



HAL
open science

L'impossible seconde vie? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche

Sylvain Lesage

► **To cite this version:**

Sylvain Lesage. L'impossible seconde vie? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche. Comicalités. Études de culture graphique, 2011. halshs-01650949

HAL Id: halshs-01650949

<https://shs.hal.science/halshs-01650949v1>

Submitted on 28 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'impossible seconde vie ? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche

Sylvain Lesage



Éditeur

Université Paris XIII

Édition électronique

URL : <http://comicalites.revues.org/221>

ISSN : 2117-4911

Ce document vous est offert par SCD de l'Université de Lille 3



Référence électronique

Sylvain Lesage, « L'impossible seconde vie ? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche », *Comicalités* [En ligne], La bande dessinée : un « art sans mémoire » ?, mis en ligne le 16 mai 2011, consulté le 28 novembre 2017. URL : <http://comicalites.revues.org/221>

Ce document a été généré automatiquement le 28 novembre 2017.



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

L'impossible seconde vie ? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche

Sylvain Lesage

- 1 Dans le domaine littéraire, le livre de poche a joué un rôle central dans la constitution d'une mémoire : bien qu'une mémoire littéraire existât avant le lancement de la collection « Le Livre de poche » à l'enseigne de la Librairie générale de France en 1953, le lancement de cette collection – et son imitation – a permis de rendre accessible à un public large des œuvres littéraires jusque-là souvent connues par extraits¹. De la même manière, dans les sciences humaines, l'existence de collections de poche a permis la constitution d'un corpus de classiques, accessibles aux étudiants, qui facilitent l'accès aux travaux scientifiques. Le livre de poche a donc permis non seulement de démocratiser la lecture, mais surtout d'offrir un accès aisé au fonds.
- 2 Or aujourd'hui, pour faire vivre son fonds, la bande dessinée ne dispose pas de cet outil qu'est le livre de poche. En ceci, elle constitue bien une véritable exception dans le champ éditorial français : du livre jeunesse au livre pratique, en passant par les sciences humaines et la photographie, le livre de poche couvre tous les domaines de l'édition, au point de constituer un véritable « marché bis », avec ses contraintes et ses logiques propres. La bande dessinée, si elle n'est pas totalement inexistante en format de poche, ne pèse sur ce secteur que de manière extrêmement marginale². Pourquoi cette réticence de la bande dessinée au poche ? Un retour en arrière sur les expériences des années 1980-1990 n'est pas inutile pour comprendre cette singularité éditoriale.
- 3 Tout d'abord, qu'entend-on au juste par bande dessinée de poche ? Cette expression, banale en apparence, peut prendre plusieurs sens et recouvrir des objets éditoriaux très différents. Si on prend comme seul critère le format, la bande dessinée de poche existe de manière constante, avec des fortunes diverses, dès l'après-guerre. Les petits formats qui

se multiplient au milieu des années 1950 rentrent dans cette catégorie, avec des formats compris, pour la plupart, entre 10x15 cm et 13x18 cm. De même, la collection « Gag de poche » (1964-1968) publie des mini-récits tirés du journal *Spirou* dans un format 11,5 x 18,5. Plus près de nous, bon nombre de collections de mangas ont opté pour le format de poche. De ce point de vue, il y a une vraie continuité formelle de « Gag de poche » aux mangas.

- 4 À ne prendre en compte que le format, cependant, on mêle des produits éditoriaux obéissant à des logiques très différentes. La continuité formelle est donc trompeuse : les petits formats des années 1950-1960 ou les mangas publiés en poche dans les années 1990-2000 sont publiés *directement* en poche : il ne s'agit pas de la republication en format de poche de titres à succès. De son côté, la collection « Gag de poche » est une première publication sous forme de livres de récits prépubliés dans les pages du journal *Spirou*. Enfin, « J'ai lu BD », « Le Livre de poche » et « Pocket BD » publient, à quelques exceptions près, des titres d'abord prépubliés dans des journaux, puis publiés en albums³.
- 5 Selon les cas, l'économie de ces éditions est donc très différente : dans le cas d'une republication en format différent, le succès en album sert d'étalon pour évaluer le potentiel commercial d'un livre. Dans une publication directe en *pocket*, au contraire, le risque est plus élevé (malgré le premier test que peut constituer la publication sur les marchés italien ou japonais) ; les stratégies mises en place pour gérer ce risque donnent donc une physionomie très spécifique à ce marché, notamment un effacement relatif des auteurs par rapport à la série. Lorsqu'il s'agit d'une republication, l'œuvre est au contraire connue d'une partie au moins des lecteurs⁴. Le problème est alors différent : il s'agit de les transformer en acheteurs.
- 6 Il y a donc deux définitions possibles du poche : l'une superficielle, fondée sur les dimensions (un format qui rentre dans une poche). Et une autre, plus technique, désignant une formule éditoriale permettant de donner une deuxième vie à un ouvrage. C'est sur cette deuxième définition que nous nous appuyerons, en laissant de côté *pockets* et mangas (en postulant donc qu'il s'agit d'objets formellement semblables, mais éditorialement dissemblables), pour nous concentrer uniquement sur la publication en poche de bandes dessinées préalablement publiées en albums (soit le cas de figure le plus proche de l'édition de littérature en poche)⁵.
- 7 Selon cette acception, un moment émerge : du milieu des années 1980 au milieu des années 1990, trois collections de bande dessinée de poche sont créées, avec des durées de vie très différentes.
 - 1986-1995 : « J'ai lu BD » (291 titres)
 - 1987 : « Livre de poche » (24 titres)
 - 1988-1995 : « Pocket BD » (172 titres)
- 8 « J'ai lu BD », la collection la plus développée, a tenu neuf ans : si le succès est réel dans un premier temps, il reste néanmoins éphémère. Comment comprendre à la fois les facteurs de ce succès, et ceux de l'échec ? Pourquoi, sur le long terme, la bande dessinée de poche ne constitue-t-elle qu'un feu de paille ? On tâchera ici de retracer l'évolution des trois collections, tout en se concentrant sur « J'ai lu BD », collection pionnière qui incarne à la fois les réussites et les limites de la bande dessinée de poche.
- 9 Au-delà du cas particulier de l'édition en poche, on s'interrogera sur les formats éditoriaux de la bande dessinée en France : en évoquant l'échec de la bande dessinée en poche, on tâchera d'éclairer la singularité du marché. Car cette singularité de la bande

dessinée française, rétive à l'adaptation en poche, nous ramène *in fine* à cette autre exception : le poids de l'album dans le système éditorial. En quoi l'échec de la bande dessinée de poche éclaire-t-il cette exception culturelle qu'est l'album de bande dessinée ?

