles que les processus d'actualisation des personnages, les trames narratives promues par l'industrie culturelle, l'évolution transnationale de la signification attribuée à l'adjectif « dantesque ».





DANTE GLOBAL. Adaptations, transpositions, transnationalisations d'un imaginaire « pop »

Alessandro BENUCCI
Université Paris Nanterre

RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse aux nombreuses adaptations en bandes dessinées de *La divine comédie* de Dante Alighieri parues en Italie et dans plusieurs pays (France, Pays-Bas, Allemagne, États-Unis, Japon) aux ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles. Ce phénomène majeur d'un univers médiatique en pleine expansion – le « Dante pop » – est interprété selon deux approches théoriques complémentaires. D'une part, les critères régissant le détournement parodique selon la pensée structuraliste (Genette, Kristeva, Hutcheon) permettent de saisir les enjeux culturels soulevés par les reprises bédéiques italiennes ; d'autre part, les réflexions menées autour des notions de transculturalité (De Toro) et de transmédiatité (Rajewsky) mettent en valeur quelques tendances communes aux bandes dessinées inspirées de *L'enfer* de Dante et diffusées sur le marché éditorial français, telles que les processus d'actualisation des personnages, les trames narratives promues par l'industrie culturelle, l'évolution transnationale de la signification attribuée à l'adjectif « dantesque ».

ABSTRACT

This paper focuses on the numerous comic book adaptations of Dante Alighieri's *Divine Comedy*, released in Italy and in several countries (France, the Netherlands, Germany, the United States, Japan) in the 20th and 21st centuries. This major phenomenon of a rapidly expanding media universe - the *Dante pop* - is interpreted according to two complementary theoretical approaches. On the one hand, the criteria governing parodic diversion according to structuralist theory (Genette, Kristeva, Hutcheon) make it possible to grasp the cultural issues involved in the Italian comic book adaptations; on the other hand, the reflections carried out around the notions of transculturality (De Toro) and transmediality (Rajewsky) highlight some common tendencies in the comics inspired by Dante's *Inferno* and published in the French editorial market, such as the processes of character actualisation, the

narrative frameworks driven by the cultural industry, and the transnational evolution the adjective *Dantesque* and its meaning.

Mots-clés

Dante Alighieri, La Divine comédie, L'enfer, adaptations en bande dessinée, intertextualité, intermédialité, transmédialité

Keywords

Dante Alighieri, Dante's studies, The Divine Comedy, Hell, comic book adaptations, intertextuality, intermedia studies, transmedia studies

Consécration transnationales d'une Divine comédie en bandes dessinées

Depuis les premiers manuscrits enluminés de *La divine comédie* de Dante Alighieri (1265-1321) circulant au xiv^e siècle, le dessin répond à l'injonction – consubstantielle à la rédaction du poème – de déployer un imaginaire foisonnant, imprégné de la pensée eschatologique du Moyen Âge chrétien, que le langage, cet instrument de l'homme imparfait et pourtant exalté par l'aventure poétique du pèlerin de l'au-delà, peine à suivre dans son accélération vers cet excédent de sens, « inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire¹ ». Tel est le *visibile parlare* (« parler par images² ») rencontré par l'âme pénitente lorsqu'elle gravit les flancs du purgatoire et découvre des bas-reliefs « parlants », censés transposer la signification profonde de l'expiation chrétienne dans une formulation nettement plus intelligible, puisqu'elle parvient à entremêler et à fusionner images et parole. Légitimée par un discours poétique qui en appelle au renfort de l'image, l'illustration de *La divine comédie* en vient à être suggérée par l'auteur lui-même, un constat auquel parviennent des dantologues de renom. Gianfranco Contini considère que « *la Commedia è un libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione perché contiene passi capitali in cui si è invitati a una rappresentazione visuale*³ ». Charles Singleton affirme que « *il poema tutto, dal principio alla fine, è sostanzialmente di "illustrazioni" attestanti dovunque una qualità di visione che è parte non trascurabile, anzi fondamentale, organica e intimamente funzionale, dell'irresistibile incanto che esso esercita su di noi*⁴ ». Qu'elles prêtent main-forte à la figuration de scènes hors du commun, ou qu'elles attirent le lecteur par le

charme pittoresque de l'horreur fascinante ou de l'envolée mystique, les images s'adressent, tels les bas-reliefs d'une cathédrale, « *anche a un pubblico che non abbia ancora il coraggio di affrontare direttamente e per intero le difficili e complesse volute del testo dantesco*⁵ ». Complémentaires à la pratique savante du commentaire de texte et de la *Lectura Dantis* proposée dans les cénacles universitaires, les ressources iconographiques du poème répondent au désir de capter l'attention d'un public hétérogène, et nourrissent cette *Comoedia pauperum* (Emilio Pasquini⁶) qui, des *codices* médiévaux jusqu'aux illustrations contemporaines réalisées par Milton Glaser, Moebius, Lorenzo Mattotti et Gabriele Dell'Otto, sans oublier les chefs-d'œuvre de Sandro Botticelli, William Blake, John Flaxman, Gustave Doré, Franz von Bayros, Amos Nattini, Édy Legrand, Alberto Martini, Salvador Dalí, Renato Guttuso, Tom Phillips et Miquel Barceló⁷, est un véritable *accessus* au poème pour un public non spécialiste.

Tandis que l'image-commentaire investit de nouveaux espaces médiatiques de plus en plus éloignés de la textualité originale (peinture, cinéma, arts plastiques, internet, conceptions virtuelles), elle revendique une plus grande autonomie par rapport au poème de Dante, désormais un « pré-texte » à une iconosphère à même de façonner un imaginaire à partir d'éléments de la biographie du poète florentin ou de sa traversée de l'outre-monde qui ne sont pas transmis par les sources historiographiques ou littéraires⁸. Ainsi, l'adjectif « dantesque » a aujourd'hui totalement perdu son sens étroitement descriptif pour qualifier le répertoire iconographique qui provient de la « réception dynamique⁹ » de l'œuvre du poète aux époques moderne et – surtout – contemporaine. Qui se veut résolument « pop ». Ainsi, le « Dante pop » s'adapte aux mécanismes de dissémination commerciale promus par l'industrie culturelle, ce qui entraîne un dépassement des prérogatives du canon et du genre protégés par la haute culture. Comme l'ont déjà rappelé des dantologues de la trempe de Marco Santagata, Zygmunt Barański et Alberto Casadei, Dante est aujourd'hui « *un marchio inconfondibile*¹⁰ », une icône mondiale que l'on retrouve dans divers produits commerciaux (musique et sous-genres littéraires, mais aussi gadgets, vins et spiritueux, sucreries et gâteaux répertoriés dans le blogue *Dante today. Citing and Sightings of Dante's Works in Contemporary Culture* de la Bowdoin University of Brunswick¹¹). Et qui a notamment envahi le marché de l'*entertainment* audiovisuel : le cinéma (le film *Seven*, réalisé par David Fincher en 1996, et

Inferno, le thriller international réalisé par Ron Howard en 2016), les jeux vidéo (*Dante's Inferno*, développé en 2010 pour PlayStation 3 et Xbox 360), les séries télévisées (la saga *American Horror Story* de Ryan Murphy et Brad Falchuk, proposée par le diffuseur américain FX, en est à sa onzième édition), pour ne pas parler des innombrables mêmes sur Dante et ses maximes célèbres réélaborées qui envahissent la toile et les réseaux sociaux¹².

Tous actifs dans les supports médiatiques mentionnés, ces phénomènes d'emblématisation, iconisation, prolifération et mondialisation de l'imaginaire dantesque s'avèrent très féconds dans les nombreuses adaptations en bandes dessinées et romans graphiques de *La divine comédie* publiées dans plusieurs pays. À l'heure où le neuvième art (Francis Lacassin¹³) n'est plus – ou ne devrait plus être – considéré comme « un genre mineur réservé à des mineurs », mais comme une « littérature d'expression graphique » et une « narration figurative¹⁴ », les BD sur Dante représentent les résultats les plus aboutis du « *dantismo creativo del terzo millennio*¹⁵ », et se retrouvent en tête du palmarès des créations contemporaines à l'origine d'une saison artistique prolifique : la « Dante-renaissance¹⁶ ».

Les transpositions de *La divine comédie* (mais il faudrait plutôt dire de *L'enfer*, puisque c'est essentiellement la première partie du poème qui est adaptée) en bandes dessinées et les romans graphiques sur la vie de Dante sont légion. Ils ont fait leur apparition en Italie, au siècle dernier, avec les célèbres parodies Disney *L'Inferno di Topolino* (*L'enfer de Mickey*) (1949) de Guido Martina et Angelo Bioletto, et *L'Inferno di Paperino* (*L'enfer de Donald*) (1987) de Giulio Chierchini et Massimo Marconi, tandis que le bédéiste siennois Marcello Toninelli publie ses *comic strips* sur le voyage de Dante en enfer, au purgatoire et au paradis dans des magazines pour enfants parus tout au long des années 1990, puis les rassemble dans un album en 2015 (*Dante. La Divina Commedia a fumetti*), et en 2021 sous une nouvelle forme (*Dante 2.0. Ritorno all'Inferno*)¹⁷. Plus récemment et toujours en Italie, un projet de roman graphique sur la vie de Dante en quatre volets a vu le jour grâce à la collaboration d'une équipe d'auteurs et de dessinateurs fédérés autour de la maison d'édition florentine Kleiner Flug¹⁸, tandis que les éditions Bonelli consacrent un numéro spécial de la série BD à succès *Dampyr*¹⁹ à l'engloutissement spectaculaire des protagonistes dans un ancien manuscrit de *La divine comédie*, qui les propulse directement dans les lugubres cercles

infernoux. Les autres pays ne sont cependant pas en reste et le marché éditorial francophone se montre particulièrement dynamique. Cela inclut *Conte démoniaque* du dessinateur français Aristophane, paru en 1996 chez l'éditeur L'Association; *Inferno* du Néerlandais Marcel Ruijters, publié aux Pays-Bas en 2008²⁰ et paru en France aux éditions The Hoochie Coochie en 2013; le manga du Japonais Gō Nagai *La divine comédie*, paru en trois volumes chez Black Box éditions en 2015 (mais sorti au Japon entre 1993 et 1995); *Das Inferno* de l'Allemand Michael Meier (2012), publié en français (*En enfer avec Dante*) par Casterman en 2015; la double édition *L'enfer de Jimbo* et *Jimbo au purgatoire* de l'Américain Gary Panter, publiée aux États-Unis en 2004²¹ et en France chez Cambourakis en 2018; *L'accident de chasse*, premier roman graphique des Américains David. L. Carlson et Landis Blair, publié aux États-Unis en 2017²² et paru aux éditions Sonatine en 2020 (Fauve d'or de la 48^e édition du Festival de la bande dessinée d'Angoulême en 2021)²³. Sans oublier le roman graphique de Seymour Chwast, *Dante's Divine Comedy: A Graphic Adaptation* (2010)²⁴, diffusé également dans les espaces germanophone et italophone²⁵. Si l'on rassemble les bandes dessinées d'inspiration dantesque créées et/ou circulant en Europe, elles dépassent largement la production italienne.

Les raisons d'un succès inégalé parmi les produits culturels *made in Dante*²⁶ sont à chercher dans les réflexions conduites par Umberto Eco, pionnier des études sur la bande dessinée en Italie depuis la parution, en 1964, de son étude notoire *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*²⁷. Eco fait état d'une certaine défiance de la culture officielle à l'égard d'un « *genere infido, e non così paciosamente pacifico come vuole la vulgata aristocratica*²⁸ ». Dans sa tentative de mettre en place une série d'outils critiques et analytiques pour interroger la pratique de la bande dessinée, Eco évoque le malaise et la suspicion que celle-ci suscite notamment chez les défenseurs du canon traditionnel et d'une répartition stricte des genres, qui n'hésitent pas à l'accuser de grossièreté et d'infantilisme, afin d'empêcher ou tout au moins de retarder toute forme de légitimation pour un « *genere multimediale*²⁹ », coupable de mélanger les sujets et les codes de plusieurs univers créatifs. En cela, la bande dessinée n'est pas très dissemblable de tous ces produits culturels « souillés³⁰ » par l'hybridation des styles, par la conflictualité des motifs relevant de domaines artistiques prétendument autonomes, et par la vulgarisation des savoirs qui, pour ces raisons, sont traités avec cautèle et

marginalisés. Pour le dire avec Arjun Appadurai³¹, la bande dessinée relève d'un acte créatif intrinsèquement transculturel; d'un processus dynamique, donc, qui définit et remodèle constamment les significations et les cibles d'une esthétique empruntée à plusieurs altérités culturelles. Des mosaïques paléochrétiennes aux caricatures du xviii^e siècle, et des phylactères sur les fresques médiévales jusqu'aux dessins en séquence accompagnés de didascalies autographiées par le Genevois Rodolphe Töpffer (1799-1846), le lent cheminement vers la bande dessinée procède d'une volonté de *translatio*, une flexion progressive des thèmes et des connaissances de la haute culture – essentiellement écrite – en des variantes vulgarisées, c'est-à-dire en des formes esthétiques compromissaires et métissées, « *fra immagini e scritte, fra statico e dinamico, fra visivo e linguistico, verbale e non verbale, descrittivo e fantastico*³² ».

Une suspicion transculturelle semble en somme peser sur la bande dessinée dans son ensemble. Elle concerne surtout les adaptations d'œuvres classiques comme *La divine comédie* : celles-ci, parce qu'elles assurent une transmission superficielle de savoirs prestigieux et élitaires, véhiculent des couches de significations mobiles destinées à un public polymorphe, de plus en plus éloigné du modèle du lecteur bibliophile. Si ce public plébiscite une production culturelle hybride, contribuant à tempérer l'aura de sacralité qui entoure – souvent pour le recouvrir – le poème de Dante, des différences notables sont néanmoins à relever entre les lecteurs italiens, que la fréquentation de l'original rend globalement plus avisés quant au contenu et au propos de l'œuvre, et les lecteurs hors des frontières italiennes, pour qui l'appréhension de *La divine comédie* se limite à une esquisse sommaire de la première partie du poème – *L'enfer* –, sans lien apparent avec le texte. Nous allons présenter et analyser les phénomènes d'adaptation et de transfert de l'imaginaire dantesque à l'œuvre dans les réécritures en bandes dessinées produites d'abord en Italie, et circulant ensuite en France.

Parodies de Dante en Italie : une facétie érudite

Ne devrait-on pas considérer que toute transposition en bande dessinée d'une œuvre appartenant à la peinture ou à la littérature est *en soi* nécessairement dévalorisante, et par conséquent *intrinsèquement parodique*, puisqu'elle ne peut qu'enlever à l'œuvre souche un peu de sa grandeur³³?

La question posée par Groensteen en amont de son étude sur la parodie dans l'univers de la bande dessinée est intéressante moins pour l'assertion qu'elle dissimule – la transposition en bande dessinée peut entraîner une dépréciation d'une œuvre forcément remarquable –, que pour le procédé analytique qui y est sous-entendu – toute reprise d'une œuvre classique relève d'un processus parodique. Issue des théories structuralistes sur l'intertextualité et le détournement parodique proposées par Julia Kristeva et Gérard Genette³⁴, cette grille de lecture vise à placer l'archétype, c'est-à-dire l'œuvre classique dont la notoriété ne fait pas de doute, et le dérivé, à savoir le produit issu d'une reprise sélective des thèmes et des fils narratifs de l'original, sur un double vecteur. Sur celui-ci s'exercent une force d'adhésion et une force d'éloignement, conformément à l'acception ambivalente assumée par le préfixe grec *παρά* (*pará*)³⁵ (« à côté » et « opposé »). Le geste parodique est traversé par une dynamique verticale, ou mimétique, qui le pousse à talonner aussi longtemps que possible l'archétype, et par une dynamique antimimétique, ou horizontale, qui conduit le produit dérivé à opter pour une plus grande indépendance par rapport au modèle, en entrant en résonance avec d'autres médias contemporains. Le chercheur qui aborde les adaptations bédéiques de *La divine comédie* ou de la vie du poète sous l'angle de la filiation parodique est appelé à fonder son analyse sur une confrontation constante entre l'œuvre originale et l'œuvre dérivée, afin d'en évaluer le niveau de proximité. Ce qui revient le plus souvent à souligner les écarts et les oublis dont la reprise se rend coupable vis-à-vis du modèle illustre.

À en croire les lecteurs et critiques³⁶ des bandes dessinées italiennes transposant *L'enfer* ou la biographie du poète florentin, l'apparat critique évoqué ci-dessus se révèle particulièrement concluant. Bien des facteurs, tels que les choix graphiques, les personnages employés, le public visé et les supports médiatiques, isolent les parodies Disney *L'Inferno di Topolino* et *L'Inferno di Paperino* des bandes humoristiques de Marcello, de même que ces trois dernières bandes dessinées, toutes adressées à de jeunes Italiens scolarisés dans la seconde moitié du xx^e siècle, ont en apparence peu à voir avec *Dampyr*, la série gothique fleuron des éditions Bonelli pour les adolescents d'aujourd'hui en quête de scénarios fantastiques et macabres, et encore moins avec les très raffinés romans graphiques sur la vie de Dante publiés chez Kleiner Flug, éditeur exigeant et confidentiel. C'est pourtant à la conclusion opposée qu'on parvient si l'on emprunte une démarche

interprétative orientée par le retournement parodique et sa visée mimétique : au regard d'une relation intertextuelle visant la citation permanente de l'original, ces bandes dessinées attestent toutes une grande proximité avec le texte source, quelle que soit sa nature (écrits *de* Dante ou *sur* Dante).