Une apparition tardive

- 10 Pendant les années 1960-1970, si l'on observe une vitalité importante du côté des *pockets*, les albums republiés en poche sont rares : *La Famille Fenouillard* dans « Le Livre de poche » en 1965, puis, dans les années 1970, quelques albums de Wolinski en « Folio », quelques *Peanuts* (toujours en « Folio »), *Barbarella* dans « Le Livre de poche »⁶ en 1974... Il faut, pour être complet, ajouter à cette liste une publication de *La Famille Fenouillard* à l'École des loisirs en 1975. On a donc quelques publications isolées, mais en aucun cas l'ébauche d'une collection ou d'un marché pour la bande dessinée de poche.
- 11 Cette inexistence de la bande dessinée en poche contraste avec le dynamisme de ce format dans d'autres secteurs. Ainsi, en jeunesse, L'École des Loisirs lance dès 1975 « Renard Poche », suivi de Gallimard qui étend la gamme « Folio » (créée en 1972) avec « Folio Junior » en 1977, puis « Le Livre de Poche jeunesse » en 1979, « Castor Poche » en 1980...⁷
- 12 La situation change dans les années 1980, avec l'initiative de J'ai lu, qui lance en 1986, « J'ai lu BD ». La collection est censée, selon son slogan, « inventer la BD au format de poche ». Ce que « J'ai lu » invente, en réalité, c'est une collection de bande dessinée de poche. La question n'est donc pas tant : « pourquoi la bande dessinée de poche », que : « pourquoi personne ne l'a-t-il fait avant ? ». En d'autres termes, comment expliquer la naissance de ce phénomène ? Plusieurs facteurs doivent être invoqués ici.
- 13 Tout d'abord, l'effondrement de la presse de bande dessinée. Si *Tintin* disparaît en 1988 et *Pilote* en 1989 (après *Métal hurlant* en 1987), ces dates signent surtout la fin d'une longue agonie. *Spirou*, à la même époque, tire à 85 000 exemplaires (en 1983. Voir FOURMENT, 1987, p. 414) – bien loin des tirages faramineux de l'époque du « duel Tintin-Spirou » (DAYEZ, 1997). L'économie de l'album de bande dessinée paraît difficilement viable sans prépublication. À défaut d'une prépublication, la publication en poche offre la perspective d'une rentabilisation *a posteriori* ; en clair, la republication offre de l'argent frais, et permet de faire gagner aux éditeurs un peu d'argent dans le domaine des cessions de droits, ressource jusqu'alors largement absente pour les éditeurs⁸. Le tout dans un contexte général de marasme éditorial qui frappe durement les éditeurs de bande dessinée.
- 14 Deuxième facteur important : l'essoufflement du marché de poche. Depuis la création du « Livre de poche » en 1953⁹, le poche ne cesse de conquérir de nouveaux domaines. Après les sciences humaines dans les années 1960, le livre pour enfants et le livre pratique dans les années 1970, et enfin le lancement de la collection « Photo Poche » par Robert Delpire en 1982 (voir MOREL, 2010), la bande dessinée apparaît aux éditeurs comme la dernière frontière du livre de poche. Au milieu des années 1980, la bande dessinée est le dernier territoire à conquérir pour les éditeurs de poche, dont les tirages moyens baissent dangereusement : ils sont donc contraints, pour maintenir leur dynamisme, de mener une politique de croissance externe.

- 15 La conquête de cette dernière frontière devient par ailleurs, au milieu des années 1980, techniquement possible. Jusque-là, en effet, les contraintes techniques empêchent de concevoir un livre de poche en images et en couleurs qui soit rentable : la pression sur les prix de vente est particulièrement forte pour les achats de livres de poche, et jusqu'aux années 1970, les coûts de reproduction des images restent trop élevés. Les progrès de l'impression dans les années 1980 permettent de comprimer les coûts, et d'offrir ainsi un produit bon marché et d'une qualité satisfaisante.
- 16 Par ailleurs, le lancement de ces collections de poche correspond également à l'entrée sur le marché de la bande dessinée des acteurs de l'édition littéraire. Flammarion, qui contrôle J'ai lu, fait son entrée sur le marché de la bande dessinée en 1987, quelques mois après le lancement de « J'ai lu BD », en publiant *Maus* d'Art Spiegelman. Hatier, éditeur généraliste, devient en 1986 le principal actionnaire de Vents d'Ouest. La bataille commerciale pour le rachat de Dupuis, en 1985, marque aussi le regain d'intérêt des éditeurs généralistes pour le marché de la bande dessinée¹⁰.
- 17 Enfin, sur le plan stylistique, la bande dessinée est marquée depuis la fin des années 1970 par un rapprochement de la création des normes littéraires. La création d'*(A Suivre)* en 1978, qui marque – selon l'expression consacrée – « l'irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature »¹¹ et la publication en 1979 d'*Ici Même* de Forest et Tardi, premier « Roman (A Suivre) » signe le début d'une reconnaissance éditoriale et critique, que vient couronner la publication de *Maus* par Flammarion en 1987.
- 18 À un moment où l'édition de bande dessinée devient un secteur éditorial comme les autres (avec des éditeurs généralistes) et une littérature comme les autres (avec un croisement de plus en plus marqué entre expression graphique et écriture romanesque), il n'y a plus véritablement de raison pour qu'il n'y ait pas de publication en poche.
- 19 La bande dessinée de poche s'inscrit donc dans le contexte d'une normalisation de l'édition de bande dessinée : celle-ci devient (en apparence) un secteur éditorial comme les autres, et non plus un marché à part, avec ses acteurs spécifiques et ses logiques propres. D'ailleurs, il est tout à fait remarquable que les trois initiatives menées dans les années 1980 soient toutes trois initiées non par des éditeurs de bande dessinée, mais par des maisons spécialisées dans le poche¹². Le marché et les exigences (en termes de diffusion notamment) du livre de poche sont en effet à part : selon Jacques Goupil, directeur de la collection « J'ai lu BD », le réseau J'ai lu touche 12 à 14 000 points de vente, contre 3 à 4 000 points de vente d'albums (GOUPIL, 1987)¹³. La clientèle potentielle est donc bien plus vaste que la seule clientèle de librairie : diffusion en profondeur dans les campagnes, plus informelle aussi à travers les kiosques de gare... Le livre de poche permet d'étendre considérablement la clientèle potentielle de la bande dessinée, de toucher un « troisième public, après celui de la presse et de l'album » (GOUPIL, 1987).

Un succès éphémère

- 20 La collection pionnière, « J'ai lu BD », est lancée en fanfare le 15 octobre 1986, par le biais d'une campagne publicitaire dans la presse nationale. A cette occasion, les six héros des premiers titres de la collection vantent les mérites de « la BD au format de poche », que J'ai lu est censé inventer.

Image 1.

Publicité parue dans *Libération*, 24 octobre 1986

© J'ai Lu

- 21 Le choix des six premiers titres parus en poche montre à la fois une volonté d'exploiter de grands succès commerciaux, mais aussi, sans doute, d'affirmer le caractère adulte de la collection : *Idées noires* de Franquin, *Mafalda* de Quino, *RanXerox à New York* de Liberatore et Tamburini, *Les Bidochon* de Binet, *Les Gnangnan* de Bretécher, et enfin un recueil de dessins de Serre. Panachage de titres « grand public », ce premier bouquet ne rassemble que des valeurs sûres, des succès assurés. Cependant, l'orientation dessinée par ces six premiers titres risquerait d'induire en erreur. La composition du catalogue de la collection montre un ancrage bien plus marqué vers la bande dessinée de jeunesse. L'objectif de ce positionnement est sans doute de frapper un grand coup en librairie. Le tirage initial de ces six premiers titres est d'ailleurs à la hauteur de cette ambition : 345 000 exemplaires au total, soit un tirage moyen de 57 500 exemplaires par titre¹⁴.
- 22 Lancée en 1986, c'est surtout en 1987 que « J'ai lu BD » montre ses premiers signes de réussite. Ainsi, les tirages se maintiennent à des niveaux élevés : le tirage moyen des titres sortis en 1987 est d'un peu plus de 50 000 exemplaires¹⁵, ce qui fait donc de la collection une des locomotives de J'ai lu. À titre de comparaison, la même année, le tirage moyen de Barbara Cartland, auteur phare de la collection J'ai lu, est d'environ 30 000 exemplaires.
- 23 Mais, finalement, la meilleure preuve du succès est encore d'être imité. Dès 1987, la Librairie générale française, contrôlée par Hachette et leader sur le marché du livre de poche avec sa collection « Le Livre de poche », lance une collection concurrente. Bénéficiant de 23 % de parts de marché, qui lui offrent une place centrale sur le marché

du poche, Hachette peut en outre s'appuyer sur des fonds importants pour concurrencer « J'ai lu BD » : les Humanoïdes associés et Dupuis en premier lieu, mais également Novedi et Vaillant. Surtout, Hachette bénéficie de la puissance de son réseau de diffusion, qui lui assure une couverture très large, très fine et très réactive du marché français. Pour rattraper le (léger) retard pris sur J'ai lu, « Le Livre de poche » se fixe des objectifs ambitieux : quatre titres par mois, dix mois par an, de manière à occuper une place conséquente dans les librairies dès la fin de l'année.

Image 2.

Publicité parue dans *Libération*, 7 novembre 1987



© Le livre de poche

- 24 Enfin, troisième éditeur à rejoindre le secteur : Pocket, qui lance « Pocket BD », en association avec Dargaud, en 1988. En trois ans, trois collections sont lancées, avec chacune leurs orientations particulières.

Physionomie : orientations éditoriales et remontage

Orientations éditoriales

- 25 Par son ancienneté, sa place centrale sur le marché du poche, et l'épaisseur de son catalogue, « Le livre de poche » est, avec « Folio », la collection par excellence qui consacre les classiques auprès du grand public : en mettant œuvres et auteurs à portée de toutes les bourses, à disposition de tous les lectorats, « Le Livre de poche » démultiplie l'impact du livre, le banalise.
- 26 Aussi, pour marquer sa différence avec son rival et prédécesseur, « Le Livre de poche BD » joue d'emblée sur le prestige de la collection du Livre de poche, avec une orientation forte vers la bande dessinée « adulte » : ses auteurs phares sont Margerin, Bilal et Moebius. La

publicité de lancement de la collection, dessinée par Chaland (lui aussi représentant d'une bande dessinée « adulte ») insiste d'ailleurs sur le double prestige de la collection et des auteurs publiés, à travers un slogan ambigu : « Damnation ! Les grands prêtres de la BD dans le temple du Livre de poche ! ». Le slogan est éminemment paradoxal : l'intrusion de la « BD » dans le temple du Livre de poche constituerait-elle un sacrilège ? Comment un sacrilège peut-il être commis par des « grands prêtres » ? Ce paradoxe condense en fait les tensions d'un médium tiraillé entre une aspiration à jouer un rôle de contre-culture jeune, et une légitimité de plus en plus prononcée.

- 27 Si « Le Livre de poche BD » tente de se positionner sur le terrain de la bande dessinée adulte et des auteurs reconnus, de leur côté, « J'ai lu BD » et « Pocket BD » adoptent des politiques éditoriales différentes. Celles-ci reflètent l'orientation générale de J'ai lu et de Pocket qui, du côté de la littérature, se caractérisent par un ancrage plus « populaire ». Vendu, lors de son lancement, dans les Prisunic et les Monoprix (BESSARD-BANQUY, 1998, p. 174), J'ai lu a comme locomotives, on l'a dit, Barbara Cartland, mais aussi Bernard Clavel, Henri Troyat ou Guy des Cars, « dont les œuvres viennent dessiner l'affirmation populaire de la production. Le créneau, au demeurant, est à partager depuis 1962 avec Presses Pocket [...], qui réalise dès le début de fortes ventes avec des auteurs tels que Lartéguy, Cécil Saint-Laurent ou André Slaughter » (BESSARD-BANQUY, 1998, p. 174).
- 28 Dans le cas de la bande dessinée, la composition de leurs catalogues reflète cette orientation « populaire ». Pocket publie essentiellement des récits du catalogue Dargaud¹⁶, et quelques albums publiés chez Dupuis. À l'heure où la mode semble être à la bande dessinée d'auteur, Pocket se concentre sur des valeurs « grand public ». J'ai lu, lui, a un catalogue plus ouvert. On observe cependant aussi une concentration sur les plus gros éditeurs : sur l'ensemble de la période, les trois premiers éditeurs en nombre de titres republiés en poche (Audie, Dupuis, Glénat) fournissent à eux seuls presque 60 % des titres. Par comparaison, en 1987, les trois principaux éditeurs d'albums représentent 30 % des titres publiés pour l'ensemble du marché de la bande dessinée ; un tel écart entre la diversité du marché de l'album et la concentration du marché du poche sur les plus gros éditeurs pointe aussi la fragmentation, dans les années 1980, du marché de la bande dessinée en France, qui se divise de plus en plus nettement entre éditeurs commerciaux et petits éditeurs plus marginaux (que cette marginalité soit recherchée ou contrainte).
- 29 Par ailleurs, le poids d'Audie et Dupuis dans le catalogue de « J'ai lu BD » (43 % du catalogue à eux deux) montre une orientation nette vers l'humour. De même, « Pocket BD » publie surtout, au sein des catalogues Dargaud et Dupuis, les séries humoristiques et enfantines : *Boule et Bill* (11 titres), *Achille Talon* (10 titres), *Garfield*, *Snoopy* et la *Rubrique à brac* (9 titres), *Les Femmes en blanc* (7 titres), *Cubitus* (6 titres)... Les séries les plus denses sont incontestablement les séries humoristiques tandis qu'à l'inverse, des séries d'aventure telles que *Blueberry* ou *Valérian* ne bénéficient que de trois titres chacune. Les deux catalogues ne sont donc pas semblables : la dimension enfantine et humoristique est plus marquée chez Pocket, tandis que chez J'ai lu le catalogue est plus diversifié, avec notamment des œuvres pour adultes plus nombreuses : des auteurs comme Jean-Claude Forest, Martin Veyron, Milo Manara ou encore Hugo Pratt montrent que la bande dessinée « adulte » est indéniablement présente. Pour autant, ces auteurs ne représentent qu'une faible part du catalogue : Hugo Pratt a par exemple droit à six titres, tandis qu'Edika en publie neuf, et Binet vingt.