Le premier effet entraîné par la relation parodique est la reproduction scrupuleuse du schéma de l'au-delà dantesque et notamment des régions infernales, avec les différentes punitions infligées aux catégories de damnés confinés dans ces espaces sinistres. Consubstantielle au poème tout entier et partie prenante de sa subdivision paratextuelle en parties et chants, la structure de l'outre-monde conçue par Dante accompagne le lecteur du poème et l'oblige à y revenir autant de fois que nécessaire afin de saisir le sens de ses tercets. Sans avoir toujours à l'esprit les lois régissant l'espace infernal (c'est-à-dire l'ordonnancement moral des peines adapté d'Aristote, le *contrappasso* qui établit des relations d'analogie ou de contraste entre la faute commise et la peine infligée, la distribution de celles-ci qui s'amplifient tout au long de l'abîme), l'interprétation du poème serait en effet nettement plus approximative, voire totalement erronée. Les cercles – et ce qu'ils contiennent de redoutable : gardiens monstrueux, diables, damnés et tourments horribles – ainsi que les lieux notoires de la topographie infernale (la forêt obscure, les fleuves, les remparts de la cité de Dite, les lacs glacés, etc.) se retrouvent dans toutes les adaptations bédéiques italiennes. Seules leurs proportions varient, en fonction des différentes logiques qui soutiennent le jeu de correspondances pratiqué par leurs auteurs. Une volonté de transposition très fidèle anime Moreno Burattini et Fabrizio Longo dans le numéro spécial de *Dampyr* intitulé « La porta dell'Inferno », du moment que le canevas de l'épisode lui-même impose une confrontation constante de la bande dessinée avec son illustre modèle. Le protagoniste de la série, un *dampyr* mi-homme et mi-vampire, et ses coéquipiers partent à la recherche d'un illustre philologue et dantologue « emprisonné » dans un ancien manuscrit contenant *L'enfer* de Dante, et doté de pouvoirs obscurs qui ont matérialisé le règne de la damnation éternelle tel que le poète l'a imaginé (ou presque). Le lecteur suit cette quête singulière à travers les régions et les punitions pensées par l'auteur de *La divine comédie*, y rencontre les mêmes personnages et les mêmes lois structurant la descente infernale dans les six premiers cercles (chants i-xi de *L'enfer*), avant qu'une intervention externe leur permette de

sortir de l'enfer – et du livre –, mettant fin au processus de réécriture. Cette fidélité au poème est rappelée par la présence d'un personnage qui accompagne les héros de la série – un collègue du professeur enlevé par le livre et expert de *La divine comédie* –, et qui souligne régulièrement la coïncidence surprenante entre le spectacle terrible qui se déroule sous leurs yeux et le contenu relaté par les tercets de Dante. « *Erano loro! ... Loro!*³⁷! » s'étrangle le professeur en apercevant Paolo et Francesca, les « vrais » amants tragiques, dans la bourrasque des luxurieux.



Images 1 et 2. Moreno Burattini et Fabrizio Longo, « La porta dell'Inferno », *Speciale Dampyr*, n° 12, novembre 2016, p. 91-92. Le professeur Montanari reconnaît les âmes de Paolo et Francesca. © Sergio Bonelli Editore.

Motivé par la « vis » comique sous-jacente aux bandes humoristiques publiées à cadence régulière, le renversement parodique pratiqué par Marcello tout au long d'une confrontation pluridécennale³⁸ avec l'univers dantesque en appelle à l'évocation assidue des lieux et des personnages de *L'enfer* (mais aussi – un

cas plutôt rare dans le panorama des transpositions bédéiques du poème³⁹ – du *Purgatoire* et du *Paradis*). Centré sur le ton moqueur des gags propres aux *comic strips* paraissant dans la presse au siècle dernier et perfectionné par Marcello tout au long de sa carrière, tel est le traitement humoristique auquel sont destinés les scènes et les épisodes très connus du public italien se déroulant pour la plupart d'entre eux dans une bande unique. À une première case évoquant le contexte infernal original (à savoir un lieu spécifique, la rencontre d'un personnage célèbre, la vision d'une punition redoutable), succède une deuxième case qui introduit une remarque ou une question censée expliquer ou motiver la présence d'un élément du panorama dantesque en fonction de la valeur attribuée par le discours poétique. Sous la forme d'une révélation soudaine et incontestable, la dernière case en vient à contredire la vérité donnée par la source classique, pour préférer la nouvelle raison d'être de l'enfer, dictée par les règles de la permutation parodique⁴⁰. Celles-ci régissent également les aventures de Topolino (Mickey) et Pippo (Dingo), ensorcelés par un magicien oriental au point de revêtir les habits de Dante et Virgile et de traverser un enfer dantesque⁴¹ qui suit assidûment la succession des cercles et des peines, tout en les rendant plus convenables pour un public jeune. Sans être une fin en soi comme chez Marcello, le détournement comique du texte est conditionné par la lecture édifiante de *L'enfer* promue par Guido Martina et Angelo Bioletto, et résulte de l'apparition de nouvelles catégories de damnés, que la proximité avec les âmes pécheresses de l'original rend particulièrement saisissantes. Cette configuration est adoptée également par Giulio Chierchini et Massimo Marchini dans *L'Inferno di Paperino*⁴², bien que l'adaptation soit plus libre et globalement de qualité inférieure.



Image 3. Marcello, *Dante. La Divina Commedia a fumetti*, Brescia, Shockdom, 2015, p. 11. À la sortie de la forêt obscure, trois bêtes féroces font barrière à Dante et le repoussent. Quand le poète Virgile arrive, Dante le prend pour une quatrième bête féroce venue s'opposer à lui.

Les romans graphiques sur la vie de Dante édités chez Kleiner Flug se conforment à cette nécessité de renvoyer aux éléments structurant la biographie du poète, selon le récit canonique établi par Boccace dans son *Trattatello in laude di Dante*. Les trois volumes publiés en 2021 – *Primo de li miei amici*, *Le famose genti* et *La selva oscura*⁴³ – correspondent à trois périodes fondamentales de la vie de Dante : l'amitié tendue avec le poète Guido Cavalcanti pendant les années où le jeune poète de l'amour s'adonne à l'écriture lyrique; la période précédant l'exil, marquée par l'engagement politique de Dante auprès de la faction des Guelfes blancs; l'exil douloureux et les tourments intellectuels qui annoncent l'écriture du poème. Cette périodisation répond à une injonction éminemment scolaire (respectée aussi bien sur les bancs de l'école par les enseignants du secondaire et du supérieur que par la pratique savante de la *Lectura Dantis* académique), qui vise à ordonner les données biographiques du poète en fonction de l'interprétation du poème et des souvenirs de son propre passé savamment sélectionnés par l'auteur de *La divine comédie*. Ceux-ci inspirent à Dante ces trois constructions fictionnelles – la mort de Béatrice, la *selva oscura* (forêt sombre) et la traversée de l'au-delà pour rejoindre sa bien-aimée dans le paradis terrestre –, auxquelles les romans graphiques font allusion⁴⁴.





Images 4 et 5. Alessio D’Uva, Filippo Rossi et Astrid Lucchesi, *Amor mi mosse*, Florence, Kleiner Flug, 2014, planches 30 et 31 : la vision liée à la mort de Béatrice et Dante dans la forêt obscure.

De la lecture de ces quatre romans graphiques parus chez Kleiner Flug émerge un autre aspect fondateur de l’adaptation bédéique italienne de l’œuvre de Dante : la présence imprescriptible du texte source. Dans une interview

accordée par les auteurs du roman graphique *Amor mi mosse* à l'antenne de la Radio Popolare Roma⁴⁵, Alessio D'Uva et Filippo Rossi rappellent que l'idée de représenter les phases topiques de l'histoire d'amour entre Dante et Béatrice résulte d'un travail de recherche ayant duré un an et demi et qui les a poussés à lire tout le poème, ainsi que d'autres œuvres de Dante, telles que *La Vita Nuova* et *Il Convivio*, pour ensuite se confronter aux études réalisées par des dantologues prestigieux, telle la biographie romanesque sur Dante *Come donna innamorata*, rédigée par Marco Santagata⁴⁶. Il en va assurément de même pour les auteurs (entre autres D'Uva et Rossi) des trois autres romans graphiques publiés chez Kleiner Flug, lesquels n'auraient jamais vu le jour sans la fréquentation assidue de l'œuvre de Dante et du *Trattatello* de Boccace. Il est intéressant de constater que les auteurs des adaptations bédéiques mettent en valeur l'idée que le travail accompli pour transposer en images le monde exceptionnel inventé par Dante ne peut se passer du support original, la poésie de Dante, et d'une connaissance relativement approfondie de la tradition savante des écrits sur Dante. Ainsi, pour chaque planche dédiée aux épisodes les plus importants d'un chant du poème, Marcello choisit un tercet particulièrement évocateur de la scène et le retranscrit dans l'en-tête : de l'aveu du dessinateur⁴⁷, les premières bandes comiques ont été croquées sur les bancs du lycée, en guise de notes, pour mieux mémoriser les passages les plus ardues du commentaire de texte établi par sa professeure de lettres.

Ces vers célèbres appris à l'école sont repris un peu partout dans les bandes dessinées : ils sont cités très sérieusement par le professeur Montanari qui accompagne, malgré lui, le *dampyr* et ses amis à travers l'abîme de la damnation éternelle, pour prouver qu'il s'agit bel et bien de l'enfer de Dante⁴⁸. Ils sont raillés par Marcello lorsqu'ils atteignent un niveau de subtilité extrême : la célèbre admonestation adressée par Virgile à Caron afin que ce dernier les laisse monter sur son bateau et traverser les eaux livides de l'Achéron – « *vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare*⁴⁹ » – finit régulièrement par se retourner contre le pauvre Virgile qui en abuse, tout en n'étant jamais compris par son interlocuteur⁵⁰. La poésie de Dante atteint sa consécration la plus spectaculaire lorsque les auteurs de la bande dessinée lui rendent hommage par des tentatives de réécriture parfois très réussies. C'est le cas notamment des hendécasyllabes en *terza rima* rédigés par Guido Martina : ces vers, placés en guise de didascalie pour chaque case, accompagnent l'évolution de la bande dessinée, complètent le sens des dialogues entre les personnages

et inscrivent les séquences dessinées dans une cohérence narrative globale. Sans oublier qu'ils témoignent d'une qualité de style remarquable et d'une beauté inégalée encore de nos jours. Voici un exemple tiré de la planche représentant Topolino égaré dans la forêt obscure :

*Come nel primo canto v'ebbi a dire,
In una selva oscura mi ritrovai
Che nel pensier mi fa rabbrivire.*

*Quivi sospiri, pianti ed alti guai.
Parole d'ira e suon di man con quelle
Sì che pareva d'essere in tranvai...*

*Nel quale il passegger vede le stelle
Imperocché viene compresso al punto
Che dalle fauci gli escon le budelle⁵¹!*

On note que les formules typiques et même certains hémistiches de Dante sont réagencés à l'intérieur du discours poétique pour entrer en tension avec les nouveautés pensées par Martina lui-même en tant qu'émule du style de Dante. L'effet comique est garanti par ce retournement parodique très savant.

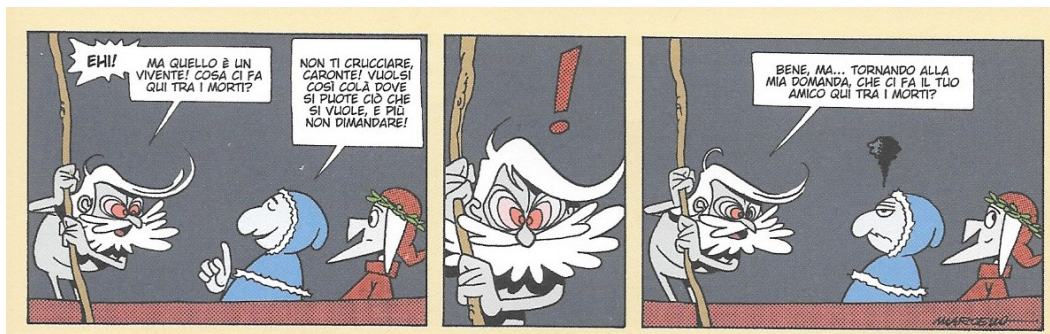


Image 6. Marcello, *Dante. La Divina Commedia a fumetti*, Brescia, Shockdom, 2015, p. 15. Virgile somme Caron d'accepter Dante, un être vivant, dans son bateau pour traverser l'Achéron, mais le nocher des enfers ne comprend pas les mots pompeux du poète latin et repose la même question.

Bien que plus parcellaire et sans doute moins savoureuse, la même réécriture en vers est proposée par Giulio Chierchini pour certaines cases de son *Inferno di Paperino*. Elle est poussée encore plus loin par Marcello qui, dans son nouvel album *Dante 2.0. Ritorno all'Inferno*, accompagne les planches consacrées à cette énième descente infernale de Dante et de Virgile d'une série de 20 « chants » composés d'hendécasyllabes en *terza rima* qui décrivent les nouvelles scènes d'un enfer 2.0, mis à jour selon les tendances contemporaines. Les bédécistes

italiens en viennent presque à souligner la primauté du texte sur l'image. La sortie de la cavité infernale et la fin du cauchemar dantesque ne seront possibles pour le *dampyr* et sa bande d'amis que lorsque les compagnons restés sur terre trouveront un grand expert de la langue de l'Alighieri qui pourra rédiger sur le manuscrit ensorcelé une version différente du final de *L'enfer* : « *Subitamente inter potranno uscire / tornando in cima pur che giunti al fondo / color che furon qui senza morire*⁵². » Le retour au texte implique l'abandon de l'image et la conclusion de la bande dessinée devient l'occasion de faire amende honorable pour ce geste impertinent et irrespectueux de la valeur incommensurable de l'original en vers. Ainsi, Guido Martina et Angelo Bioletto se représentent en « *traditori massimi*⁵³ » au centre de leur propre enfer et à la place de Lucifer, en train de se faire punir par Dante lui-même qui ne tolère pas le traitement ignoble subi par son chef-d'œuvre. Seuls les petits lecteurs appelés à la rescousse, voltigeant sur des nuages et demandant qu'ils soient pardonnés, obtiennent que Dante relâche, pour cette fois seulement, les deux auteurs qui promettent de ne plus accomplir un tel méfait⁵⁴. C'est en définitive un grand hommage que ces dessinateurs rendent aux vertus exquises d'une poésie, celle de Dante, qui, tout en s'adaptant aux époques et traversant les modes, reste d'actualité, puisqu'elle sait encore s'adresser aux lecteurs d'aujourd'hui dans sa version originale, ou modelée à bon escient et avec prudence.

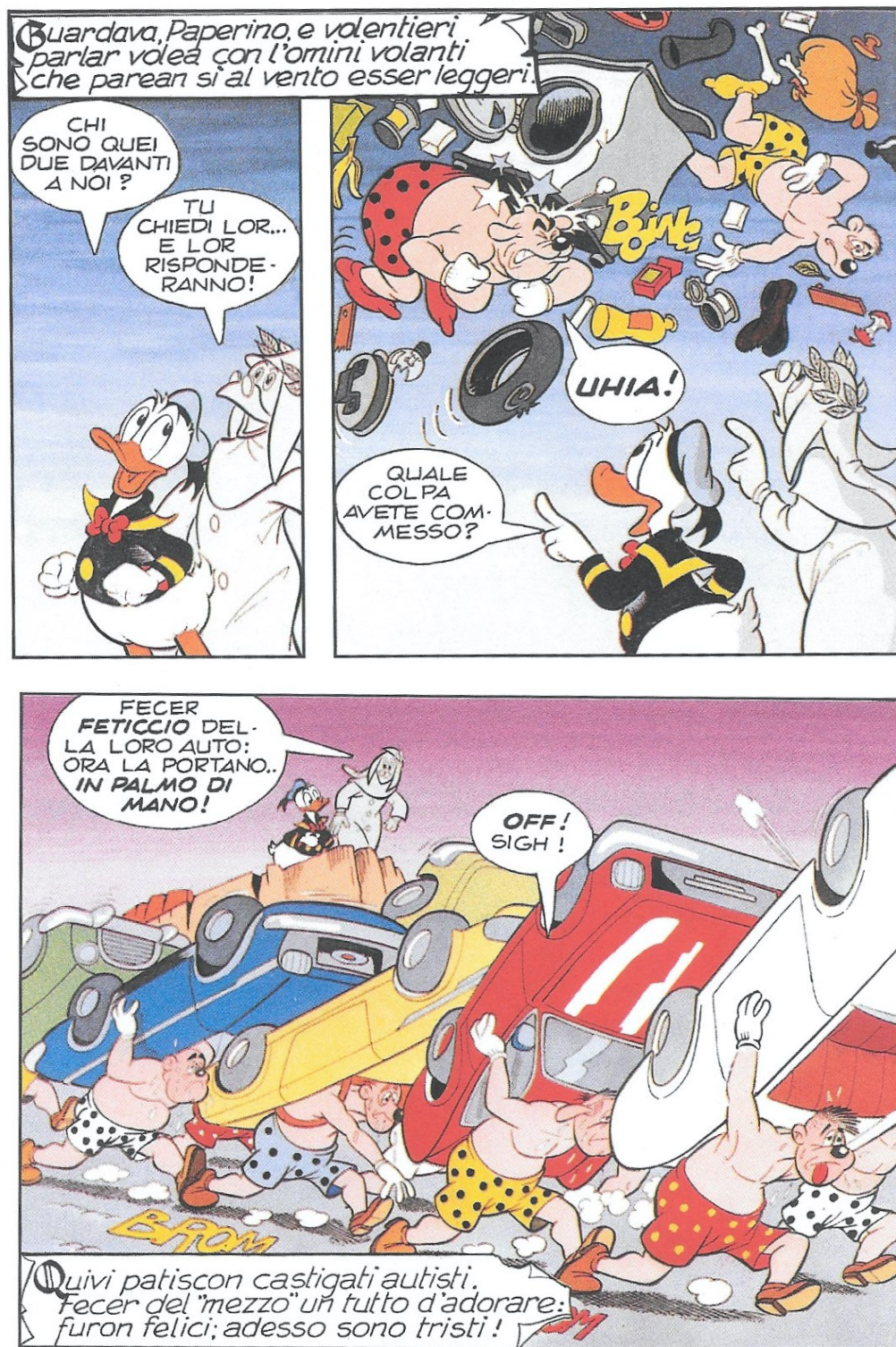


Image 7. Moreno Burattini et Fabrizio Longo, « La porta dell'Inferno », *Speciale Dampyr*, n° 12, novembre 2016, p. 150. Restés sur la Terre, les amis du *dampyr* demandent à l'esprit du défunt dantologue tchèque Jeroslav Mestek de réécrire les derniers vers de *L'enfer* de Dante pour changer la fin du poème et sauver les gens pris en otage par le manuscrit ensorcelé. © Sergio Bonelli Editore.