Objectifs de la bande dessinée de poche

- 30 En plus de nous renseigner sur le lectorat recherché par l'éditeur, l'examen des catalogues montre que la logique éditoriale de J'ai lu comme de Pocket n'est pas de constituer un fonds de classiques en poche : les séries ne sont qu'exceptionnellement complètes. Les volumes les plus anciens des séries ne sont par exemple pas republiés en poche : en cela, la politique de J'ai lu prend le contrepied de la démarche des éditeurs de bande dessinée, attentifs en général à la continuité de leurs séries. Seuls *Gaston* et *Les Bidochon* bénéficient d'éditions intégrales – et d'autant plus intégrales qu'elles sont complétées, pour *Gaston*, d'inédits et, pour *Les Bidochon*, d'un volume inédit, reprenant l'adaptation théâtrale de la série. Mais *Les Aventures de Spirou et Fantasio*, par exemple, n'est publié qu'erratiquement, et dans un ordre bouleversant l'ordre chronologique de première édition¹⁷, tout comme *Les Tuniques bleues*, dont J'ai lu ne publie que *Les Bleus de la marine* (septième volume de la série) et *Des Bleus en noir et blanc* (onzième volume)¹⁸.
- 31 Or, la série est le cœur de l'édition de bande dessinée : plus que l'éditeur ou l'auteur, c'est la série qui structure le marché, facilite le repérage des œuvres¹⁹. Que la bande dessinée de poche ait sacrifié la continuité des séries dit déjà l'éloignement de J'ai lu et Pocket des schémas de la bande dessinée franco-belge. L'objectif principal de la collection est donc surtout de conquérir (ou plutôt de reconquérir) une clientèle qui s'est détournée de la bande dessinée : les enfants et les jeunes adolescents.
- 32 La reconquête de ce lectorat passe par la proposition de collections qui se positionnent clairement en direction de ce public. La composition du catalogue joue donc dans ce positionnement un rôle déterminant. Mais le format même de l'objet vendu participe de ce ciblage d'une clientèle spécifique. Son prix, d'abord, facilite son acquisition ; il permet également de faciliter l'achat impulsif. Le réseau de diffusion du poche permet par ailleurs de diffuser la bande dessinée dans d'autres lieux que les librairies : relais de gares, kiosques, maisons de la presse... Enfin, son format incite à une lecture décomplexée, une lecture nomade ; la bande dessinée de poche se glisse dans le cartable et s'échange à la récréation, contrairement à l'album, qui ne s'est pas totalement départi de la solennité un brin rigide de ses origines.
- 33 Produit destiné à la jeunesse, la bande dessinée de poche n'a cependant pas vocation à remplacer l'album, à constituer le standard de publication pour les jeunes. Le programme éditorial est, de ce point de vue, très éloquent : il est rarissime que l'on publie des séries complètes, ou même qu'on publie le début des séries. En proposant des séries incomplètes, on compte attirer le lecteur vers l'album – plus cher, plus rentable, et surtout format qui incarne l'idéal de publication. La relative indignité dont est frappée la bande dessinée de poche est donc volontaire : il s'agit d'un moyen stratégique pour reconquérir le lectorat enfantin.
- 34 On comprend mieux alors l'échec de l'expérience du « Livre de poche » : il est sans doute en grande partie dû à l'inadéquation entre le lectorat projeté et le lectorat réel de la bande dessinée de poche, qui reste conçue comme un format par défaut, un format pauvre. En axant sa politique éditoriale vers la bande dessinée « adulte », « Le Livre de poche » se distingue nettement de la concurrence. Les préfaces qui ouvrent la réédition des titres montrent aussi cette volonté claire de conquérir le lectorat adulte. Or ce lectorat de la bande dessinée « adulte » n'est pas une clientèle pour le poche : ce qu'il recherche, ce sont de beaux livres, des albums permettant de jouir des qualités

graphiques de l'auteur et du plaisir de la collection. La bande dessinée de poche, elle, ne répond à aucune de ces exigences : elle est un support par défaut, dont la qualité essentielle (sinon unique) est le prix : environ la moitié du prix d'un album²⁰.

- 35 Le travail de reconquête est donc bientôt axé exclusivement en direction de la jeunesse, comme le montre le rapide abandon par « Pocket BD » des séries réalistes au profit de séries humoristiques plus « jeunes »²¹. Ce travail de reconquête passe donc par la proposition d'un format nouveau, un format différent, moins cher que l'album, et ouvert à des pratiques de lecture plus souples. Mais l'adaptation de la bande dessinée, conçue pour la prépublication dans les pages des journaux et/ou pour la publication en albums, ne va pas sans poser problème.

Le travail de remontage : « Un rafistolage bien foutu »²²

- 36 L'adaptation en poche de la bande dessinée passe nécessairement par un important travail de remontage des planches. Se contenter de réduire les planches rendrait à la fois textes et dessins illisibles : les adaptateurs doivent donc tailler dans la matière même des œuvres, en commençant par dissocier les cases les unes des autres, ce qui implique de revoir tout leur agencement, et donc de refaire toute une mise en page. Alors que le passage de la littérature au format de poche s'apparente à une nouvelle édition, dans le cas de la bande dessinée, c'est plutôt d'une nouvelle création, d'une nouvelle œuvre, qu'il s'agit²³.
- 37 L'opération peut s'avérer relativement simple dans le cas de la bande dessinée comique, héritière d'une tradition du *strip* qui travaille plus rarement sur des effets de sens à l'échelle d'une planche²⁴. Elle devient particulièrement délicate dans certaines œuvres qui, justement, sont conçues avec un souci marqué pour la construction de la planche, ou de la double planche : *Valérian* de Christin et Mézières, *Lone Sloane* de Druillet, *Jugurtha* d'Hermann... Résultat immédiat de ce travail de remontage : le livre gagne en épaisseur ce qu'il perd en hauteur et largeur. À titre d'exemple *Sous le Signe du Capricorne*, d'Hugo Pratt, passe de 163 à 341 pages.

Image 3

L'art difficile de maîtriser la pliure :

l'exemple de *RanXerox à New York*

Liberatore, Tamburini. *RanXerox à New York*. Paris : J'ai Lu, « J'ai lu BD », 1986.

© J'ai Lu

- 38 Cette technique du remontage ne semble, aux débuts, pas très bien maîtrisée, comme le montre la double page, qui clôt *RanXerox à New York*. On a ici un cas d'école des erreurs (pour ne pas dire des horreurs) que peut provoquer une contrainte mal maîtrisée, avec un résultat qui frôle l'effet artistique : un large dessin qui s'étale sur les deux pages, de part et d'autre de la pliure, et certaines zones de ce dessin qui sont dédoublées... Mais on peut observer que même dans des configurations plus simples en apparence, les contraintes de fabrication peuvent compliquer les choix de remontage.

Image 4

L'art difficile de maîtriser la pliure :

l'exemple de *Gala de gaffes*

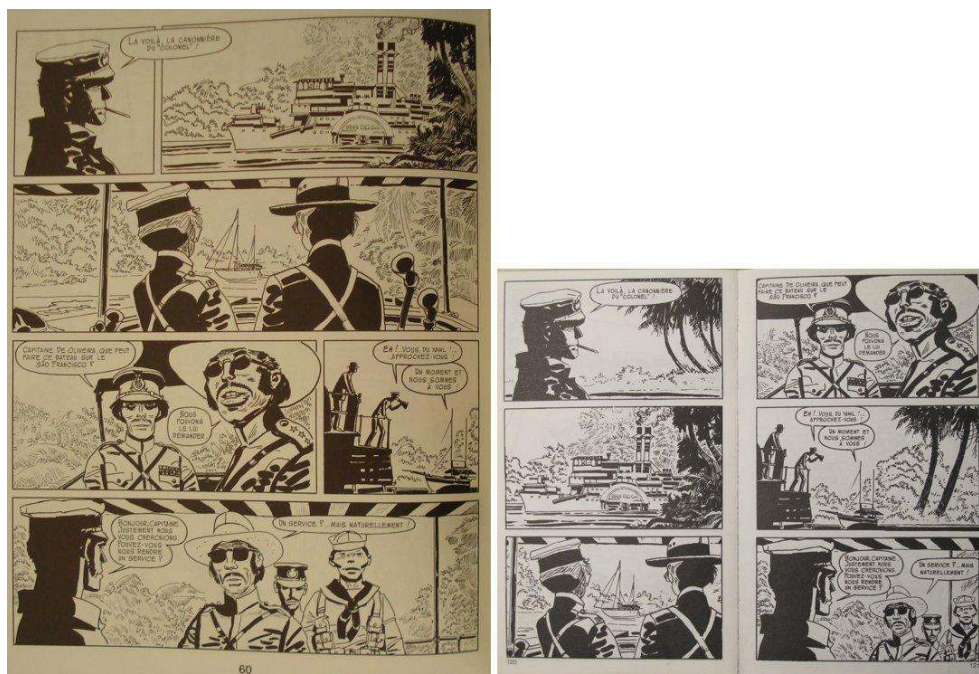
Franquin. *Gala de Gaffes*. Paris : J'ai Lu, « J'ai lu BD », 1987.

© J'ai Lu

- 39 Ainsi, dans *Gala de gaffes*, le maquettiste recompose des strips de part et d'autre de la pliure, la lecture se faisant donc par strip et non par page. Or, comme on peut le voir ici, l'expression de Fantasio disparaît dans la pliure – ce qui, bien entendu, gâche quelque peu l'effet du gag.

Image 5.

Le travail de remontage :

l'exemple de *Sous le signe du Capricorne* d' Hugo Pratt.

Pratt, Hugo. *Sous le signe du Capricorne*. A gauche : Paris : Casterman, 2001. A droite : Paris : J'ai Lu, 1988.

© Casterman et J'ai Lu

- 40 Plus que cela, il faut parfois remodeler complètement, en redécoupant des cases et en rajoutant des éléments venus d'ailleurs, comme, dans cette planche de *Sous le signe du Capricorne*. On est ici en présence d'un cas très rare, puisqu'une double page en poche correspond à une page de l'édition grand format : cette configuration est tout à fait exceptionnelle. On observe, d'un format à l'autre, plusieurs modifications : rétrécissements et élargissements de cases, rajouts d'éléments de décors pour meubler les cases agrandies et même, dans la dernière case, modification de la perspective²⁵... Au final, c'est bien un nouveau *Corto Maltese* que l'on a ici – avec une respiration, un rythme très différents.
- 41 Malgré l'ampleur des transformations qui affectent les œuvres, l'adaptation en poche ne fait pas réellement débat parmi les auteurs²⁶. Deux hypothèses peuvent être émises à cet égard : soit les contrats des éditeurs leur imposent une soumission forcée soit, plus sérieusement, ils trouvent des raisons objectives à ne pas s'opposer au format de poche²⁷, et ce pour plusieurs raisons. D'une part, le fétichisme de la planche est souvent moins répandu chez les auteurs que chez les fans : les auteurs ayant une connaissance concrète du processus de fabrication et du système éditorial prennent généralement la planche pour le résultat du jeu de plusieurs contraintes (techniques et éditoriales) – avant d'être un support artistique. D'autre part, les auteurs comprennent rapidement que la bande dessinée de poche ne menace pas leurs rentrées financières, mais apporte au contraire un revenu complémentaire : le poche ne remplace pas l'album, il le complète, puisqu'il permet de faire venir à l'album une nouvelle clientèle, de faire revenir à la bande dessinée un lectorat perdu. C'est d'ailleurs la troisième raison que l'on peut trouver à cette adhésion globale des auteurs aux adaptations en poche : la conscience que ce support permet de renouer avec un lectorat enfantin qui a fait les grandes heures de la bande

dessinée franco-belge. Les auteurs des années 1980 sont eux-mêmes d'anciens lecteurs, qui ont découvert la bande dessinée dans l'enfance.

- 42 La lecture de la presse spécialisée de l'époque montre une nette adhésion globale des auteurs à l'adaptation en poche. Rares sont les réfractaires ; parmi ceux-ci, on trouve par exemple François Schuiten, qui s'insurge contre le massacre de ses planches dans l'essai qui lui a été soumis. Mais dans l'ensemble, les auteurs semblent considérer d'un bon oeil à la fois l'initiative et le résultat, que Frank Margerin qualifie astucieusement de « rafistolage bien foutu »²⁸. Dès lors, tant que le poche reste à sa place, à savoir celle d'un adjuvant à un marché de l'album que de nombreux experts s'accordent alors à considérer comme en crise, peu d'acteurs de ce marché ont de raisons profondes de s'opposer à cette expérience éditoriale.

L'échec

Une euphorie qui tourne vite court

- 43 En 1986, pour devancer la concurrence, Jacques Goupil, directeur éditorial de « J'ai lu BD », achète les droits de presque 400 livres, avant même le lancement commercial de la collection²⁹. En 1995, quand Flammarion décide de jeter l'éponge, moins de 300 titres sont parus. Cet écart pointe le fait qu'entre les ambitions et la réalité du marché, de nombreux obstacles sont intervenus. En effet, malgré une première phase d'optimisme, le marché du poche montre rapidement ses limites, qui amènent peu à peu à la fin de l'expérience de ce format atypique dans la bande dessinée franco-belge.
- 44 L'arrêt par la Librairie générale française de sa collection de bande dessinée « Le livre de poche BD » sonne comme le premier indice des limites de ce marché. Après moins d'un an d'existence et 24 titres parus, la LGF décide en effet d'arrêter les frais et, plutôt que de chercher à concurrencer J'ai lu, s'allie avec lui pour affronter Pocket. Comme le déclare alors Jacques Goupil.
- « Il vaut mieux travailler ensemble que se faire la guerre. Surtout quand votre concurrent, comme c'est le cas d'Hachette, détient 34 % de votre capital... et est votre principal prestataire de service, par le biais de l'imprimerie Brodard et Taupin. Pour l'instant, en terme de marketing, le marché de la BD en poche n'est pas mûr. En nous livrant à une concurrence sévère, nous risquions plutôt de le casser. L'objectif, c'est de créer un marché de 10 millions d'exemplaires d'ici quatre ou cinq ans, plutôt que de se partager les miettes d'un marché de 2 millions d'exemplaires » (LIVRES HEBDO, 1988, p. 100).
- 45 L'abandon de sa collection par « Le Livre de poche » montre non seulement les limites du marché, qui ne tient pas toutes ses promesses, mais peut-être aussi l'erreur stratégique d'Hachette, là où J'ai lu avait visiblement mieux « senti » le marché de la bande dessinée de poche. Contrairement au Livre de poche, qui cible vers une bande dessinée « adulte », l'orientation de J'ai lu et Pocket vers une bande dessinée plus enfantine et plus humoristique³⁰ assure un succès plus prolongé. Cependant, là aussi, les limites apparaissent : on observe rapidement, dans la politique éditoriale de J'ai lu et Pocket, un ralentissement rapide du rythme des publications.

Tableau 1. Nombre de titres publiés par année et par éditeur

| Année | J'ai lu BD | Pocket BD |
|-------|------------|-----------|
| 1986 | 12 | |
| 1987 | 36 | |
| 1988 | 61 | 4 |
| 1989 | 44 | 40 |
| 1990 | 35 | 25 |
| 1991 | 22 | 28 |
| 1992 | 22 | 30 |
| 1993 | 17 | 24 |
| 1994 | 7 | 6 |
| 1995 | 19 | 10 |
| TOTAL | 275 | 167 |

Source : catalogue BN-Opale+³¹

- 46 Dès 1993, J'ai lu passe sous la barre fatidique des 20 titres mensuels, suivi dès l'année suivante de son concurrent. Si l'on observe une légère remontée du nombre de titres publiés en 1995, c'est une remontée artificielle, qui correspond à la volonté de solder les projets engagés avant de fermer les collections.