Images 8 et 9. *L'Inferno di Topolino*, dans Emanuela Fecchio (dir.), *Paper Dante*, Florence, Giunti Editore, 2021, p. 131-132. Le « vrai » Dante châtie les grands traîtres Guido Martina et Angelo Bioletto pour avoir osé profaner son poème; mais une nuée d'enfants lecteurs de la bande dessinée parviennent à le faire changer d'avis. Le *Sommo poeta* libère enfin les deux traîtres en leur faisant promettre de ne plus recommencer.

Appliqué selon les deux principes de la synthèse et de l'actualisation de l'original théorisés par Linda Hutcheon⁵⁵, le renversement parodique pratiqué dans la bande dessinée impose à l'univers fictif de Dante d'être couramment confronté à la contemporanéité. En vertu de la finalité extralittéraire la plus marquante de *L'enfer* de Dante – la critique des mœurs de ses contemporains –, ces adaptations bédéiques en viennent à blâmer, fût-ce d'une façon très débonnaire, les penchants et les vices de leurs lecteurs, en donnant aussi des indicateurs très fiables de l'horizon d'attente de leurs créateurs. Ce procédé est largement plus explicite dans les parodies Disney et dans les bandes humoristiques de Marcello, dont la structure est entièrement calquée – nous l'avons vu – sur le détournement parodique. Tandis que Topolino et Pippo traversent des cercles infernaux qui tourmentent des écoliers dissipés, des enseignants obsédés par leurs leçons, ou des adeptes forcenés de football⁵⁶, Paperino (Donald), accompagné par le poète Arkimedio (Géo Trouvetou), descend découvrir le triste sort qui incombe aux fonctionnaires faisant du zèle, aux pollueurs à quatre roues ou aux coupables d'incivilités urbaines⁵⁷. Si le système des peines est presque identique à l'original, les damnés rencontrés par le Dante de Marcello se rapprochent vertigineusement de nous et de nos comportements les plus laids et les plus individualistes : on les voit en train de se bousculer devant le bateau de Caron comme s'ils devaient monter dans un tram, s'insulter pour mauvaise conduite ou pour un match de foot perdu, ou agresser leur prochain⁵⁸.



Images 10 et 11. *L'Inferno di Paperino*, dans Emanuela Fecchio (dir.), *Paper Dante*, Florence, Giunti Editore, 2021, p. 164 et 173. Paperino et Arkimedio observent les châtements que l'enfer réserve aux pollueurs et aux fanatiques de la voiture.

Ce processus d'actualisation semble plus marginal dans des bandes dessinées, comme *Dampyr* ou les quatre volets de la vie de Dante parus chez l'éditeur Kleiner Flug, qui se veulent très fidèles à la narration originale, traitée ici avec le sérieux nécessaire à une telle matière. Pourtant, si l'on prête attention aux explications données par le professeur Montanari sur la typologie des damnés rencontrés, leurs fautes sont mises au goût du jour et adaptées pour le lecteur contemporain : les luxurieux se voient réduits à des « accros » du sexe, les colériques ressemblent à des animaux enragés prêts à s'adonner à des actes de cannibalisme⁵⁹. On ne saurait passer sous silence cette banalisation de péchés majeurs, tels que la luxure et la colère, dans l'architecture morale du poème et de la pensée de Dante. Enfin, les attermoissements amoureux du jeune poète qui tremble et tient à peine debout face à Béatrice croisée dans les rues de Florence, s'ils témoignent du trouble profond conté par l'auteur de *La Vita Nuova*, donnent aussi un aperçu de la timidité maladroite d'un Dante finalement proche de nous. Les auteurs ont ouvertement signifié leur volonté d'insister sur ces aspects très humains et communs du comportement de Dante, en allant partiellement à l'encontre de l'image stéréotypée d'un poète altier et austère⁶⁰.



Image 12. Alessio D’Uva, Filippo Rossi et Astrid Lucchesi, *Amor mi mosse*, Florence, Kleiner Flug, 2014, planche 10 : le jeune Dante profondément troublé en voyant Béatrice se promener le long de l’Arno.

Bien qu’ils relèvent d’intentions artistiques et de lignes éditoriales plutôt disparates, ces processus d’actualisation finissent tous par encenser, une fois de plus, les prérogatives éminemment littéraires de l’archétype. Qu’il s’agisse de renouer avec l’invective lancée contre les dérives de son temps, généralisée dans *La divine comédie*, de recouvrer ce goût pour le comique hyperréaliste typiquement médiéval, ou encore de saisir le vertige amoureux du jeune poète du *dolce stil novo*, les bandes dessinées confirment une fois de plus qu’elles dépendent du texte original, sans lequel elles n’auraient pas vu le jour, et ne pourraient être correctement lues et appréciées à leur juste valeur. En ce sens, ces quelques exemples corroborent en tout point les conclusions formulées par Thierry Groensteen dans son essai *Parodies. La bande dessinée au second degré*, lorsqu’il affirme que « la parodie préserve autant qu’elle détruit⁶¹ ».

Les « bédés sur Dante » : une culture participative

L'approche analytique issue des théories sur la parodie s'avère moins convaincante lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux nombreuses transpositions de *L'enfer* parues dans plusieurs pays occidentaux et ayant intégré le marché de la bande dessinée francophone. Comme Linda Hutcheon le rappelle, l'effet parodique d'un dérivé est proportionnel à la *readership* de l'œuvre originale⁶². Celle-ci est maintenue à un niveau acceptable – et parfois moyennement élevé – en Italie, où l'imaginaire de Dante, bien que véhiculé par plusieurs médias, reste traditionnellement ancré aux vers du poète, auxquels des expressions proverbiales et antonomastiques toujours courantes en italien garantissent une permanence stable dans l'opinion commune. Bien différente apparaît la situation au-delà des frontières italiennes, là où, pourtant, Dante est un nom connu de tous, mais *non legitur*. Dans ces contrées, la poésie de *L'enfer*, seule œuvre pour laquelle la paternité de Dante ne fait pas de doute, se limite à la pâle émergence du vers d'ouverture du premier chant (*Inferno* i, 1 : « *Nel mezzo del cammin di nostra vita*⁶³ »), ou plutôt à la terrible apostrophe gravée sur le fronton de la porte infernale (*Inferno* iii, 9 : « *Lasciate ogne speranza voi ch'intrate*⁶⁴ »). On peut donc s'étonner que dans des pays comme la France, l'Allemagne, les Pays-Bas, le Japon et les États-Unis, où la pratique de la poésie de Dante est un événement plutôt rare, essentiellement relégué à la sphère universitaire et de ce fait totalement absent des programmes scolaires, les transpositions en bandes dessinées de la première partie de *La divine comédie* soient aussi nombreuses et reconnues, puisque certaines d'entre elles ont remporté des prix importants à l'étranger (*Inferno* de Marcel Ruijters et *L'accident de chasse* de David L. Carlson et Landis Blair). Et peut-être serions-nous encore plus surpris de constater que l'une d'elles – *En enfer avec Dante* de Michael Meier – tente une aventure parodique fort semblable à celle que mettent en scène Marcello ou les dessinateurs Disney.

Dans ces adaptations, les procédés de renversement comique proposés avec une certaine régularité et répétitivité par les reprises italiennes (le gag qui contredit le sens d'un tercet, la caricature du style de Dante) deviennent extrêmement rares ou sont complètement absents. Seuls les deux vers à peine évoqués, parce qu'ils bénéficient d'une renommée mondiale, sont régulièrement cités en ouverture⁶⁵, moins pour le besoin de raccorder l'œuvre au texte source censé la nourrir que pour apposer une marque de fabrique. Ils

sont là pour signaler que, dans les planches qui suivront, il sera assurément question d'un univers « dantesque », terrifiant et lugubre à souhait, ou annonçant les dérives obscènes de nos sociétés postmodernes. Il ne s'agit donc plus – guère – de réactiver quelque conscience d'une textualité primitive par friction parodique entre l'original et le produit dérivé. Ce qui entre en ligne de compte, ce n'est pas ce qu'« est » Dante (sa vie, sa poésie, ses œuvres), mais ce qui est perçu « comme étant » dantesque (une certaine idée de l'enfer, un espace eschatologique ou une dystopie contemporaine). Le chercheur est donc invité à délaisser sa quête sur la persistance et les oublis du détournement parodique, pour orienter son analyse vers les solutions esthétiques et les choix graphiques adoptés par les transpositions bédéiques, en mesure de lui faire tisser des correspondances avec d'autres médias visuels dépositaires de l'imaginaire de Dante (*in primis*, enluminures, peintures, gravures, films, conceptions virtuelles). Ou, pour le dire autrement, à s'ouvrir aux approches transmédiales.

Dans ce domaine majeur et instable que sont les études sur la transmédiatité a pesé – et parfois pèse encore – une incertitude terminologique quant au préfixe à adopter : tantôt les préfixes *inter*, *cross*, *multi*, *trans* sont aplatis et finissent par s'équivaloir, tantôt les effets de mode accordent leur préférence au préfixe *trans* par rapport à *inter*, plus daté. Surtout, l'évolution continue et extrêmement rapide des objets d'étude tend à déjouer les tentatives de catégorisation théorique. Ainsi, les efforts de clarification conceptuelle déployés par Irina Rajewsky dans son magistral *Intermedialität*⁶⁶, affinés dans les interventions suivantes⁶⁷, apparaissent doublement convaincants : pour la discipline en général et pour ce travail en l'occurrence. La spécialiste en études romanes à la Freie Universität de Berlin fait le point sur la stabilisation progressive des concepts d'intermédiatité et de transmédiatité dans les contextes allemand des années 1990 et européen des années 2000, selon une approche empruntée à la critique littéraire :

*Putting it simple, I would distinguish between intermediality as relations between media (i.e., medial interactions, interplays or interferences) and transmediality as pointing to phenomena that appear across media. This is to say that transmedial phenomena (synchronously or diachronically) manifest themselves, or are observable, in a similar way in a variety of media. Thus, in a certain sense, we could also speak of « travelling phenomena »*⁶⁸.

Les exemples donnés ensuite par la chercheuse – la métalepse, la mise en abyme ou encore la métaïsation – en tant que phénomènes transmédiaux récurrents dans plusieurs supports médiatiques montrent l'intérêt de lire les bandes dessinées sur *L'enfer* reçues par le marché éditorial francophone dans une perspective comparative qui tienne compte des variantes d'un même média (bandes dessinées sérielles, *comic strips*, romans graphiques), ainsi que des autres genres actifs dans la sphère du « Dante pop » (cinéma, séries télévisées, publicités, jeux vidéo, mèmes, etc.) En d'autres termes, la définition de transmédiatité proposée par Rajewsky invite à penser le jeu parodique instauré par l'adaptation bédécque de *La divine comédie* au-delà du modèle vertical ou mimétique emprunté à l'intertextualité française, pour privilégier les procédés diégétiques et les phénomènes rhétoriques qui émergent dans les transpositions contemporaines du monde fictif de Dante, lesquelles n'impliquent pas (ou très peu) de référence intermédiaire à l'œuvre source⁶⁹. Rajewsky⁷⁰ fait allusion, à titre d'exemple, à certains motifs bibliques présents dans les médias visuels (peinture, sculpture, cinéma, etc.) et profondément révisés par eux, qui sont devenus partie intégrante du bagage culturel occidental, mais dont et le créateur et le public seraient incapables d'identifier la source précise, la Bible, en tant qu'œuvre littéraire et texte religieux.

Il suffit de survoler ces bandes dessinées pour s'apercevoir qu'elles sont traversées par des choix esthétiques ou des tendances thématiques que l'on ne saurait attribuer directement à l'influence du texte original. Le traitement subi par le protagoniste est exemplaire de la prédilection transmediale pour la caricature. Cela concerne la silhouette de Dante – le nez aquilin, les traits épais et le visage carré – aussi bien dans le manga de Gō Nagai, censé restituer le « vrai » voyage du poète florentin en enfer, que dans la très singulière descente infernale créée par Marcel Ruijters et sa version féminisée et moyenâgeuse de Dante, la religieuse efflanquée. Une même tendance au trait caricatural se perçoit dans l'attitude du héros, tantôt excessivement sévère et grave (impression qui se dégage du manga *La divine comédie*), tantôt maladroite et gênée (on ne compte pas les moments où le Dante très autobiographique, y compris dans le rendu graphique, de Michael Meier se voit bousculé, blessé, brûlé ou renversé⁷¹, tandis que la Danta de Ruijters se retrouve dans des situations qui la ridiculisent⁷²). Un autre thème transversal concerne le lien d'amitié entre Dante et son guide Virgile, intensifié dans la plupart des bandes dessinées, ici à des fins comiques, comme le duo burlesque composé de Dante

et du chacal au pelage rouge Virgile dans *En enfer avec Dante*, là grotesques (le couple formé par Danta et le squelette de Virgilia dans *Inferno* de Marcel Ruijters). Ce lien d'amitié peut aussi prendre des accents très dramatiques, comme dans la relation instaurée par le très sévère Virgile de Gō Nagai, dont le ton péremptoire arrive à arracher des larmes à Dante⁷³. Finalement, cette relation peut s'avérer très intime, comme celle qui se développe entre l'écrivain aveugle Matt Rizzo – le Dante de *L'accident de chasse* –, reclus durant plusieurs années dans la redoutable prison de Stateville en Illinois au milieu des années 1930, et son mentor virgilien Nathan Leopold, lui aussi prisonnier, qui lui conseille la lecture de *L'enfer* de Dante pour sortir de l'état de détresse dans lequel il est plongé⁷⁴. On note également une accentuation générale des tourments infernaux, dans un crescendo qui va des terribles punitions infligées aux damnées (puisque tous les personnages sont genrés au féminin dans *l'Inferno* de Marcel Ruijters⁷⁵), à l'exacerbation de tous les châtiments inventés par Dante dans le manga de Gō Nagai⁷⁶, pour arriver aux supplices imaginés par Aristophane dans son *Conte démoniaque*, lesquels dépassent – et de loin – tous les autres⁷⁷. Dans ce roman graphique au clair-obscur exigeant, Aristophane a créé un monde halluciné, d'une cruauté et d'une barbarie que seules des fantasmagories tératomorphes à la lisière entre le rêve et la folie peuvent refléter⁷⁸.



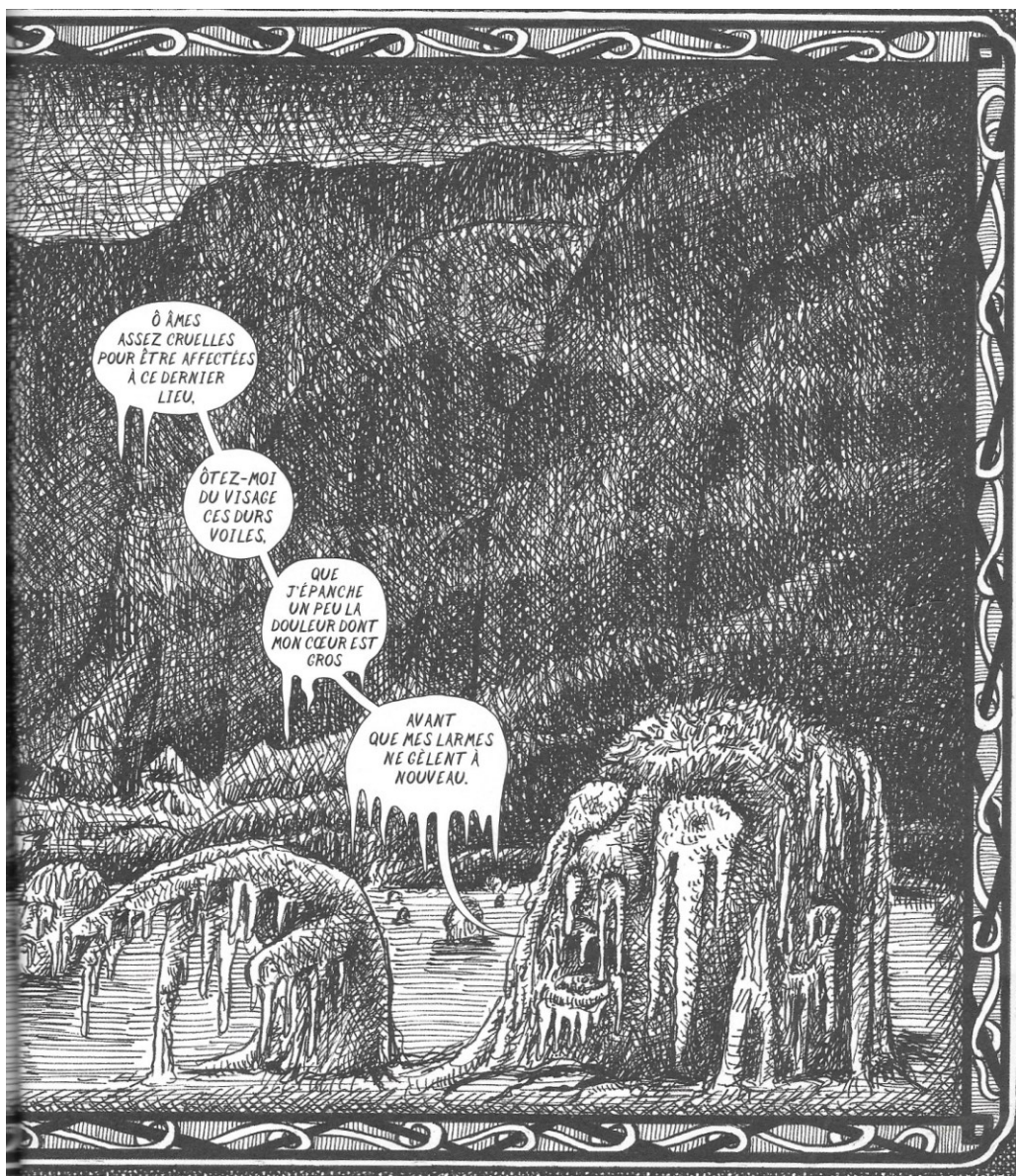
Image 13. Gō Nagai, *La divine comédie*, Paris, Black Box, 2015, vol. I, p. 203 : Virgile réprimande vertement la lâcheté de Dante et le somme de rebrousser chemin.