Facteurs

- 47 L'expérience dure un peu plus de neuf ans pour « J'ai lu BD », un peu plus de sept ans pour « Pocket BD ». À l'échelle des cycles éditoriaux, il ne s'agit que d'un feu de paille. Comment comprendre cet échec ? Faut-il en déduire que la bande dessinée serait rétive à la republication en poche ? S'il est toujours risqué d'avancer des explications de façon définitive³², on peut cependant avancer plusieurs facteurs.
- 48 Tout d'abord, si l'on poursuit la comparaison avec le livre de poche littéraire, le différentiel de prix est moins important entre le grand format et le poche dans le cas de la bande dessinée que dans le cas de la littérature. Si l'on prend comme exemple un des auteurs emblématiques de J'ai lu, Stephen King, les deux volumes grand format de *Ça* (Albin Michel, 1988) sont vendus 270 francs ; deux ans plus tard, J'ai lu propose l'oeuvre en trois volumes pour 99 francs. De son côté, *Hannah* de Paul-Loup Sulitzer, vendu en 1985 par Stock pour 89 F, est proposé par la LGF en 1987 à 29 F³³. La différence de prix entre grand format et poche est donc de l'ordre de 3 à 1 dans le cas de la littérature, contre 2 à 1 dans le cas de la bande dessinée. À cela, une double explication : d'un côté, le prix de

l'album est sujet à une pression très importante pour rester compétitif, tandis qu'à l'inverse le poche, imprimé en couleurs, coûte nécessairement plus cher qu'un poche littéraire : outre le prix de l'impression en quadrichromie, il ne faut pas oublier non plus le papier, de meilleure qualité.

- 49 Ensuite, le public enfantin, au cœur de la stratégie éditoriale de la bande dessinée de poche, se tourne à la même époque vers le manga. Après les premiers succès en 1990 (*Akira* et *Dragon Ball*, publiés par Glénat), le rythme des traductions croît de manière continue. La bande dessinée de poche constituerait donc, dans cette hypothèse (qui reste à étayer) une passerelle entre l'édition de bande dessinée franco-belge traditionnelle et l'édition de manga. Si le manga se diffuse d'abord grâce à l'image véhiculée de culture alternative pour une génération, on peut penser que le format participe de cette altérité. En privilégiant le *pocket*, les éditeurs de manga renforcent la distance existante entre la bande dessinée franco-belge traditionnelle et la bande dessinée japonaise.
- 50 Enfin, on peut émettre l'hypothèse que l'échec de la bande dessinée de poche est également lié à une relative frilosité des éditeurs et des auteurs, qui restent accrochés à l'album de 48 pages cartonné en couleurs, le 48CC³⁴. S'ils font occasionnellement l'effort d'adapter leurs créations au format de poche, il n'y a aucune politique de création en petit format³⁵. Le canon reste le 48CC, format de prédilection empreint d'une certaine dignité, mais aussi format rentable économiquement.
- 51 Dans les années 1960-1970, le double mouvement d'expansion du marché de l'album et de légitimation du 9e art font de l'album de bande dessinée un produit qui, devenu noble, risque de perdre son ancrage populaire. C'est en tout cas l'analyse que dressent de nombreux éditeurs. Le constat peut sembler paradoxal : les ventes d'albums augmentent alors régulièrement. Mais dans le même temps, les tirages moyens décroissent, tandis que s'éteignent peu à peu la plupart des journaux de prépublication. Les éditeurs sont alors taraudés par l'anxiété d'un non-renouvellement du lectorat de la bande dessinée : en passant à l'âge adulte, la bande dessinée aurait délaissé ses enfants, en somme.
- 52 La solution du poche, devenue techniquement possible, semble parfaitement adaptée pour résoudre la contradiction qui semble s'esquisser³⁶. Cependant, les éditeurs semblent prisonniers d'une tradition éditoriale certes récente, mais très fortement structurée autour de l'album de 48 pages cartonné en couleurs. En effet, « J'ai lu BD » et « Pocket BD » n'ont jamais pour objectif de constituer un marché alternatif, qui proposerait classiques et nouveautés sous un format adapté à l'horizon d'attente d'un lectorat jeune. Elles ne semblent en effet conçues que dans un but purement transitif, pour amener les jeunes vers l'achat d'albums. Effet des contraintes techniques, qui rendent nécessaire un lourd travail d'adaptation pour remonter les planches dans le format de poche ? L'explication est un peu courte, car l'adhésion des auteurs semble assez générale. Or, si cette adhésion est générale, tant du côté des éditeurs que des auteurs, c'est justement parce que le poche n'empiète pas sur la prééminence de l'album. À aucun moment, on n'observe de tentative d'adapter en amont la production au format de poche, et de proposer à la jeunesse un support spécifique. Le poids du 48CC dans l'édition de bande dessinée semble donc empêcher les éditeurs de percevoir le livre de poche autrement que comme un produit d'appel.

Conclusion

- 53 Aujourd'hui, la très large absence du support de poche pose un problème lourd de pérennité du fonds, de définition d'un corpus de classiques. Alors que dans le domaine littéraire comme dans le domaine scientifique, des collections rééditent et maintiennent en librairie les ouvrages fondamentaux, le secteur de la bande dessinée ne possède aucune collection dédiée permettant de faire vivre en librairie une sélection de classiques. La mémoire de la bande dessinée n'est donc pas disponible en format de poche, au contraire de l'ensemble des secteurs éditoriaux. Cette absence de publication en format de poche, si elle réjouit les esthètes, pose cependant un problème de transmission du patrimoine du 9^e art.
- 54 Alors que l'on publie aujourd'hui près de 4 000 nouveautés par an environ³⁷, comment maintenir des ouvrages classiques ? Le succès récent des « intégrales » rassemblant sous un seul volume le contenu de plusieurs albums pointe donc le paradoxe du marché de la bande dessinée : pour y faire exister les classiques, les éditeurs sont contraints de les présenter non comme des œuvres du patrimoine, mais comme des nouveautés...

BIBLIOGRAPHIE

- BESSARD-BANQUY, Olivier. « La révolution du poche ». In FOUCHE, Pascal. *L'édition française depuis 1945*. Paris : Electre-Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 168-199. ISBN 9782765407089.
- CIMENT, Gilles. GROENSTEEN, Thierry. « C'est dans "le" poche ». In BARETS Stan et GROENSTEEN Thierry. *L'Année de la bande dessinée. 1987-1988*. Grenoble : Glénat, 1987, p. 87-101. ISBN 9782723408776.
- CIMENT, Gilles. « Le poche n'empoche plus ». In GROENSTEEN, Thierry. *Toute la bande dessinée 92*. Paris : Dargaud, 1993, p. 106-107. ISBN 9782205041804.
- DAYEZ, Hugues. *Le Duel Tintin-Spirou* [en ligne]. Bruxelles : Éditions Luc Pire Electronique, 2001 [consulté le 22 juillet 2011]. Disponible sur le Web. URL <http://www.livrespourtous.com/e-books/detail/Le-Duel-Tintin-Spirou/onecat/Livres-electroniques+Bandes-dessinees/4/all_items.html> ISBN 2930088494
- DE LAET, Danny. *L'Affaire Dupuis. Dallas sur Marcinelle*. Bruxelles (Belgique) : NCM, 1985. 110 p.
- DELBARD, Claire. *Le Père Castor en poche, 1980-1990. Ou Comment innover sans trahir ?* Paris : L'Harmattan, 2007. 300 p. Coll. « Inter-national ». ISBN 9782296046382.
- DIEU, Jacques. *Cinquante ans de culture Marabout : 1949-1989*. Verviers (Belgique) : Nostalgie, 1999. 478 p. ISBN 9782930277004.
- DOUVRY, Jean-François. JANS, Michel. *Schuiten & Peeters. Autour des cités obscures (Bulles Dingues, n° 28-29)*. Saint-Egreve (Belgique) : Mosquito, 1994. 176 p. ISBN 9782908551051
- FOURMENT, Alain. *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants : 1768-1988*. La Roche : Eole, 1987. 438 p. Coll. « La Mémoire des arbres ». ISBN 9782863330067.

- GOUPIL, Jacques. « Édition : l'ère de la prudence ». *Livres Hebdo*. 26 octobre 1987, n° 4.
- GROENSTEEN, Thierry. « L'empire des séries ». *9e Art*. Janvier 1999, n° 4, p. 78-87.
- HARE, Steve (dir.). *Penguin portrait : Allen Lane and the Penguin Editors, 1935-1970*. Harlow (UK) : Penguin, 1995.
- LEFEVRE, Pascal. « The Importance of Being "Published". À Comparative Study Of Different Comics Formats ». In MAGNUSSEN, Anne. Christiansen, Hans-Christian. *Comics & Culture : Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen (Danemark) : Museum Tusulanum Press & University of Copenhagen, 2000, p. 91-105.
- LEGENDRE, Bertrand. *L'Édition du livre de poche en France, étude des logiques d'innovation et des stratégies de légitimation dans une industrie culturelle*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Bernard Miège. Université Stendhal de Grenoble, 1998.
- LEGENDRE, Bertrand. « Les débuts de l'édition de poche en France : entre l'industrie et le social (1953 - 1970) ». *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [en ligne], vol. 2, n°1, 2010 [consulté le 22 juin 2011]. Disponible sur le web. URL <<http://www.erudit.org/revue/memoires/2010/v2/n1/045320ar.html>>
- Livres Hebdo*. 3 octobre 1988, n° 40.
- MENU, Jean-Christophe. *Plates-bandes*. Paris : L'Association, 2005. 80 p. Coll. « Eprouvette » (n°2). ISBN 9782844141644.
- MOREL, Gaëlle. « Les "Photo Poche" de Robert Delpire : un exemple d'édition culturelle ». *Strenae* [en ligne], n°1, 2010, mis en ligne le 15 juin 2010 [consulté le 07 août 2011]. Disponible sur le Web. URL <<http://strenae.revues.org/81>> DOI <10.4000/strenae.81>
- MOUGIN, Jean-Paul. « Editorial ». (A Suivre). 1978, n° 1.
- PAGNIER, Aurélie. *Le Livre de poche. Histoire des premières années d'une collection (1953-1961)*. Diplôme d'Etudes Approfondies d'histoire sous la direction de Jean-François Sirinelli. Institut d'études politiques, 2000.
- PAGNIER, Aurélie. « 1953, la révolution du "poche" en France ». In MOLLIER, Jean-Yves. TRUNEL, Lucile. *Du « poche » aux collections de poche. Histoire et mutations d'un genre*. Liège (Belgique) : Céfal, 2010. 129 p. Coll. « Les cahiers des paralittératures » (n° 10). ISBN 9782871302933.
- PIQUARD, Michèle. *L'Édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*. Villeurbanne : Presses de l'ENSIB, 2005. 391 p. Coll. « Référence ». ISBN 9782910227494.
- RATIER, Gilles. *Une année de bandes dessinées sur le terrain francophone européen. 2010 : le marché se tasse, la production s'accroît...* ACBD, 2010 [consulté le 23 mars 2011]. Disponible sur le web. URL <http://www.acbd.fr/images/stories/ACBD_BILAN_2010.pdf>
- SADOUL, Jacques. *C'est dans la poche ! Souvenirs science-fictionnels et autres*. Paris : J'ai lu, 2007. 286 p. Coll. « J'ai Lu. Littérature générale » (n°8603). ISBN 9782290001097.

ANNEXES

Annexe 1

Tableau 2. Publication des *Aventures de Spirou et Fantasio* dans la collection « J'ai Lu BD »³⁸

| ordre | n° | Année | Titre | Année de première publication en album | Numérotation originale |
|-------|-----|-------|-------------------------------|--|------------------------|
| 1 | 141 | 1989 | L'Ombre du Z | 1962 | 16 |
| 2 | 155 | 1989 | Le Dictateur et le champignon | 1956 | 7 |
| 3 | 186 | 1990 | Le Nid des marsupilamis | 1960 | 12 |
| 4 | 200 | 1990 | Les Voleurs du marsupilami | 1954 | 5 |
| 5 | 223 | 1991 | Le voyageur du Mésozoïque | 1960 | 13 |
| 6 | 233 | 1992 | Panade à Champignac | 1969 | 19 |
| 7 | 245 | 1992 | Le gorille a bonne mine | 1959 | 11 |
| 8 | 256 | 1993 | Le repaire de la murène | 1957 | 9 |
| 9 | 270 | 1995 | Virus | 1984 | 33 |
| 10 | 273 | 1995 | Qui arrêtera Cyanure ? | 1985 | 35 |
| 11 | 278 | 1995 | Aventure en Australie | 1985 | 34 |

NOTES

1. Cette rupture que représente le Livre de poche se retrouve d'ailleurs dans les discours des acteurs de l'époque, comme le signale Bertrand Legendre : « Ainsi, en 1958, Roger Nimier, alors responsable de la "Série Classique", oppose [...] les éditions de classiques conçues dans un "esprit scolaire" aux vertus du poche car, si "à bon droit, les Français veulent tout savoir", "on n'a pas cru pour autant qu'il fallait les punir, c'est-à-dire leur donner des morceaux choisis" » (Voir LEGENDRE, 2010).

2. À titre de contre-exemple, on peut certes mentionner la collection « Bulles et Blogs », chez Pocket, qui republie notamment *Fraise et chocolat*, d'Aurélia Aurita. Mais cette collection ne compte que fort peu de titres et, par ailleurs, il nous paraît significatif que rien, dans la présentation formelle, ne différencie les couvertures du reste des publications Pocket.

3. Il s'agit donc d'une troisième publication, transformée pour les besoins de la collection : réorganisation des planches et des cases, nouvelles couvertures et pages de titres, nouvelle 4e de

couverture, préface éventuelle, voire même, parfois, ajout ou retrait de certaines pages, de certains gags (les éditions en poche de *Gaston Lagaffe* contiennent ainsi des dessins inédits de Franquin).