Images 14 et 15. En haut : Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 52 : sans l'accord de son guide, le chacal Virgile, Dante fait un signe de la main aux centaures et reçoit une flèche dans la paume.

En bas : Marcel Ruijters, *Inferno*, Luc-en-Diois, The Hoochie Coochie, 2013, planche 40 : Danta chute gauchement sur les éboulis.





Images 16 et 17. David L. Carson et Landis Blair, *L'accident de chasse*, Paris, Sonatine, 2020, p. 264-265 : Nathan-Virgile guide et accompagne Matt-Dante dans la lecture des derniers chants de *L'enfer*.



Image 18. Aristophane, *Conte démoniaque*, Paris, L'Association, 1996, p. 99 : une pluie de serpents s'abat sur les damnés afin de pénétrer leurs corps.

Nous rencontrons également des traces narratives dont la filiation avec l'œuvre poétique de Dante semble fragile, voire négligeable. Si la critique de la société consumériste abordée avec ironie (dans *En enfer avec Dante*) ou humour noir (dans *L'enfer de Jimbo*) peut rappeler la vive réprobation exprimée par le poète de *L'enfer* à l'endroit de « *la gente nova e i subiti guadagni*⁷⁹ », la mise en cause radicale et virulente du modèle capitaliste et des effets pervers de l'économie ultralibérale apparaît comme un thème inédit et généralisé dans

plusieurs adaptations bédéiques. D'étranges figures emblématiques d'une société vouée au culte du profit surgissent un peu partout : un assureur multirisque, un conseiller financier et... Silvio Berlusconi dans *En enfer avec Dante*⁸⁰, des larves humaines lobotomisées par les enseignes publicitaires des centres commerciaux dans *L'enfer de Jimbo*⁸¹. Les ravages irréversibles de l'économie de marché sont représentés à de nombreuses reprises par des dépôts illégaux de déchets nucléaires à ciel ouvert dans *En enfer avec Dante*⁸², par la destruction de l'environnement et le dérèglement climatique dans *Inferno*⁸³, par la marginalisation et la détresse de groupes sociaux poussés à la criminalité et à l'addiction à la drogue dans *L'enfer de Jimbo*⁸⁴. Pour deux bandes dessinées – *En enfer avec Dante*⁸⁵ et *Conte démoniaque*⁸⁶ –, l'explosion finale qui anéantit la cavité infernale apparaît comme un présage des sombres temps à venir. Un autre motif – totalement absent du poème de Dante – que ces transpositions bédéiques partagent avec beaucoup d'autres médias de l'univers « Dante pop » (spots publicitaires et jeux vidéo notamment) est l'érotisation substantielle de Béatrice. Comme l'exige la cible éditoriale des mangas *shōnen* (adolescents de genre masculin), Gō Nagai fait régulièrement surgir l'image de Béatrice dans les pensées de Dante, de façon à ce que cette femme nue, aux formes voluptueuses et aux courbes sensuelles, parvienne à motiver son amant dans les moments les plus difficiles de sa descente infernale⁸⁷. Dans *Jimbo au purgatoire*, la femme bien-aimée de Dante se révèle enfin à lui (Jimbo) au paradis terrestre, dans un accoutrement *leatherpunk* en phase avec l'esthétique de Gary Panter : deux lacets en cuir noir, cousus sur un t-shirt moulant et transparent, descendent de son cou pour couvrir les tétons à l'aide des clous en acier, puis forment un nœud sur son ventre. Béatrice n'est ensuite recouverte que d'un string et d'une paire de cuissardes en cuir moulantes⁸⁸. Évoquons aussi la tendance à l'anachronisme, très en vogue dans le « Dante pop » : au début du manga *La divine comédie*, l'allusion à la ville de Florence, qui jouxte la forêt obscure, se fait à travers le cliché usuel de la carte postale du centre historique surmonté du dôme de Brunelleschi⁸⁹.



Image 19. Marcel Ruijters, *Inferno*, Luc-en-Diois, The Hoochie Coochie, 2013, planche 108 : les ravages du réchauffement climatique sur la Terre.



Image 20. Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 18 : Dante tente d'échapper au loup-assureur en se faisant remplacer par Silvio Berlusconi.



Image 21. Aristophane, *Conte démoniaque*, Paris, L'Association, 1996, p. 300 : l'anéantissement total du royaume infernal.



Images 22 et 23. Béatrice érotisée selon Gō Nagai (à gauche) et Gary Panter (à droite). Gō Nagai, *La divine comédie*, Paris, Black Box, 2015, vol. I, p. 114; Gary Panter, *Jimbo au purgatoire*, Paris, Cambourakis, 2018, p. 32.

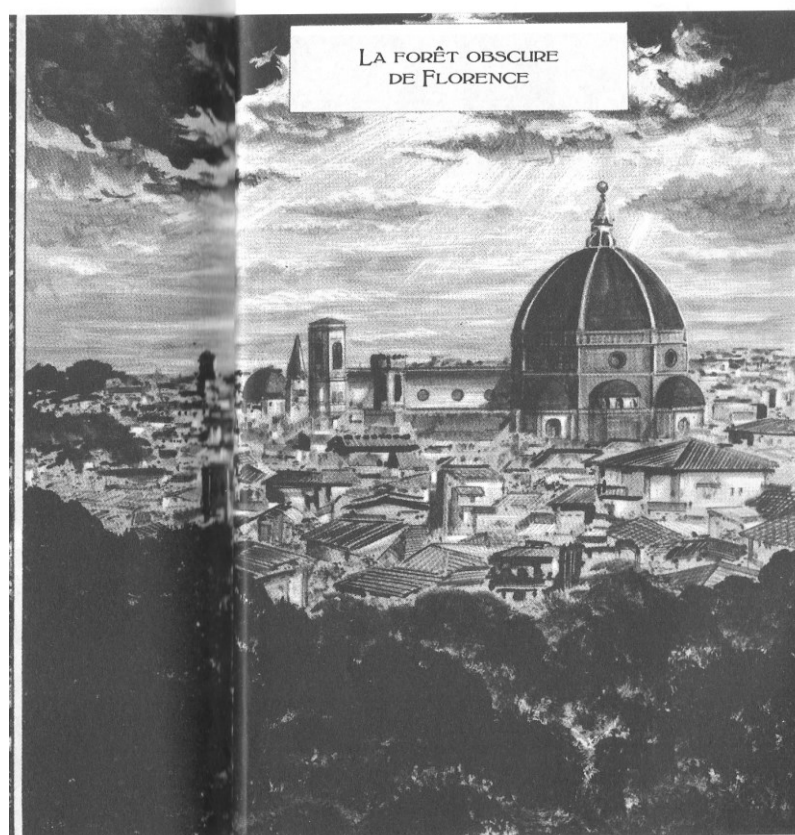


Image 24. Gō Nagai, *La divine comédie*, Paris, Black Box, 2015, vol. I, p. 4 : la Florence de Dante avec le dôme de Brunelleschi.

La perspective horizontale prônée par l'approche transmédiatique a ceci d'utile qu'elle aide à comprendre comment l'univers « pop » de Dante absorbé par l'industrie de la culture relève d'une longue tradition d'adhésion à l'imaginaire dantesque de la part des traditions culturelles les plus disparates qui ont œuvré à l'adapter et parfois à le transformer en profondeur (réception dynamique théorisée par Holland évoquée plus haut). Ces étapes marquent les déplacements, les glissements et les adaptations des savoirs, de même qu'elles signalent la superposition d'objets et de pratiques culturelles (partiellement) étrangers au support d'origine. Penser la transmédiaticité à travers la réflexion théorique menée dans les études postcoloniales permet de faire de l'hybridité un concept opérationnel destiné à couvrir tous les médias et processus actifs dans le transfert progressif du capital culturel d'un contexte original à un contexte final, forcément transitoire. Cette approche est défendue, entre autres, par Alfonso De Toro, qui définit la transmédiaticité en ces termes :

un « *processus ou une stratégie anti-mimétique* » dans le sens d'une relation hybride et intensivement chargée (soit homogène, soit hautement fricative, soit tendue) entre différents médias opérant de façon autonome (internet, vidéo, film, différentes formes de communication, villes et mondes virtuels, techniques analogues et digitales, etc.), entre des esthétiques différentes (telles que le Surréalisme, le Dadaïsme, l'Expressionnisme, etc.), mais aussi entre des médias mélangés (tels que littérature/internet, théâtre/vidéo/films/installations, etc.), des produits différents, des préférences culturelles, des formes artistiques (peinture, conception virtuelle), ou enfin en architecture⁹⁰.

Dans notre cas, cela incite à partir à la recherche des points de transition esthétique circulant dans les médias visuels du « Dante pop », érigés au statut de rappels incontestables du mythe transnational de Dante. Les adaptations bédéiques de *La divine comédie* parues hors d'Italie doivent beaucoup à la réception de l'imaginaire infernal par les arts figuratifs européens, notamment la Renaissance italienne (Bartolomeo di Fruosino et Lorenzo Vecchietta pour Marcel Ruijters et son *Inferno*⁹¹, Sandro Botticelli et son portrait de Dante pour Michael Meier et son *En enfer avec Dante*⁹²) et les peintures française (Eugène Delacroix, William Bouguereau, Ary Scheffer⁹³) et anglaise (William Blake⁹⁴ et Henry Holiday⁹⁵) du xix^e siècle. Une mention spéciale doit être réservée aux extraordinaires gravures de Gustave Doré, qui, selon les termes de Théophile

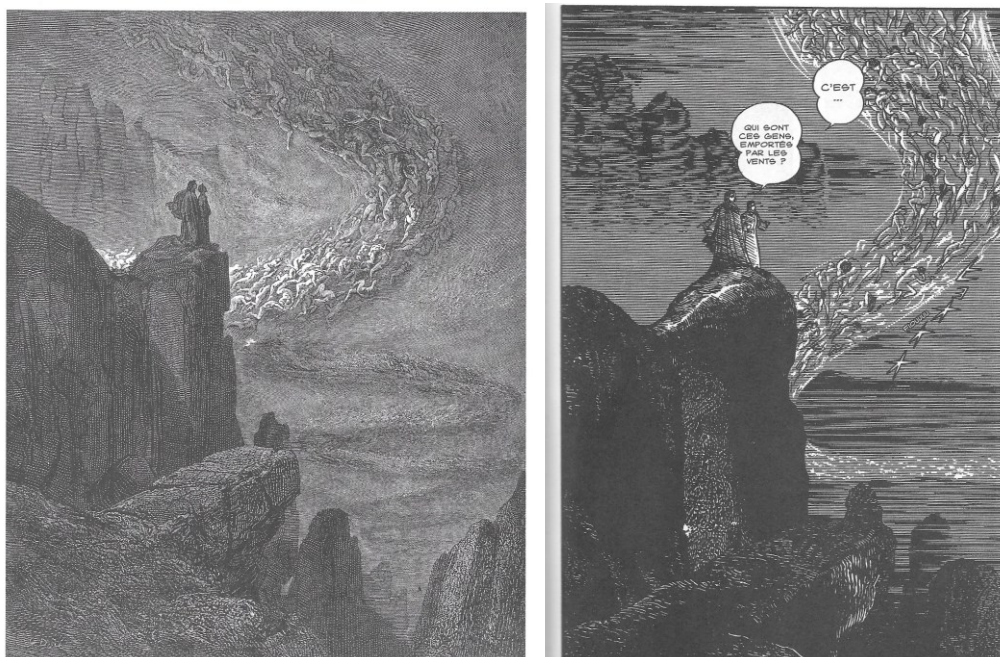
Gautier, « a inventé le climat de l'enfer⁹⁶ »; dans son programme iconographique, les personnages infernaux, mis en valeur par la profondeur d'une hachure en clair-obscur très efficace, se détachent d'effrayants rochers ou d'une mer de glace funèbre, émergent de ruines, de gouffres et d'éruptions volcaniques, et transmettent au lecteur une vision particulière de l'esprit de Dante, magnifiée par la rêverie d'un paysage romantique qui n'échappe pas à la plupart de nos bédéistes (Gō Nagai, Landis Blair, Michael Meier et, dans une certaine mesure, Aristophane et Gary Panter⁹⁷).



Images 25 et 26. À gauche: Bartolomeo di Fruosino, *Inferno*, folio 1V (collection Bibliothèque nationale de France). À droite : Marcel Ruijters, *Inferno*, Luc-en-Diois, The Hoochie Coochie, 2013, planche 38 : Danta et Virgilia entrent dans la cité de Dite.



Images 27 et 28. À gauche : Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile* (1835, Musée du Louvre). À droite : Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 26.



Images 29 et 30. À gauche : Gustave Doré, *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Milan, Oscar Mondadori, 2021, p. 30 : les luxurieux. À droite : Gō Nagai, *La divine comédie*, Paris, Black Box, 2015, vol. I, p. 98 : les luxurieux.

L'ensemble des processus sociaux, culturels, médiatiques, anthropologiques et historiques en acte lors d'un transfert culturel de longue haleine comme le « Dante pop » est couvert par le concept de *translatio*⁹⁸, qui permet à De Toro de mettre l'accent sur la manière dont la refonctionnalisation des savoirs

affecte (et homogénéise) les supports médiatiques qui véhiculent ces connaissances. Avec le terme *translatio*, les aspects épistémologiques de la transformation et de la transculturation sont pensés en fonction du contenu et de la structure du nouvel objet, ainsi que des modes de diffusion, en vertu des conditions de report temporel, spatial et culturel qui investissent l'œuvre source, distancée et même oubliée.

En adaptant la première partie de *La divine comédie*, les romans graphiques mentionnés ci-dessus témoignent de la manière dont la descente infernale de Dante est un « prétexte » narratif sur lequel s'étendent les références propres aux conditions contemporaines de fabrication et de consommation d'une offre culturelle de plus en plus standardisée à l'échelle mondiale. L'enfer de Dante devient une idée, une suggestion pour représenter la condition humaine, découragée – nous l'avons vu – par les dérives du consumérisme et par la destruction progressive de la planète, opprimée par l'industrie du divertissement 2.0⁹⁹ et jamais réhabilitée par une classe politique dégradée et soumise à la logique capitaliste. Ces transpositions sont facilitées par l'augmentation (ou remédiation) du motif diégétique original : la traversée de l'au-delà se déroulant selon un scénario aventureux. Les correspondances transmédiales entre genres d'aventure (films d'action, séries télévisées policières, sagas fantastiques, jeux vidéo) privent le voyage dans l'outre-monde de la dimension transcendante et nécessaire voulue par le Dante chrétien, et renforcent son caractère périlleux et téméraire. Il n'est pas étonnant que les protagonistes d'*En enfer avec Dante*, d'*Inferno*, du manga *La divine comédie* et, dans une moindre mesure, de *L'accident de chasse*, encourrent régulièrement les mêmes supplices que ceux infligés aux damnés, risquent d'y laisser leur vie, doivent s'évader à toute vitesse d'une situation hautement dangereuse; tous contreviennent finalement à la règle stricte appliquée dans la descente infernale du Dante original qui, lui, est systématiquement épargné par les punitions réservées aux âmes pécheresses. Comme dans un jeu vidéo à plusieurs niveaux, un film d'aventures à obstacles ou un roman fantastique ponctué de rites initiatiques, le Dante de ces bandes dessinées est comparé à un héros aux prises avec un univers risqué et extrême qu'il affronte avec les vaillantes qualités célébrées par l'industrie culturelle contemporaine (ruse, humour, loquacité, sensibilité, maladresse, attirance sexuelle¹⁰⁰). Lorsque le Dante de Michael Meier, devant la porte de l'enfer, confie à Virgile ses doutes quant à l'exploit ardu qu'il devra réaliser et que seules de grandes figures de

Nous avons relevé, néanmoins, des différences substantielles entre les adaptations bédéiques publiées en Italie et celles parues dans d'autres pays et diffusées sur le marché éditorial français. En Italie, où la continuité de l'imaginaire dantesque est garantie essentiellement par la fascination et l'autorité inspirées par le texte, les bandes dessinées semblent contraintes d'établir un inventaire aussi étoffé que possible de renvois directs ou implicites à la poésie de Dante. Que cela prenne la forme d'une citation paratextuelle qui encadre les planches, comme dans *Dante. La Divina Commedia a fumetti* de Marcello, ou qui émaille les dialogues des personnages comme dans *La porta dell'Inferno* de Moreno Burattini et Fabrizio Longo et dans les quatre volumes consacrés à la vie de Dante parus chez Kleiner Flug, les dessinateurs s'inspirent des vers de Dante, même s'ils les remanient en simulant le style et la prosodie du grand poème, comme dans les parodies Disney *L'inferno di Topolino* et *L'Inferno di Paperino* ou dans le nouveau *Dante 2.0. Ritorno all'Inferno*, toujours de Marcello. Transposer l'univers de Dante en bande dessinée oblige à revenir régulièrement au texte source, seul dépositaire du contenu que l'on parodie plus ou moins sérieusement, plus ou moins fidèlement. Il s'agit, comme l'a relevé Stefano Jossa, d'une « *operazione ipercolta*¹⁰⁴ » à l'image de la boutade d'ouverture de la parodie *L'Inferno di Topolino*. Sur scène, Topolino(Mickey)-Dante conclut la récitation de la première partie du poème avec le célèbre vers final : « *E quindi uscimmo a riveder le stelle*¹⁰⁵. » La réplique de Pippo(Dingo)-Virgile ne se fait pas attendre : « *Arma virumque cano* », et il glose : « *È un'ingiustizia! Tu canti le stelle e io devo cantare i cani*¹⁰⁶! » L'ironie peut être perçue seulement par le lecteur qui reconnaît, dans le vers cité par Pippo-Virgile, le premier vers de *L'Énéide*, poème virgilien s'il en est, et qui a une assez bonne pratique du latin pour relier l'assonance entre *cano* (la première personne de l'indicatif de « chanter » en latin) et les chiens (*i cani*) en italien, avec la niaiserie et la maladresse associées au personnage de Dingo. Cela montre clairement quel est l'horizon d'attente de ces publications, toutes adressées de façon prioritaire à un public de jeunes écoliers ou collégiens italiens, qui pratiquent quotidiennement *La divine comédie* sur les bancs de l'école et qui savent repérer facilement les nombreuses traces du texte original dont elles sont tributaires. Si nous laissons (un peu) de côté *La porta dell'Inferno*, nous accédons également à la raison d'être de ces bandes dessinées, publiées par des éditeurs *mainstream* pour la classe moyenne ou ouvertement didactiques comme pour la maison d'édition Kleiner Flug. De ces planches émerge l'invitation débonnaire à se divertir avec

Dante, pour réviser ou apprendre autrement les contenus pédagogiques transmis à l'école. Enfin, nous ne sommes plus étonnés de constater que les chercheurs, ayant abordé dans leurs travaux ces adaptations bédéiques italiennes, ont essentiellement appliqué des outils analytiques empruntés aux théories sur la parodie dans la relation intertextuelle. Nous ne sommes pas non plus surpris de découvrir qu'ils sont tous, pour l'essentiel, des dantologues ou des spécialistes du Moyen Âge littéraire.

Il n'en va pas de même hors des frontières italiennes, où les adaptations bédéiques de *L'enfer*, au demeurant très nombreuses, ne répondent pas (ou très peu) aux règles formelles du détournement parodique d'inspiration structuraliste, ni ne relèvent des injonctions du marché éditorial italien. La reconfiguration d'une tradition savante dans un tissu de relations mondialisées, telle que l'industrie culturelle de l'*entertainment* contemporain l'a mise en place, implique une série de processus dialogiques et de glissements conceptuels entre une matrice culturelle et ses affiliations ultérieures. Des processus qui, contaminant toujours l'original, se répercutent dans les modes de production, de réception et de perception des produits dérivés, structurellement disjoints du modèle perdu. La stratégie antimimétique adoptée par des bandes dessinées pour qui le poème de Dante ne peut qu'être un prétexte pour s'appropriier aussi librement que possible une vague sensibilité « dantesque », les fait converger dans une même vision d'un enfer dystopique, réceptacle de nos plus grandes craintes quant au délabrement accéléré des sociétés contemporaines fondées sur un consumérisme prédateur des ressources naturelles et dévastateur des idéaux humanistes. L'abîme infernal devient tantôt un énorme centre commercial labyrinthique où se déversent tous les produits issus de l'exploitation humaine et environnementale (*L'enfer de Jimbo*), tantôt une vaste région menacée par la montée des eaux et la sécheresse généralisée (*Inferno*), tantôt une vaste banlieue postindustrielle et postapocalyptique où surgissent ici et là des dépôts de scories nucléaires ou des tas de ferraille (*En enfer avec Dante*). S'il sert ainsi de décharge à toutes les dérives du système capitaliste (soulignées aussi par le manga *La divine comédie*), il peut également amplifier les tendances d'expansion territoriale et hégémonique des puissances (néo)coloniales par la mise en scène de conflits entre bandes de démons pour asseoir leur domination sur les autres (*Conte démoniaque*). Pour les uns comme pour les autres, l'anéantissement final de l'enfer – un sérieux avertissement lancé aux lecteurs

adultes? – prouve les implications extralittéraires d’une pensée contemporaine de l’enfer « dantesque », en passe de devenir un *topos* engagé dans une transformation potentielle du monde.

Ces projections, certes peu réjouissantes, mais tout de même très expressives et parfois savoureuses, confirment une fois de plus la nécessité de délaisser l’étude du lien entretenu par ces bandes dessinées avec l’œuvre source, afin d’explorer les phénomènes de friction transmédiatique qui jaillissent de leurs planches. Le concept de *translatio* présuppose l’existence d’un « désordre » productif dans la transculturation, qui rend obsolètes les notions d’influence ou d’étude des sources, et déplace l’attention du critique (et notamment du critique dantologue) vers la réinvention du matériel culturel dans le contexte cible : réinvention qui engage l’ensemble des substitutions esthétiques, des variantes diégétiques et des développements indépendants impliqués dans la déterritorialisation d’une grande partie de la culture classique canonisée par les institutions. L’esprit dantesque, tel qu’il est perçu aujourd’hui dans un contexte globalisé, n’est (presque) plus mû par la persistance improbable de la poésie de Dante dans la culture populaire, mais exprime le résultat d’une succession d’adaptations d’un imaginaire que les arts figuratifs, dominés par le succès fulgurant et planétaire des gravures de Gustave Doré, ont contribué à réactiver et à véhiculer, tout en amplifiant l’instabilité virtuelle et la versatilité de la logique narrative très ferme de l’original. Le motif aventureux et les automatismes du héros, selon les déclinaisons standardisées par l’industrie culturelle, sont très éloignés de la conception chrétienne du voyage dans l’au-delà qui sous-tend la mission de Dante, autrement valeureuse et surtout exempte de toute mise en danger physique de sa personne; pourtant, nous les retrouvons dans toutes les adaptations bédéiques produites hors d’Italie : les dangers encourus par les protagonistes d’*Inferno*, *En enfer avec Dante*, *L’enfer de Jimbo* et le Dante version manga de Gō Nagai sont au moins aussi nombreux que les châtiments infligés aux âmes damnées contre lesquels il n’est pas toujours aisé de se protéger. Mais d’autres pièges et craintes se cachent dans les méandres de l’abîme infernal : le reflet d’une condition mentale, ou une catharsis d’un esprit en peine qui peut être compromise à tout moment, comme le signifient les planches très touchantes de Landis Blair dans *L’accident de chasse*, représentant un Matt Rizzo-Dante aux prises avec la fragilité de son état psychologique, qui voit l’occasion de *riveder le stelle*

s'éloigner et menace de revenir en arrière et d'en finir une fois pour toutes avec cet autre enfer que peut être la vie.

Ces compromis transculturels garantissent la perpétuation de l'imaginaire de Dante dans un contexte globalisé, où il parvient à s'imposer à un public habitué à une forte homogénéité des produits culturels (esthétiques, temps de réalisation, coûts). Cela explique la porosité du marché éditorial italien à certaines de ces bandes dessinées et mangas de Dante (c'est le cas, notamment, du manga de Gō Nagai¹⁰⁷, mais d'autres parutions en traduction sont à prévoir), et l'impossibilité structurelle de l'inverse, c'est-à-dire de lancer dans l'édition internationale les parodies de Disney, les romans graphiques sur la vie de Dante publiés par Kleiner Flug et les albums de bandes dessinées de Marcello, dans lesquels les processus de *translatio* sont très confidentiels.

Mélangant le sérieux et le burlesque, le sublime et le trivial, la philologie et la vulgarisation, le savoir sur Dante est impliqué dans un mouvement circulaire qui le redéfinit continuellement, non plus à travers la revendication de l'autonomie littéraire et la séparation des genres, mais par les relations transmédiales qui affleurent dans les adaptations bédéiques, témoins de nouvelles voies thématiques et stylistiques transversales à l'esprit « dantesque » du xxi^e siècle. Ces albums définissent des pratiques d'élaboration de la culture dans une perspective de masse permettant de réinterpréter à la fois la tradition et la contemporanéité. Ils nous invitent, d'une part, à lire les phénomènes transmédiaux sous le signe d'une esthétique de la transmission par laquelle une œuvre classique reste vivante dans le processus conflictuel qui la conduit à travers l'histoire. Et, d'autre part, à accepter que Dante soit peut-être plus présent lorsqu'il semble absent, puisque l'acte parodique, quelles que soient sa nature et son intention, finit par préserver précisément ce qu'il avait entrepris de détruire.

Alessandro Benucci est maître de conférences en littérature médiévale à l'Université Paris Nanterre. Ses recherches s'inscrivent dans les *Dante's studies* : orthodoxie et hétérodoxie de *La divine comédie*, refonctionnalisation de l'imaginaire chrétien dans les trois parties du poème, théories linguistiques du *De vulgari eloquentia*. S'occupant d'intertextualité médiévale, de réception des textes classiques au Moyen Âge, des influences réciproques entre art figuratif et littérature, il s'intéresse également aux adaptations contemporaines de l'œuvre de Dante (parodies et transpositions en bandes dessinées et romans graphiques, franchises transmédiales, mêmes, jeux vidéo, etc.). Il a publié

Poétique de la lumière dans l'Enfer et le Purgatoire de Dante (Limoges, Lambert-Lucas, 2017), et a rédigé l'introduction scientifique du catalogue de l'exposition *Drawing Dante* (Institut italien de culture de Paris, juin-juillet 2021), consacrée à l'imaginaire de *La divine comédie* revisité par la bande dessinée.

Notes

¹ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 92-93.

² Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. x, 95. Sur la question, voir Claudio Ciociola, « *Visibile parlare* », *Agenda*, Cassino, Università degli Studi, 1992.

³ Gianfranco Contini, « Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia* », dans *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Turin, Einaudi, 2001 [1970], p. 245-283 : « la *Commedia* est un livre illustrable, c'est-à-dire un livre autorisé par l'auteur à être illustré, car elle contient des passages importants dans lesquels nous sommes invités à une représentation visuelle » (nous traduisons).

⁴ Charles Southward Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, traduction de Gaetano Prampolini, Bologne, Il Mulino, 1978, p. 556 : « le poème tout entier, du début à la fin, est émaillé d'«illustrations» qui témoignent partout d'une qualité de vision qui est une partie non négligeable, voire fondamentale, organique et intimement fonctionnelle, de l'enchantement irrésistible qu'il exerce sur nous » (nous traduisons).

⁵ Emilio Pasquini, *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della Commedia*, Rome, Carocci, 2021 [2015], p. 10 : « à un public qui n'a pas encore le courage d'aborder directement et intégralement les volutes difficiles et complexes du texte de Dante » (nous traduisons).

⁶ Emilio Pasquini, *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della Commedia*, Rome, Carocci, 2021 [2015], p. 10.

⁷ Des 100 dessins commandés par Lorenzo di Pierfrancesco de Médicis à Sandro Botticelli pour un manuscrit enluminé de *La divine comédie* entre 1480 et 1495, seules 92 planches nous sont parvenues et sont conservées par le Kupferstichkabinett de Berlin (85) et par la Bibliothèque apostolique vaticane (huit, dont la très célèbre *Voragine infernale*, la seule entièrement achevée). De 1824 à 1827, le poète romantique anglais William Blake produit 102 aquarelles pour une édition illustrée du poème qui ne verra pas le jour à cause de la mort du poète. Dans les années 1850 paraît chez l'éditeur londonien Bell & Daldy une édition du poème accompagnée des gravures de John Flaxman (Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, traduit en anglais par I.C. Wright; illustré de gravures sur acier, d'après les dessins de John Flaxman, Londres, Bell & Daldy, 1854). En 1861 et aux frais du jeune dessinateur, Hachette publie *L'enfer* de Dante accompagné par 76 gravures de Gustave Doré. Le succès immédiat de cette édition l'amènera par la suite à illustrer *Le purgatoire* (42 planches) et *Le paradis* (18 planches) dans une édition unique parue en 1868. L'œuvre en trois volumes illustrée par l'autrichien Franz von Bayros sort en 1921 (Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, traduit en allemand par Otto Gildemeister, édité par Karl Toth, illustré par Franz von Bayros, Zurich,

Amalthea, 1921). Grâce à un long travail étalé sur 20 ans (1921-1941), l'artiste génois Amos Nattini participe à la monumentale édition illustrée de *La divine comédie* en trois volumes imprimée par les Officine dell'Istituto Nazionale Dantesco de Milan en 1931 (*Inferno*), 1936 (*Purgatorio*) et 1941 (*Paradiso*). Édy Legrand met son talent de dessinateur à disposition d'André Doderet et de son édition française de *La divine comédie* en quatre volumes (*Dante et son époque, L'enfer, Le purgatoire, Le paradis*) parue à l'Union latine d'éditions (Paris) en 1938. L'édition illustrée en trois volumes d'Alberto Martini paraît aux éditions Cenobio en 1949 (Dante Alighieri, *La Divina commedia*, Milan, Cenobio, 1949). Dans les années 1960, Salvador Dalí expose 100 aquarelles inspirées du voyage de Dante à travers les trois royaumes de l'au-delà, qui seront plus tard rassemblées dans *La divine comédie* en trois volumes aux Heures Claires en 1963. Le projet d'une *Commedia* illustrée, proposé par Arnoldo Mondadori à Renato Guttuso en 1957, voit finalement le jour en 1970 (Renato Guttuso, *Il Dante di Guttuso*, Milan, Mondadori, 1970). Tom Phillips, quant à lui, est l'auteur d'une version illustrée de *L'enfer* aux allures postmodernes (Dante Alighieri, *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno. A Verse Translation by Tom Phillips with Images and Commentary*, Londres, Talfond Press, 1983). Initialement parues aux éditions Nuages (Dante, *La Divina Commedia*, Milan, Edizioni Nuages, 1999), les illustrations pour *L'enfer, Le purgatoire* et *Le paradis* réalisées respectivement par Lorenzo Mattotti, Milton Glaser et Moebius ont récemment été rééditées (Dante, *Inferno, Purgatorio, Paradiso* (3 vol.), Milan, Classici BUR, 2020 [2014]). Miquel Barceló illustre pour les éditions catalanes Galaxia Gutenberg les trois tomes de la *Divina Comedia. Inferno, Purgatorio, Paraíso* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003). Gabriele Dell'Otto a illustré l'édition Mondadori de l'*Inferno* (2018), du *Purgatorio* (2020) et du *Paradiso* (2021), commentée par Franco Nembrini. Sur la question, voir Gennaro Ferrante et Ciro Perna, « L'illustrazione della *Commedia* », dans Luca Azzetta et Andrea Mazzucchi (dir.), *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*, Rome, Salerno, 2016, p. 307-341; Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai nostri giorni*, Turin, Einaudi, 2018; Alberto Casadei, *Dante. Storia avventurosa della Divina Commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milan, Il Saggiatore, 2020, p. 169-180.

⁸ En dépit de la crise sanitaire, les célébrations pour le 700^e anniversaire de la mort de Dante en 2021 ont favorisé, en Italie comme un peu partout dans le monde, de nombreux événements et manifestations portant sur la vitalité de l'iconosphère de Dante au XXI^e siècle. Particulièrement remarquable s'avère le projet *Dante Plus: Mostra collettiva «Uno, nessuno e centomila volti»* pensé par Marco Miccoli et parrainé par la ville de Ravenne de 2017 à 2021 (et accueilli aussi dans les Instituts italiens de culture de Lisbonne, Sofia et Los Angeles en 2021). Cent cinquante artistes ont réinterprété l'effigie de Dante à l'aide du traitement numérique (sérialité des images, chromatisme accentué, fragmentation des contours) : Marco Miccoli (dir.), *Dante Plus: One, None and a Hundred and Fifty Portraits of Dante*, Berlin, Vetro Editions, 2021. Sur la question, nous renvoyons également à l'introduction au catalogue de l'exposition *Drawing Dante* (Institut culturel italien de Paris, Marseille, Strasbourg et Hambourg, 2021) rédigée en italien, français, anglais et allemand par Alessandro Benucci, « Dante pop e il "visibile parlare" » (p. 10-13). Sur les expositions sur Dante organisées en Italie à l'occasion du 7^e centenaire de la mort du poète, voir aussi : Alberto Sebastiani, « *Cattivik e la Commedia* », dans Stefano Lazzarin (dir.), *Dante Trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*, Manziana, Vecchiarelli, 2021, p. 95-96.

⁹ Nous renvoyons à la notion de réception dynamique avancée par Norman Norwood Holland dans *The Dynamics of Literary Response* (New York, Oxford University Press, 1968).

Dans le sillage d'une interprétation psychanalytique du fait littéraire, Holland affirme que la relecture contemporaine d'un classique de la littérature devient un laboratoire dans lequel, à côté des éléments originaux, se préfigure une écriture inédite d'un nouveau thème ou sujet.

¹⁰ Alberto Casadei, « Il marchio Dante », *Corriere fiorentino*, 16 mai 2013, accessible sur le site <http://illuminations-edu.blogspot.com/2013/05/il-marchio-dante.html> (24 septembre 2022) : « un *brand* unique » (nous traduisons).

¹¹ Le blogue est accessible depuis le lien suivant : <https://research.bowdoin.edu/blog/italian/dante-today-citings-sightings-of-dantes-works-in-contemporary-culture/> (14 octobre 2022). Quelques exemples issus des secteurs culturels évoqués : musique pop (le groupe britannique The Divine Comedy ou la chanson *Dante's prayer* (1997) de la chanteuse-compositrice canadienne Loreena McKennitt) et rock (l'album *A Divina Comédia* (1970) du groupe rock psychédélique brésilien Os Mutantes); *mystery thrillers* (*Il libro segreto di Dante* de Francesco Fioretti et le *bestseller* *Inferno* de Dan Brown). Sur la question, nous renvoyons notamment à : Filippo Fonio, « La “marque Dante” et son évolution : de la vente de produits au management », *Italianistica*, vol. XLIX, n° 2, mai-août 2020, p. 103-130; Stefano Lazzarin, « Da Dante pop a Dante trash », dans Stefano Lazzarin (dir.), *Dante Trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*, Manziana, Vecchiarelli, 2021, p. 10-15; Giuseppe Sangirardi, « Dante classico, Dante al cioccolato », dans Stefano Lazzarin (dir.), *Dante Trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*, Manziana, Vecchiarelli, 2021, p. 56-60.

¹² Très suivies, les pages Facebook (<https://www.facebook.com/significardantepermeme>) et Instagram (https://www.instagram.com/significardantepermeme/?fbclid=IwAR3U1AIWmBJ12e_CtD51Z2F9paNELtg8hdJvyhktTiskG3VINoyIOvNoSF0) *Significar Dante per meme* proposent des mèmes où les vers les plus connus de *La divine comédie* sont réécrits pour commenter l'actualité politique et internationale et critiquer les coutumes contemporaines.

¹³ Francis Lacassin, *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Paris, Union générale d'éditions, 1971.

¹⁴ Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 9. La critique francophone est très dynamique et il n'est pas possible d'en rendre compte ici de façon exhaustive. Nous nous limitons à citer les principaux travaux des chercheurs qui font autorité en la matière : Benoît Peeters (*La bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1993; *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2003, outre de nombreuses études consacrées à Hergé), Thierry Groensteen (*Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 2011 [1999]; *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Paris, Skira/Flammarion, 2010 et, coécrit avec Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994), Pierre Fresnault-Deruelle (*La bande dessinée*, Paris, Armand Colin, 2009; *Images à mi-mots : bandes dessinées, dessins d'humour*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008), Jacques Dürrenmatt (*Bande dessinée et littérature*, Paris, Garnier, 2013; *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, 2019).

¹⁵ Anna Maria Cotugno et Trifone Gargano (dir.), *Dante pop. Romanzi, parodie, brand, canzoni*, Bari, Progedit, 2016, p. 1 : « dantisme créatif du troisième millénaire » (nous traduisons).

¹⁶ Stefano Lazzarin et Jérôme Dutel, « Dante oggi. Introduzione », dans Stefano Lazzarin et Jérôme Dutel (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 9.

¹⁷ *L'Inferno di Topolino*, écrit par Guido Martina et illustré par Angelo Bioletto, a été initialement publié dans les numéros 7-12 de *Topolino* d'octobre 1949 à mars 1950, tandis que *L'Inferno di Paperino* de Giulio Chierchini et Massimo Marconi, est apparu dans le numéro 1654 de *Topolino* le 9 août 1987. Ces deux parodies ont fait l'objet d'autres réimpressions, dont la récente Disney *Paper Dante*, sous la direction d'Emanuela Fecchio, Florence, Giunti Editore, 2021, et « Dante Alighieri raccontato da Topolino » (sous la direction de Francesco Gerbaldo, *Topolino*, septembre 2021). Après des tentatives éphémères de publication dans des revues pour bandes dessinées, dans les années 1990, Marcello Toninelli entame une collaboration fructueuse avec les éditions Paoline, qui lui offrent l'occasion de publier ses bandes humoristiques sur *L'enfer* de Dante dans les pages de l'hebdomadaire pour enfants *Il Giornalino*, grâce auquel il obtient une grande visibilité. Le succès est tel que l'éditeur demande à Marcello de dessiner *Le purgatoire* et *Le paradis*. Les *strips* en noir et blanc de Marcello ont été rééditées dans les années 2000 en trois volumes distincts (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*) publiés à plusieurs reprises par l'éditeur Cartoon Club, et sont finalement réunies dans une édition complète en couleurs aux éditions Shockdom de Brescia en 2015 avec le titre définitif *Dante. La Divina Commedia a fumetti*. Marcello vient de faire paraître une nouvelle transposition de *L'enfer* accompagnée d'une réécriture partielle en vers et en *terza rima* des chants de la première partie du poème : Marcello, *Dante 2.0. Ritorno all'Inferno*, Brescia, Shockdom, 2021.

¹⁸ Le premier tome (Alessio D'Uva, Filippo Rossi et Astrid Lucchesi, *Amor mi mosse*, Florence, Kleiner Flug, 2014) retrace l'histoire d'amour entre Dante et Béatrice à Florence dans les années de jeunesse, puis au moment de l'exil, lorsque le souvenir de Béatrice, désormais âme bienheureuse du paradis, pousse le poète, tombé dans le désarroi, à écrire le poème. Une excellente lecture de ce roman graphique est donnée par Paolo Rigo, « Dante e la Kleiner Flug », dans Leonardo Canova, Luca Lombardo et Paolo Rigo (dir.), « *A riveder la china* ». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venise, Edizioni Ca' Foscari, coll. « Italianistica. Nuova serie », vol. 1, 2021, p. 183-203. Les trois autres tomes sont parus en 2021 sous l'impulsion de l'Institut italien de culture de Montréal : *Primo de li miei amici* (Alessio D'Uva, Filippo Rossi et Angelica Regni, Florence, Kleiner Flug, 2021) se concentre sur l'amitié tourmentée entre Dante et Guido Cavalcanti; *Le famose genti* (Marco Cei et Genny Ferrari, Florence, Kleiner Flug, 2021) est consacré à l'activité politique de Dante précédant l'exil; *La selva oscura* (Marco Rastrelli et Astrid, Florence, Kleiner Flug, 2021) évoque les tourments existentiels qui encouragent le poète à rédiger *La divine comédie*.

¹⁹ Moreno Burattini et Fabrizio Longo, « La porta dell'Inferno », *Speciale Dampyr*, n° 12, novembre 2016.

²⁰ Où il remporte le prix VPRO du meilleur roman graphique néerlandais la même année.

²¹ Gary Panter, *Jimbo's Inferno; Jimbo in Purgatory*, Seattle, Fantagraphics, 2004.

²² David L. Carlson et Landis Blair, *The Hunting Accident: A True Story of Crime and Poetry*, New York, First Second, 2017.

²³ Signalons quelques études sur les transpositions que nous venons de mentionner : Monica Biasiolo, « *Molto più della storia che rappresenta. Alcuni esempi di riscrittura a fumetti e in graphic novels della Divina Commedia dal secondo dopoguerra a oggi* », dans Jérôme Dutel et Stefano Lazzarin (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 91-106 (notamment sur *En enfer avec Dante*); Daniela Bombara, « *Viaggi comic di Dante e Beatrice fra Giappone, USA e Italia: un'inedita Commedia dolorosa, combattiva, ma anche di umanissima semplicità quotidiana* », dans Jérôme Dutel et Stefano Lazzarin (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 121-136 (sur, entre autres, le manga de Gō Nagai); Jérôme Dutel, « *Scendere agli inferi con il fumetto* », dans Jérôme Dutel et Stefano Lazzarin (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 151-164 (sur *Inferno* du Néerlandais Marcel Ruijters et sur le *Conte démoniaque* d'Aristophane); Alessandro Benucci, « *Dante fra fumetti, manga e graphic novel: verso un "iper-Commedia"?* », dans Sergio Portelli et Karl Chircop (dir.), *Percorsi del testo. Adattamento e appropriazione della letteratura italiana*, Florence, Franco Cesati, p. 21-30 (sur *Inferno*, *En enfer avec Dante* et *La divine comédie* de Gō Nagai). Sur la traduction italienne du manga japonais, on peut lire l'article d'Alberto Sebastiani, « *Quel pasticciaccio meraviglioso: andata e ritorno in Giappone con Gō Nagai* », paru dans la revue en ligne *Lingua Italiana* (encyclopédie Treccani) en 2021 : https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Dantesi/07_Sebastiani.html (19 octobre 2022).

²⁴ Seymour Chwast, *Dante's Divine Comedy: A Graphic Adaptation*, New York, Bloomsbury Publishing, 2010.

²⁵ Seymour Chwast, *Dantes Göttliche Komödie. Hölle, Fegefeuer, Paradies*, traduction de Reinhard Pietsch, Munich, Knesebeck, 2011; Seymour Chwast, *La Divina Commedia di Dante. Inferno. Purgatorio. Paradiso*, traduction de Fiorenza Conte, Macerata, Quodlibet, 2019.

²⁶ Nous réélaborons ici l'indication de provenance *made in Italy* qui promeut les produits de la Péninsule à l'étranger et qui est devenue, aujourd'hui, une catégorie commerciale en soi.

²⁷ Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milan, Bompiani, 1964.

²⁸ Umberto Eco, « *Una lettera per adulti* », dans Pietro Favari (dir.), *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari, Dedalo, 1996, p. 11 : « genre non fiable et pas si paisiblement pacifique que la vulgate aristocratique le voudrait » (nous traduisons).

²⁹ Umberto Eco, « *Una lettera per adulti* », dans Pietro Favari (dir.), *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari, Dedalo, 1996, p. 10 : « genre multimédial » (nous traduisons).

³⁰ Nous renvoyons ici aux théories de la souillure qui menace l'ordre symbolique du corps social proposées par l'anthropologue britannique May Douglas dans *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (Londres/New York, Routledge, 1966).

³¹ En accord avec les propos sur le paradigme adjectival « transculturel » étayés par le sociologue indien dans son essai *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996), nous considérons le geste artistique comme étant transculturel lorsqu'il rejette toute forme de catégorisation essentialiste, et qu'il laisse apparaître la concomitance de pratiques formelles et de codes esthétiques préalablement séparés par des disjonctions culturelles.

³² Gino Frezza, « Passare attraverso. Figurare, impaginare, iconizzare », dans Daniele Barbieri (dir.), *La linea inquieta, Emozioni e ironia nel fumetto*, Rome, Meltemi, 2005, p. 47 : « entre images et écritures, entre statique et dynamique, entre visuel et linguistique, verbal et non verbal, descriptif et fantastique » (nous traduisons).

³³ Thierry Groensteen, *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Paris, Skira/Flammarion, 2010, p. 10 (italiques de l'auteur).

³⁴ Nous faisons allusion aux théories sur la reprise parodique étayées par Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris, Seuil, 1982), et qui tiennent compte de la notion d'intertextualité « large » avancée par Kristeva dans *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Paris, Seuil, 1969).

³⁵ Du grec ancien *παρῳδία*, *parôidia*, composé de *παρά*, *pará* (« à côté de »), et de *ὠδή*, *ôidē* (« chant »).

³⁶ Nous signalons quelques études sur les adaptations en bandes dessinées de *La divine comédie* parues en Italie (liste non exhaustive) : Alessandro Benucci, « Dalla *Commedia* ai *comics*: costanti e varianti di critica sociale nelle riscritture fumettistiche contemporanee dell'*Inferno* di Dante », dans Jérôme Dutel et Stefano Lazzarin (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 107-120; Monica Biasiolo, « Molto più della storia che rappresenta. Alcuni esempi di riscrittura a fumetti e in *graphic novels* della *Divina Commedia* dal secondo dopoguerra a oggi », dans Jérôme Dutel et Stefano Lazzarin (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 91-106; Alberto Brambilla, « Le origini dell'*Inferno* di Topolino? In un diario scolastico », *Fumetto Logica*, 2013, <http://www.fumettologica.it/2013/10/le-origini-de-linferno-di-topolino-in-un-diario-scolastico/> (26 octobre 2022); Alberto Brambilla, « Fare *commedia* della *Commedia*. Il Dante umoristico di Marcello », *Fumetto Logica*, 2015, <http://www.fumettologica.it/2015/12/dante-toninelli-recensione/> (26 octobre 2022); Giovanna Rizzarelli, « Capolavori di capolavori. Pippo e Topolino all'*Inferno* degli scolari », *Arabeschi*, vol. 7, n° 1, 2016, p. 165-171; Gino Frezza, « Dampyr all'*Inferno*. Il mondo parallelo e l'avventura dantesca di Harlan Draka », *Dante e l'arte*, n° 5, 2018, <https://revistes.uab.cat/dea/article/view/v5-frezza> (28 octobre 2022); Ursula Winter, « L'*Inferno* up to date. Attualizzazioni dell'*Inferno* di Dante nei fumetti », *Dante e l'arte*, n° 5, 2018, p. 61-80; Stefano Lazzarin, « Per un atlante del fumetto dantesco. Sondaggi, analisi, congetture », *Italianistica*, vol. XLIX, n° 2, 2020, p. 59-71; Alessandro Benucci, « Dante transmediale. La *Divina Commedia* a fumetti di Marcello », dans Leonardo Canova, Luca Lombardo et Paolo Rigo (dir.), « *A riveder la china. Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venise, Edizioni Ca' Foscari, coll. « Italianistica. Nuova serie », vol. 1, p. 163-182.

³⁷ Moreno Burattini et Fabrizio Longo, « La porta dell'Inferno », *Speciale Dampyr*, n° 12, novembre 2016, p. 92.

³⁸ En 2019, l'album *Dante. La Divina Commedia a fumetti* a été réédité par la maison d'édition Shockdom en hommage aux 50 ans d'activité de son auteur. Marcello a publié sa première bande comique parodiant *L'enfer* de Dante dans le numéro 11 de la revue *Off-Side* (10 novembre 1969). Voir Alessandro Benucci, « Dante transmediale. La *Divina Commedia a fumetti* di Marcello », dans Leonardo Canova, Luca Lombardo et Paolo Rigo (dir.), « *A riveder la china* ». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venise, Edizioni Ca' Foscari, coll. « Italianistica. Nuova serie », vol. 1, 2021, p. 166 et l'article « La nascita di Dante » : <http://ioedante.blogspot.com/2018/11/la-nascita-del-dante.html> (22 octobre 2022).

³⁹ Les bandes humoristiques adaptant les chants de *L'enfer* s'étendent sur 79 pages, tandis que *Le purgatoire* couvre 54 pages et *Le paradis* 49 pages. Le choix d'adapter les deux autres parties du poème a aussi été fait par le mangaka Gō Nagai (le troisième volume de l'édition française est consacré au *Purgatoire* et au *Paradis*, tandis que *L'enfer* occupe les deux premiers volumes). Seymour Chwast consacre 53 planches à la première partie du poème, 29 planches à la deuxième et 33 à la troisième. On constate que, même quand les bédésistes s'attellent à transposer tout le poème, ils s'emploient davantage à représenter *L'enfer*, exception faite de Gary Panter qui respecte quant à lui l'équilibre entre les sections du poème, et dédie 34 planches à *L'enfer* et 34 au *Purgatoire*.

⁴⁰ Voir Alessandro Benucci, « Dante transmediale. La *Divina Commedia a fumetti* di Marcello », dans Leonardo Canova, Luca Lombardo et Paolo Rigo (dir.), « *A riveder la china* ». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venise, Edizioni Ca' Foscari, coll. « Italianistica. Nuova serie », vol. 1, 2021, p. 167-171.

⁴¹ Entrés dans une bibliothèque pour consulter une édition de *La divine comédie*, Topolino et Pippo finissent par s'endormir sur le livre, tandis qu'une branche noueuse sort des pages pour les attraper et les catapulte dans la forêt obscure et dans le début du poème. *L'Inferno di Topolino*, dans Emanuela Fecchio (dir.), *Paper Dante*, Florence, Giunti Editore, 2021, p. 62.

⁴² *L'Inferno di Topolino* et *L'Inferno di Paperino*, dans Emanuela Fecchio (dir.), *Paper Dante*, Florence, Giunti Editore, 2021.

⁴³ Alessio D'Uva, Filippo Rossi et Angelica Regni, *Primo de li miei amici*, Florence, Kleiner Flug, 2021; Marco Cei et Genny Ferrari, *Le famose genti*, Florence, Kleiner Flug, 2021; Marco Rastrelli et Astrid, *La selva oscura*, Florence, Kleiner Flug, 2021.

⁴⁴ Dans le premier roman graphique, la mort de Béatrice est reliée à l'égarement de Dante dans la forêt sombre et à la nécessité de traverser l'abîme infernal et la montagne du purgatoire pour la retrouver : Alessio D'Uva, Filippo Rossi et Astrid Lucchesi, *Amor mi mosse*, Florence, Kleiner Flug, 2014, planches 25-33, 42-56 (le volume étant dépourvu de la numérotation des pages, nous avons procédé au comptage manuel des planches). Si tout le roman graphique *La selva oscura* interprète les agissements de Dante en exil en fonction de la création littéraire du mythe de la forêt obscure, celle-ci est directement représentée dans les dernières pages, de même que le rêve de Béatrice, une femme élevée au rang des âmes

bienheureuses du paradis : Marco Rastrelli et Astrid, *La selva oscura*, Florence, Kleiner Flug, 2021, p. 54-61.

⁴⁵ L'interview peut être écoutée sur la chaîne YouTube *Lecture métropolitaine*, accessible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=CC3frwzjb40&t=618s> (24 octobre 2022).

⁴⁶ Marco Santagata, *Come donna innamorata*, Milan, Guanda, 2015.

⁴⁷ Nous renvoyons aux interviews données par Marcello à l'espace Think Comics on Stage du festival Lucca Comics de 2016, téléversées sur la chaîne YouTube de l'association (<https://www.youtube.com/watch?v=ujzwXGnd-64&t=733s>, 23 septembre 2022), et à Lorenzo di Paolo dans la série d'événements organisés par l'Université Federico II de Naples à l'occasion du Dantedi 2021, accessible via la chaîne YouTube de la même université (<https://www.youtube.com/watch?v=WdX6EXYPJQs>, 23 septembre 2022).

⁴⁸ Moreno Burattini et Fabrizio Longo, « La porta dell'Inferno », *Speciale Dampyr*, n° 12, novembre 2016, p. 53 : les protagonistes arrivent dans la région où sont punis les pusillanimes; face aux regards confondus des uns et des autres, le professeur Montanari cite les vers célèbres qui expliquent la nature de ces damnés (*Inferno* III, 61-63 : « *intesi e certo fui / che questa era la setta d'i cattivi, / a Dio spiacenti e a' nemici sui* »; « Aussitôt je compris et fus certain / que c'était là la secte des méchants / qui déplaisent à Dieu comme à ses ennemis ». Toute traduction du poème de Dante est tirée de l'édition suivante : Dante Alighieri, *La divine comédie*, traduit de l'italien par Lucienne Portier, Paris, Les éditions du Cerf, 2008.

⁴⁹ *Inferno* III, 95-96 : « on veut ainsi là où l'on peut / ce que l'on veut, ne demande pas plus ».

⁵⁰ Marcello, *Dante. La Divina Commedia a fumetti*, Brescia, Shockdom, 2015, p. 15, 24.

⁵¹ *L'Inferno di Topolino*, dans Emanuela Fecchio (dir.), *Paper Dante*, Florence, Giunti Editore, 2021, p. 63 : « Comme dans le premier chant, je vous l'ai dit, / Dans un bois sombre, je me suis retrouvé / Ce qui, en pensée, me fait frissonner. / Il y a des soupirs, des pleurs, et de grandes lamentations / Des mots de colère et le bruit des mains avec ceux-ci / Si bien qu'on avait l'impression d'être dans un tramway... / Dans lequel le voyageur voit les étoiles / Parce qu'il est comprimé au point / Que de ses mâchoires sortent ses entrailles! » (nous traduisons).

⁵² Moreno Burattini et Fabrizio Longo, « La porta dell'Inferno », *Speciale Dampyr*, n° 12, novembre 2016, p. 152 : « Immédiatement, ils pourront sortir / retourner au sommet alors qu'ils sont en bas / ceux qui étaient ici sans mourir » (nous traduisons).

⁵³ *L'Inferno di Topolino*, dans Emanuela Fecchio (dir.), *Paper Dante*, Florence, Giunti Editore, 2021, p. 131 : « les plus grands traîtres » (nous traduisons).

⁵⁴ *L'Inferno di Topolino*, dans Emanuela Fecchio (dir.), *Paper Dante*, Florence, Giunti Editore, 2021, p. 132-133.

⁵⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.

⁵⁶ *L'Inferno di Topolino*, dans Emanuela Fecchio (dir.), *Paper Dante*, Florence, Giunti Editore, 2021, p. 69, 79, 115 et 129.

⁵⁷ *L'Inferno di Paperino*, dans Emanuela Fecchio (dir.), *Paper Dante*, Florence, Giunti Editore, 2021, p. 163-167, 172-174.

⁵⁸ Marcello, *Dante. La Divina Commedia a fumetti*, Brescia, Shockdom, 2015, p. 15, 33, 40, 45.

⁵⁹ Moreno Burattini et Fabrizio Longo, « La porta dell'Inferno », *Speciale Dampyr*, n° 12, novembre 2016, p. 90, 122-125.

⁶⁰ Nous renvoyons à l'interview sur *Letture métropolitaine*, <https://www.youtube.com/watch?v=CC3frwzjb40&t=618s> (24 octobre 2022).

⁶¹ Thierry Groensteen, *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Paris, Skira/Flammarion, 2010, p. 233.

⁶² Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985, p. 53-54.

⁶³ « Au milieu du chemin de notre vie ».

⁶⁴ « Laissez toute espérance, vous qui entrez ».

⁶⁵ Un grand nombre de bandes dessinées insistent sur la fonction liminaire de ces vers, qu'ils contribuent à nourrir en concentrant plusieurs éléments seuils dans une même planche, voire dans une même case. Aristophane place le vers neuf du chant trois de *L'enfer* au début de la deuxième planche de son *Conte démoniaque* (Paris, L'Association, 1996, p. 2), celle-ci précédée d'une planche à case unique représentant la bouche du Léviathan grande ouverte et portant en en-tête le titre de son chapitre d'ouverture. Michael Meier reporte tout le tercet contenant ce vers notoire dans une planche où il transpose sa vision de l'entrée en enfer : une muraille de menhirs rougeâtres qui s'érigent au milieu d'un chemin plat flanqué de deux pentes rocheuses plutôt escarpées (Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 17). L'épigraphe apparaît également dans *Inferno* de Marcel Ruijters, cette fois gravée sur le fronton d'une porte flanquée de part et d'autre de remparts rappelant les citadelles médiévales, et traversée par les protagonistes du roman graphique (Danta et Virgilia, deux versions féminisées des personnages originaux). Dans une planche impressionnante à case unique contenant le roi Minos dont la queue s'enroule neuf fois autour de son corps – les neuf spirales de l'enfer dantesque –, est admirablement condensé tout *L'enfer* pour le lecteur de *L'accident de chasse* (David L. Carlson et Landis Blair, *L'accident de chasse*, Paris, Sonatine, 2020, p. 221). De la forêt obscure à la tête tricéphale de Lucifer, et des Limbes aux traîtres, sont énumérés les péchés punis dans les cercles infernaux, tandis qu'au-dessus de la couronne de Minos et au milieu d'un feston de ronces se déroule un parchemin où on lit : « Vous qui entrez, laissez toute espérance ». Toujours dans ce roman graphique, on retrouve ce vers dans la représentation de *L'enfer* de Dante organisée pour les détenus de la prison de Stateville. Il est affiché, en fer forgé, au-dessus du portail de la prison, selon le dessin montré pendant le spectacle (David L. Carlson et Landis Blair, *L'accident de chasse*, Paris, Sonatine, 2020, p. 325). Lors de l'arrivée à la porte de l'enfer, le Dante du manga semble avoir droit à une version écourtée de l'épigraphe; il n'en retient presque que le vers final, dont le premier hémistiche est isolé dans une bulle aux contours hérissés de pointes,

comme si la puissance tragique du contenu cherchait à s'échapper pour envahir la case et Dante lui-même (Gō Nagai, *La divine comédie*, Paris, Black Box, 2015, vol. I, p. 51).

⁶⁶ Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingue/Bâle, Francke, 2002.

⁶⁷ Irina O. Rajewsky, « Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », dans Lars Elleström (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 51-68; Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality », *Intermedialités/Intermediality*, n° 6, 2005, p. 43-64; Irina O. Rajewsky, « Potential Potentials of Transmediality. The Media Blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches », dans Alfonso De Toro (dir.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques – Caraïbes – Europe – Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 17-36; Irina O. Rajewsky, « Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 117, n° 1, 2007, p. 25-68.

⁶⁸ Irina O. Rajewsky, « Potential Potentials of Transmediality. The Media Blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches », dans Alfonso De Toro (dir.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques – Caraïbes – Europe – Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 17-36 : « En simplifiant, je distinguerais l'intermédialité en tant que relations *entre* les médias (c'est-à-dire les interactions médiales, les jeux ou les interférences) et la *trans*médialité en tant que phénomène qui apparaît *à travers* les médias. En d'autres termes, les phénomènes transmédiaux (synchrones ou diachroniques) se manifestent, ou sont observables, de manière similaire dans une variété de médias. Ainsi, dans un certain sens, nous pourrions également parler de "phénomènes itinérants" » (nous traduisons; italiques de l'auteure).

⁶⁹ Nous renvoyons également à l'article de Sémir Badir, « Pourquoi la transmédialité », dans German A. Duarte et Évelyne Deprêtre (dir.), *Bande dessinée et adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Graphèmes », 2019, p. 23-35.

⁷⁰ Irina O. Rajewsky, « Potential Potentials of Transmediality. The Media Blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches », dans Alfonso De Toro (dir.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques – Caraïbes – Europe – Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 23-24.

⁷¹ Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 52, 62, 74, 88 (quelques exemples).

⁷² Un exemple, parmi d'autres : Danta est en train de descendre dans le giron des homicides quand elle s'écrase bruyamment sur un tas d'éboullis qu'elle a contribué à renverser; un phylactère sort de sa bouche avec la mention latine « error » (Marcel Ruijters, *Inferno*, Luc-en-Diois, The Hoochie Coochie, 2013, planche 40 – les pages du roman graphique étant dépourvues de numérotation, nous avons procédé au comptage manuel des planches). Plus généralement, il s'agit d'un traitement caricatural très proche de celui proposé par Marcello.

⁷³ Pendant qu'ils traversent le huitième cercle qui châtie les traîtres, Dante interroge Virgile sur la nature du péché. Le guide, moins concerné par la question que par la mission future du poète de la *Comédie*, lui rappelle avec vigueur la nécessité douloureuse de tout retranscrire dans son poème au nom de Béatrice, ce qui fait verser des larmes à Dante; Gō Nagai, *La divine comédie*, Paris, Black Box, 2015, vol. II, p. 168-171.

⁷⁴ David L. Carlson et Landis Blair, *L'accident de chasse*, Paris, Sonatine, 2020, p. 219-224.

⁷⁵ Pensons notamment à la punition des hérétiques qui, en plus de gésir dans des tombeaux enflammés (comme dans l'original), sont harponnées par les diables à l'aide de fourches (Marcel Ruijters, *Inferno*, Luc-en-Diois, The Hoochie Coochie, 2013, planche 33).

⁷⁶ Tels les avares et prodigues qui, condamnés à pousser d'énormes sacs remplis d'argent (des blocs de roche chez Dante), finissent par être écrasés par les mêmes sacs qui leur brisent le cou et d'autres membres; Gō Nagai, *La divine comédie*, Paris, Black Box, 2015, vol. I, p. 160-167.

⁷⁷ Mentionnons seulement le châtiment horrible des hordes de serpents qui entrent dans le corps des damnés par tous les orifices jusqu'à ce que leur ventre explose; Aristophane, *Conte démoniaque*, Paris, L'Association, 1996, p. 94-95.

⁷⁸ Sur le propos d'Aristophane, nous renvoyons à l'article de Jérôme Dutel, « Scendere agli inferi con il fumetto », dans Stefano Lazzarin et Jérôme Dutel (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 158-162.

⁷⁹ *Inferno* XVI, 73 : « Les gens nouveaux et les gains immédiats ».

⁸⁰ Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 9-11.

⁸¹ Gary Panter, *L'enfer de Jimbo*, Paris, Cambourakis, 2018, planches 3 et 5 (les pages du roman graphique étant dépourvues de numérotation, nous avons procédé au comptage manuel des planches).

⁸² Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 49.

⁸³ Le réchauffement climatique pousse la cavité infernale à revoir ses confins : les eaux de l'Achéron montent, des pans entiers du paradis sont engloutis à la suite du réchauffement climatique qui amplifie les flammes infernales; Marcel Ruijters, *Inferno*, Luc-en-Diois, The Hoochie Coochie, 2013, planches 105-108.

⁸⁴ Gary Panter, *L'enfer de Jimbo*, Paris, Cambourakis, 2018, planche 7.

⁸⁵ Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 131-132.

⁸⁶ La course aux armements entre tribus de démons rivales finit par engendrer des luttes et des trahisons pour le contrôle de tout l'enfer, ainsi qu'un conflit qui échappe à la maîtrise des forces qui l'ont engendré, et qui se résout en une énorme détonation finale magnifiée par ces quelques mots de la conclusion : « Le souffle de l'explosion balaya l'abîme d'un bout

à l'autre. / L'intense chaleur fit fondre les pierres, la voûte de l'enfer s'effondra. / Âmes et démons furent consumés. / De ce colossal édifice, du tumulte infernal, plus rien ne restait » (Aristophane, *Conte démoniaque*, Paris, L'Association, 1996, p. 299-300).

⁸⁷ Gō Nagai, *La divine comédie*, Paris, Black Box, 2015, vol. I, p. 41, 114-117.

⁸⁸ Gary Panter, *Jimbo au purgatoire*, Paris, Cambourakis, 2018, planche 32.

⁸⁹ Gō Nagai, *La divine comédie*, Paris, Black Box, 2015, vol. I, p. 10.

⁹⁰ Alfonso De Toro, « En guise d'introduction. Transmedialité – Hybridité – Translatio – Transculturalité : un modèle », dans Alfonso De Toro (dir.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques – Europe – Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 69 (italiques de l'auteur).

⁹¹ De l'aveu de Marcel Ruijters, « les représentations du XIX^e siècle pleines d'emphase de Gustave Doré, qui sont de loin les plus connues, sont celles qui m'ont pourtant le moins inspiré. [...] Pour moi, ce sont les illustrations les plus anciennes de *L'Enfer*, comme les enluminures de Bartolomeo di Fruosino et Lorenzo Vecchietta, qui sont les plus belles et les plus signifiantes. D'ailleurs, elles possèdent beaucoup de caractéristiques de la bande dessinée : ce sont de petits dessins linéaires colorés et narratifs, qui sont souvent considérés avec dédain » (Marcel Ruijters, *Inferno*, Luc-en-Diois, The Hoochie Coochie, 2013, « Introduction », deuxième page). En effet, les volumes raides et efflanqués des personnages d'*Inferno* semblent rappeler les saints peints par Vecchietta, et la planche représentant l'arrivée de Dante et Virgile aux portes de la cité de Dite (planche 38) est directement inspirée de l'enluminure de Bartolomeo di Fruosino contenue dans le manuscrit *L'Italien 74* (folio 1v du manuscrit *L'Italien 74* – XV^e siècle, premier quart, v. 1420-1430 – gardé par le Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, entièrement enluminé par Bartolomeo di Fruosino et son atelier et contenant *L'enfer* de Dante avec *L'Ottimo commento*).

⁹² Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 3. Le dessin de la cavité infernale par Botticelli est repris par la bédéciste Astrid dans son rendu schématique de la descente de Dante; Alessio D'Uva, Filippo Rossi et Astrid Lucchesi, *Amor mi mosse*, Florence, Kleiner Flug, 2014, planche 34.

⁹³ Michael Meier dessine Paolo et Francesca transportés par le tourbillon infernal en prenant modèle sur les amants tragiques peints par Ary Scheffer dans son magnifique tableau *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile* – troisième version, 1855, conservée au Musée du Louvre – (Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 26).

⁹⁴ Marcel Ruijters affirme que son choix de transformer les personnages principaux du poème en femmes serait le même que celui de William Blake dans ses illustrations du poème, bien que derrière les corps élancés et fluets de son Dante et de son Virgile ne se cache visiblement pas une inversion des sexes (Marcel Ruijters, *Inferno*, Luc-en-Diois, The Hoochie Coochie, 2013, « Introduction », deuxième page).

⁹⁵ Astrid calque la case représentant la première rencontre entre Dante et Béatrice le long de la voie qui longe l'Arno (Alessio D'Uva, Filippo Rossi et Astrid Lucchesi, *Amor mi mosse*, Florence, Kleiner Flug, 2014, planche 13) sur le tableau d'Henri Holiday *Dante and Beatrice* (1883), conservé à la Walker Art Gallery de Liverpool.

⁹⁶ Citation tirée du texte qui introduit les images de Gustave Doré pour l'exposition virtuelle proposée en ligne par la Bibliothèque nationale de France (*L'Enfer* de Dante Alighieri, <http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/albums/enfer/index.htm>, 24 octobre 2022), à l'occasion de l'exposition *Gustave Doré (1832-1883). L'imaginaire au pouvoir* consacrée au talent de l'illustrateur français par le Musée d'Orsay en 2014 (18 février-11 mai).

⁹⁷ Nul doute que l'hommage le plus flagrant aux sombres atmosphères des gravures doréennes est rendu par Gō Nagai, qui applique aux paysages, formes et personnages de son manga le même dégradé de fines hachures en noir et blanc qui caractérise le style de l'illustrateur français. L'inspiration est profonde et se rapproche de l'émulation directe : les gardiens et monstres infernaux sont fortement tributaires de l'imagination de Doré, tels Caron ou Géryon (Gō Nagai, *La divine comédie*, Paris, Black Box, 2015, vol. I, p. 66-67; vol. II, p. 58) que l'on dirait tout juste sortis de ses gravures. En outre, le mangaka transpose clairement des gravures entières lorsqu'il dépeint l'entrée de Dante et Virgile dans une nouvelle région de l'enfer, ou la rencontre d'un nouveau personnage. Si les dessins hachurés de Landis Blair rappellent naturellement le style de Doré, l'illustrateur américain souligne l'influence exercée par le graveur français sur la composition de *L'accident de chasse* dans quelques planches évoquant la forêt des suicidés ou les eaux glacées de Cocyte d'où sortent les têtes givrées des damnés pour trahison (David L. Carlson et Landis Blair, *L'accident de chasse*, Paris, Sonatine, 2020, p. 296 et 338-343; p. 264-265). La case principale représentant l'entrée de Dante et du chacal Virgile dans le cercle des gourmands (Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 38) est une adaptation très réussie signée Michael Meier de la gravure de Gustave Doré illustrant le même épisode. Il en va de même pour la case qui représente Dante et Virgile en audience devant Minos (Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 26). Hachures et traits croisés sont également la marque de fabrique des planches de Gary Panter, tandis que des contrastes en clair-obscur très marqués prouvent la grande qualité (et le long travail) des planches d'Aristophane; néanmoins, si l'on reconnaît un certain ascendant du style doréen dans l'impressionnant *Conte démoniaque*, il serait quelque peu difficile d'affirmer la même chose au sujet de *L'enfer de Jimbo*, dont les cases se caractérisent par l'absence totale d'ombres et de points de fuite, tous les objets représentés étant projetés au premier plan sans la moindre profondeur.

⁹⁸ Alfonso De Toro, « En guise d'introduction. Transmedialité – Hybridité – Translatio – Transculturalité : un modèle », dans Alfonso De Toro (dir.), *Translatio. Transmédiatité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques – Europe – Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 63-66.

⁹⁹ Tel est le cas de l'enfer dessiné par Michael Meier : une série de régions envahies par les technologies modernes et leurs apories, peuplées d'âmes condamnées à subir les conséquences néfastes des écrans d'iPhone ou d'ordinateurs (la roue d'Apple et le sablier de Microsoft qui mettent en attente le navigateur ou celui qui télécharge des données numériques constituent des punitions redoutables), des réseaux sociaux et des connexions Wi-Fi, et même des pires émissions télévisées, comme *Top Chef* (les gourmands sont

condamnés à regarder chaque épisode du programme jusqu'au bout et à manger tous les plats cuisinés à la fin); Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 38, 47, 128.

¹⁰⁰ Le Dante de Michael Meier est le prototype du héros des sagas contemporaines, doté avant tout de qualités « normales » (la ruse, la parole svelte, l'ironie mordante, l'autodérision) et de points faibles (une démarche gauche, une attitude décalée) qui ne le pénalisent jamais et le rendent sympathique et proche du lecteur. Dans un autre registre, la Dante de Marcel Ruijters fait preuve d'un certain esprit tout au long de la descente infernale qu'elle accomplit parfois avec maladresse. Le Dante version manga, quant à lui, fait l'objet d'une stéréotypisation plus conventionnelle, bien qu'il soit également soumis à un traitement qui souligne ses faiblesses et ses hésitations; cette caractérisation du personnage concerne également le Dante-Matt Rizzo réalisé par David L. Carlson et Landis Blair.

¹⁰¹ Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015, p. 14.

¹⁰² Nous rappelons ici les bruits que la barbe hirsute et noire de Dante, exilé à Vérone, aurait fait circuler dans les rues de la ville; Boccace, *Trattatello in laude di Dante*, chapitre XX : « *Per la qual cosa avvenne un giorno in Verona, essendo già divulgata pertutto la fama delle sue opere, e massimamente quella parte della sua Comedia, la quale egli intitola Inferno, e esso conosciuto da molti e uomini e donne, che, passando egli davanti a una porta dove più donne sedevano, una di quelle pianamente, non però tanto che bene da lui e da chi con lui era non fosse udita, disse all'altre: "Donne, vedete colui che va nell'inferno, e torna quando gli piace, e qua su reca novelle di coloro che là giù sono?" Alla quale una dell'altre rispose semplicemente: "In verità tu dei dir vero: non vedi tu com'egli ha la barba crespa e il color bruno per lo caldo e per lo fummo che è là giù?" Le quali parole udendo egli dir dietro a sé, e conoscendo che da pura credenza delle donne venivano, piacendogli, e quasi contento ch'esse in cotale opinione fossero, sorridendo alquanto, passò avanti* » (« C'est pourquoi, un jour à Vérone, alors que la renommée de ses œuvres était déjà grande, surtout la partie de sa *Comédie* intitulée *Enfer*, et qu'elle était connue de beaucoup d'hommes et de femmes, alors qu'il passait devant une porte où plusieurs femmes étaient assises, l'une d'entre elles dit doucement aux autres, mais pas si doucement que lui et ceux qui étaient avec lui ne puissent l'entendre : "Femmes, voyez-vous celui qui va en enfer et qui en revient quand il le veut, et qui rapporte des nouvelles de ceux qui sont là-dessous?" À quoi l'une des autres répondit simplement : "En vérité, tu dis le vrai : ne vois-tu pas que sa barbe est frisée et brune à cause de la chaleur et de la fumée qui règnent en bas?" En entendant ces paroles derrière lui, et sachant qu'elles venaient de la pure croyance des femmes, et les aimant, et presque content qu'elles fussent de cet avis, il sourit un peu et continua son chemin ») (nous traduisons).

¹⁰³ Citation de Gianfranco Contini tirée d'Emilio Pasquini, *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della Commedia*, Rome, Carocci, 2021 [2015], p. 9 : « Dante était un auteur fondamentalement populaire, et il devrait redevenir un auteur populaire » (nous traduisons).

¹⁰⁴ Stefano Jossa, « Introduzione », dans Leonardo Canova, Luca Lombardo et Paolo Rigo (dir.), « *A riveder la china* ». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venise, Edizioni Ca' Foscari, coll. « Italianistica. Nuova serie », vol. 1, 2021, p. 14 : « opération hyper-savante » (nous traduisons).

¹⁰⁵ *Inferno* XXXIV, 139 : « ensuite nous sortîmes revoir les étoiles ».

¹⁰⁶ *L'Inferno di Topolino*, dans Emanuela Fecchio (dir.), *Paper Dante*, Florence, Giunti Editore, 2021, p. 61: « C'est une injustice ! Toi, tu chantes les étoiles et moi, je dois chanter les chiens » (nous traduisons).

¹⁰⁷ Gō Nagai, *La Divina Commedia. Omnibus*, édition de Matteo de Marzo, traduction de Giovanni Lapis, Milan, Edizioni BD, 2019.

Bibliographie

Sources

Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, traduit en allemand par Otto Gildemeister, édité par Karl Toth, illustré par Franz von Bayros, Zurich, Amalthea, 1921.

Dante Alighieri, *Divina Comedia illustrada por Miquel Barceló. Inferno, Purgatorio, Paraíso*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2003.

Dante Alighieri, *Inferno*, commenté par Franco Nembrini et illustré par Gabriele Dell'Otto, Milan, Mondadori, 2018.

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, édition critique de Giorgio Petrocchi, Milan, Edizione Nazionale, 1966-1967.

Dante Alighieri, *La Divina commedia*, Milan, Cenobio, 1949.

Dante Alighieri, *La divine comédie*, traduit de l'italien par Lucienne Portier, Paris, Les éditions du Cerf, 2008.

Dante Alighieri, *La divine comédie. L'enfer, Le purgatoire, Le paradis*, avec les illustrations de Salvador Dalí, Paris, Les Heures Claires, 1959-1963.

Dante Alighieri, *Paradiso*, commenté par Franco Nembrini et illustré par Gabriele Dell'Otto, Milan, Mondadori, 2021.

Dante Alighieri, *Purgatorio*, commenté par Franco Nembrini et illustré par Gabriele Dell'Otto, Milan, Mondadori, 2020.

Dante Alighieri, *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno. A Verse Translation by Tom Phillips with Images and Commentary*, Londres, Talfond Press, 1983.

Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, traduit en anglais par I.C. Wright; illustré de gravures sur acier, d'après les dessins de John Flaxman, Londres, Bell & Daldy, 1854.

Dante Alighieri, *L'enfer*, avec les dessins de Gustave Doré, Paris, Hachette, 1868.

Dante, *Inferno, Purgatorio, Paradiso* (3 vol.), Milan, Classici BUR, 2020 [2014].

Aristophane, *Conte démoniaque*, Paris, L'Association, 1996.

Dan Brown, *Inferno*, New York, Doubleday, 2013.

Moreno Burattini et Fabrizio Longo, « La porta dell'Inferno », *Speciale Dampyr*, n° 12, novembre 2016.

David L. Carlson et Landis Blair, *L'accident de chasse*, traduction de Julie Sibony, Paris, Sonatine, 2020.

David L. Carlson et Landis Blair, *The Hunting Accident: A True Story of Crime and Poetry*, New York, First Second, 2017.

Marco Cei et Genny Ferrari, *Le famose genti*, Florence, Kleiner Flug, 2021.

Seymour Chwast, *Dantes Göttliche Komödie. Hölle, Fegfeuer, Paradies*, traduction de Reinhard Pietsch, Munich, Knesbeck, 2011.

Seymour Chwast, *La Divina Commedia di Dante. Inferno. Purgatorio. Paradiso*, traduction de Fiorenza Conte, Macerata, Quodlibet, 2019.

Seymour Chwast, *Dante's Divine Comedy: A Graphic Adaptation*, New York, Bloomsbury Publishing, 2010.

Gustave Doré, *La Divina commedia di Dante Alighieri*, Milan, Oscar Classici Mondadori, 2021.

Alessio D'Uva, Filippo Rossi et Astrid Lucchesi, *Amor mi mosse*, Florence, Kleiner Flug, 2014.

Alessio D'Uva, Filippo Rossi et Angelica Regni, *Primo de li miei amici*, Florence, Kleiner Flug, 2021.

Emanuela Fecchio (dir.), *Paper Dante*, Florence, Giunti Editore, 2021.

Francesco Fioretti, *Il libro segreto di Dante*, Rome, Newton Compton, 2011.

Francesco Gerbaldo (dir.), « Dante Alighieri raccontato da Topolino », *Topolino*, septembre 2021.

Renato Guttuso, *Il Dante di Guttuso*, Milan, Mondadori, 1970.

Marcello, *Dante 2.0. Ritorno all'Inferno*, Brescia, Shockdom, 2021.

Marcello, *Dante. La Divina Commedia a fumetti*, Brescia, Shockdom, 2015.

Michael Meier, *En enfer avec Dante*, Bruxelles, Casterman, 2015.

Marco Miccoli (dir.), *Dante Plus: One, None and a Hundred and Fifty Portraits of Dante*, Berlin, Vetro Editions, 2021.

Gō Nagai, *La Divina Commedia. Omnibus*, édition de Matteo de Marzo, traduction de Giovanni Lapis, Milan, Edizioni BD, 2019.

Gō Nagai, *La divine comédie*, Paris, Black Box, 2015.

Gary Panter, *Jimbo in Purgatory*, Seattle, Fantagraphics, 2004.

Gary Panter, *Jimbo's Inferno*, Seattle, Fantagraphics, 2004.

Gary Panter, *L'enfer de Jimbo; Jimbo au purgatoire*, Paris, Cambourakis, 2018.

Marco Rastrelli et Astrid, *La selva oscura*, Florence, Kleiner Flug, 2021.

Marcel Ruijters, *Inferno*, Luc-en-Diois, The Hoochie Coochie, 2013.

Ouvrages et articles

Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Sémir Badir, « Pourquoi la transmédiatité », dans German A. Duarte et Évelyne Deprêtre (dir.), *Bande dessinée et adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Graphèmes », 2019, p. 23-35.

Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai nostri giorni*, Turin, Einaudi, 2018.

Alessandro Benucci, « Dalla *Commedia* ai *comics*: costanti e varianti di critica sociale nelle riscritture fumettistiche contemporanee dell'*Inferno* di Dante », dans Stefano Lazzarin et Jérôme Dutel (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 107-120.

Alessandro Benucci, « Dante fra fumetti, manga e *graphic novel*: verso un "iper-Commedia"? », dans Sergio Portelli et Karl Chircop (dir.), *Percorsi del testo. Adattamento e appropriazione della letteratura italiana*, Florence, Franco Cesati, p. 21-30.

Alessandro Benucci, « Dante pop e il “visibile parlare” », dans *Drawing Dante*, catalogue de l'exposition, Institut culturel italien de Paris, Marseille, Strasbourg et Hambourg, 2021, p. 10-13.

Alessandro Benucci, « Dante transmediale. La *Divina Commedia* a fumetti di Marcello », dans Leonardo Canova, Luca Lombardo et Paolo Rigo (dir.), « *A riveder la china* ». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venise, Edizioni Ca' Foscari, coll. « Italianistica. Nuova serie », vol. 1, 2021, p. 163-182.

Monica Biasiolo, « *Molto più della storia che rappresenta*. Alcuni esempi di riscrittura a fumetti e in *graphic novels* della *Divina Commedia* dal secondo dopoguerra a oggi », dans Stefano Lazzarin et Jérôme Dutel (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 91-106.

Daniela Bombara, « Viaggi *comic* di Dante e Beatrice fra Giappone, USA e Italia: un'inedita *Commedia* dolorosa, combattiva, ma anche di umanissima semplicità quotidiana », dans Stefano Lazzarin et Jérôme Dutel (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 121-136.

Alberto Brambilla, « Fare commedia della Commedia. Il Dante umoristico di Marcello », *Fumetto Logica*, 2015, <http://www.fumettologica.it/2015/12/dante-toni-nelli-recensione/>.

Alberto Brambilla, « Le origini dell'“Inferno di Topolino”? In un diario scolastico », *Fumetto Logica*, 2013, <http://www.fumettologica.it/2013/10/le-origini-de-linferno-di-topolino-in-un-diario-scolastico/>.

Alberto Casadei, « Il marchio Dante », *Corriere fiorentino*, 16 mai 2013, <http://illuminations-edu.blogspot.com/2013/05/il-marchio-dante.html> (24 septembre 2022).

Alberto Casadei, *Dante. Storia avventurosa della Divina Commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milan, Il Saggiatore, 2020.

Claudio Ciociola, « *Visibile parlare* ». *Agenda*, Cassino, Università degli Studi, 1992.

Gianfranco Contini, « Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia* », dans *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Turin, Einaudi, 2001 [1970], p. 245-283.

Anna Maria Cotugno et Trifone Gargano (dir.), *Dante pop. Romanzi, parodie, brand, canzoni*, Bari, Progedit, 2016.

Alfonso De Toro, « En guise d'introduction. Transmedialité – Hybridité – Translatio – Transculturalité : un modèle », dans Alfonso De Toro (dir.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques – Europe – Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 39-77.

May Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres/New York, Routledge, 1966.

Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Garnier, 2013.

Jacques Dürrenmatt, *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Jérôme Dutel, « Scendere agli inferi con il fumetto », dans Stefano Lazzarin et Jérôme Dutel (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 151-164.

Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milan, Bompiani, 1964.

Umberto Eco, « Una lettera per adulti », dans Pietro Favari (dir.), *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari, Dedalo, 1996.

Gennaro Ferrante et Ciro Perna, « L'Illustrazione della *Commedia* », dans Luca Azzetta et Andrea Mazzucchi (dir.), *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*, Rome, Salerno, 2016, p. 307-341.

Filippo Fonio, « La “marque Dante” et son évolution : de la vente de produits au management », *Italianistica*, vol. XLIX, n° 2, mai-août 2020, p. 103-130.

Pierre Fresnault-Deruelle, *Images à mi-mots : bandes dessinées, dessins d'humour*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.

Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée*, Paris, Armand Colin, 2009.

Gino Frezza, « Dampyr all'inferno. Il mondo parallelo e l'avventura dantesca di Harlan Draka », *Dante e l'arte*, n° 5, 2018, <https://revistes.uab.cat/dea/article/view/v5-frezza>.

Gino Frezza, « Passare attraverso. Figurare, impaginare, iconizzare », dans Daniele Barbieri (dir.), *La linea inquieta. Emozioni e ironia nel fumetto*, Rome, Meltemi, 2005.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Thierry Groensteen, *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Paris, Skira-Flammarion, 2010.

Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 2011 [1999].

Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.

Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.

Stefano Jossa, « Introduzione », dans Leonardo Canova, Luca Lombardo et Paolo Rigo (dir.), « *A riveder la china* ». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venise, Edizioni Ca' Foscari, coll. « Italianistica. Nuova serie », vol. 1, 2021, p. 13-19.

Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Francis Lacassin, *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Paris, Union générale d'éditions, 1971.

Stefano Lazzarin, « Da Dante pop a Dante trash », dans Stefano Lazzarin (dir.), *Dante Trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*, Manziana, Vecchiarelli, 2021, p. 7-33.

Stefano Lazzarin, « Per un atlante del fumetto dantesco. Sondaggi, analisi, congetture », *Italianistica*, vol. XLIX, n° 2, 2020, p. 59-71.

Stefano Lazzarin et Jérôme Dutel, « Dante oggi. Introduzione », dans Stefano Lazzarin et Jérôme Dutel (dir.), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Rome, Vecchiarelli, 2017, p. 7-16.

Norman Norwood Holland, *The Dynamics of Literary Response*, New York, Oxford University Press, 1968.

Emilio Pasquini, *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della Commedia*, Rome, Carocci, 2021 [2015].

Benoît Peeters, *La bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1993.

Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2003.

Benoît Peeters et Thierry Groensteen, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994.

Irina O. Rajewsky, « Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », dans Lars Elleström (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 51-68.

Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality », *Intermedialités/Intermediality*, n° 6, 2005, p. 43-64.

Irina O. Rajewsky, « Potential Potentials of Transmediality. The Media Blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches », dans Alfonso De Toro (dir.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques – Caraïbes – Europe – Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 17-36.

Irina O. Rajewsky, « Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 117, n° 1, 2007, p. 25-68.

Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingue/Bâle, Francke, 2002.

Paolo Rigo, « Dante e la Kleiner Flug », dans Leonardo Canova, Luca Lombardo et Paolo Rigo (dir.), « *A riveder la china* ». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venice, Edizioni Ca' Foscari, coll. « Italianistica. Nuova serie », vol. 1, 2021, p. 183-203.

Giovanna Rizzarelli, « Capolavori di capolavori. Pippo e Topolino all'inferno degli scolari », *Arabeschi*, vol. 7, n° 1, 2016, p. 165-171.

Giuseppe Sangirardi, « Dante classico, Dante al cioccolato », dans Stefano Lazzarin (dir.), *Dante Trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*, Manziana, Vecchiarelli, 2021, p. 35-60.

Marco Santagata, *Come donna innamorata*, Milan, Guanda, 2015.

Alberto Sebastiani, « *Cattivik e La Commedia* », dans Stefano Lazzarin (dir.), *Dante Trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*, Manziana, Vecchiarelli, 2021, p. 95-113.

Alberto Sebastiani, « Quel pasticciaccio meraviglioso: andata e ritorno in Giappone con Gō Nagai », *Lingua Italiana* (encyclopédie Treccani), 2021, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Dantesi/07_Sebastiani.html.

Charles Southward Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, traduction de Gaetano Prampolini, Bologne, Il Mulino, 1978.

Ursula Winter, « L'inferno up to date. Attualizzazioni dell'*Inferno* di Dante nei fumetti », *Dante e l'arte*, n° 5, 2018, p. 61-80.