4. Voici, à titre d'exemples, les premiers auteurs publiés par J'ai lu, en 1986 : Franquin, Quino, Liberatore, Binet, Bretécher, Serre, Veyron, Gotlib, Goscinny et Tabary, Mordillo, Pratt, Comès. Il s'agit d'auteurs soit solidement installés dans le paysage (Franquin, Gotlib, Goscinny...), soit d'auteurs au succès plus récent, mais cependant éclatant, comme Liberatore ou Martin Veyron, qui peuvent sans aucun doute être considérés comme appartenant aux auteurs à la mode au milieu des années 1980.

5. Cette remarque mériterait en fait d'être nuancée, car certains genres littéraires sont publiés directement en poche. On remarquera cependant qu'il s'agit des genres les moins légitimes (roman policier, roman sentimental, science-fiction) : la logique éditoriale de ces parutions directes en poche se rapproche en fait fortement du cas des *pockets* : entre une collection telle que « Spécial-Police » et les publications Artima ou Elvifrance, il y a d'importantes similarités qui mériteraient sans doute une étude plus approfondie.

6. Avant de paraître, en 1988, à l'initiative de J'ai lu.

7. Sur les politiques éditoriales du poche jeunesse, voir les travaux de Michèle Piquard (PIQUARD, 2005) et de Claire Delbard (DELBARD, 2007).

8. Excepté quelques titres qui font l'objet d'adaptations multi-médias, mais le phénomène est encore embryonnaire et, surtout, il se limite à quelques rares têtes d'affiche. Le poche, lui, permet de rentabiliser davantage de titres.

9. Cette création française est tardive par rapport aux expériences éditoriales menées à l'étranger : Penguin est lancé en 1936, et Marabout en 1949.

10. Sur la saga qu'a constituée la revente de Dupuis par l'actionnariat familial, voir notamment l'ouvrage polémique mais riche d'informations de Danny de Laet (DE LAET, 1985).

11. Pour reprendre les termes, célèbres, de l'éditorial de Jean-Paul Mougin (MOUGIN, 1978).

12. Contrairement à des expériences comme « Gag de poche » ou « 16/22 » qui sont avant tout des collections initiées par un éditeur pour valoriser son fonds – contrairement aux collections de poche, qui fédèrent plusieurs éditeurs.

13. En l'absence de données, dans l'état actuel des connaissances, sur le réseau de diffusion de l'album, on peut accepter la fourchette haute qu'il donne, de 4 000 points de vente : tenus dans *Livres Hebdo*, ces propos ont en effet une probabilité assez forte d'être en adéquation avec la réalité du marché.

14. Source : archives du dépôt légal, archives de la Bibliothèque nationale de France. Cette moyenne cache bien évidemment des disparités importantes, entre les *Idées noires* ou *Mafalda*, tirés chacun à 12 500 exemplaires, et *RanXerox* à *New York*, tiré à 95 000 exemplaires. À noter que ce tirage cumulé de 345 000 exemplaires est bien loin des 542 000 exemplaires que J'ai lu clame avoir imprimés – dans la presse professionnelle notamment : technique commerciale classique pour gonfler l'ambition d'une entreprise éditoriale, et tenter d'intoxiquer la concurrence.

15. Source : archives du dépôt légal, archives de la Bibliothèque nationale de France.

16. Dargaud, face au succès initial de « J'ai lu BD », s'est livré à une valse-hésitation qui, après avoir annoncé son intention de lancer sa propre collection, lui fait promettre son catalogue tour à tour au Livre de Poche et à J'ai lu, avant de finir par fonder une société à parts égales avec les Presses de la Cité, pour lancer Presses Pocket BD.

17. Voir annexe 1 : Publication des Aventures de Spirou et Fantasio dans la collection « J'ai Lu BD ».

18. Alors que *La Prison de Robertsonville*, sixième volume, est publié par le Livre de poche...

19. Sur ce point, voir Thierry Groensteen (GROENSTEEN, 1999).

20. Le succès de la collection « Photo Poche » pourrait démentir l'hypothèse d'une inadéquation du format et du public visé. Mais le différentiel de prix est bien plus important entre un « Photo

Poche » et un livre grand format. À titre d'exemple, le « Photo Poche » consacré à Lartigue en 1983 est vendu 29 F. Trois ans auparavant, le livre *Autochromes* est mis en vente par Herscher au prix de 150 F. Pour le lectorat de la bande dessinée, le gain financier du passage au poche est nettement plus faible.

21. La première orientation de « Pocket BD » vise en effet à équilibrer séries humoristiques et réalisme avec, parmi les premiers titres publiés, *Partie de chasse*. Mais, comme le reconnaît Bruno Gosman, directeur de la collection, « nous nous sommes vite recentrés sur l'humour "jeune", en abandonnant les séries "réalistes" qui n'étaient satisfaisantes ni visuellement ni commercialement ». Propos cités par Gilles Ciment (CIMENT, 1993).

22. Frank Margerin, propos recueillis par Gilles Ciment (CIMENT, 1987, p. 100).

23. Même si les travaux de bibliographie matérielle ont montré les variations du sens induites par les changements de formats ; la finesse du papier du livre de poche, la qualité de l'impression, la taille des marges, etc. sont autant de critères qui modifient l'expérience de lecture ; les variations sont cependant bien plus considérables dans le cas de la bande dessinée, aboutissant à une véritable re-création de l'oeuvre. Dans le cas d'un texte, seule la *mise en texte* change ; la bande dessinée fondant son langage sur l'articulation spatio-topique au sein de la double page, les effets de sens sont bien plus importants.

24. Les contre-exemples sont bien sûr nombreux ; on peut penser par exemple à Gotlib et aux difficultés qu'occasionne la représentation de la girafe dans les pages de la *Rubrique à brac*.

25. Pour une analyse plus détaillée du remontage occasionné lors du passage en poche, et à propos justement de *Sous le signe du Capricorne*, on se rapportera à la minutieuse étude de Gilles Ciment (CIMENT, 1987, p. 100-101), qui permet de retracer la généalogie de chacun des éléments rajoutés.

26. Une des seules exceptions, avec François Bourgeon, est le duo formé par Benoît Peeters et François Schuiten, qui refuse, après soumission d'une maquette, l'adaptation des *Cités obscures*, un « traficotage » qui constituerait « un véritable cours de bande dessinée par l'absurde » (Benoît Peeters cité dans *Autour des cités obscures* (DOUVRY, 1994)).

27. De nombreux auteurs, interrogés sur le sujet, ont fait état de leur satisfaction, et parfois de leur participation au travail de remontage, comme Franquin ou, plus surprenant, Druillet. Voir par exemple les réactions des auteurs recueillies pour le dossier de *L'Année de la bande dessinée, 1987-1988* (CIMENT, 1987).

28. Pour plus de précisions sur le remontage des planches et les débats qu'il a pu occasionner, on se rapportera, outre le dossier de *L'Année de la bande dessinée*, dirigé par Gilles Ciment et Thierry Groensteen (CIMENT, 1987), aux mémoires de Jacques Sadoul (SADOUL, 2007).

29. Des épreuves avaient été réalisées pour convaincre les éditeurs réticents (notamment Casterman) du bien-fondé de la démarche et de l'efficacité de la méthode.

30. Dans la limite des différences de catalogue que nous avons mentionné ci-dessus : le catalogue de J'ai lu est plus « adulte » que celui de Pocket.

31. L'utilisation de cette source, croisée quand c'était possible avec la base de données en ligne bedetheque.com, et ponctuellement avec le BDM, induit des biais : la déclaration de dépôt légal, qui mentionne la date de mise en vente et nourrit les informations du catalogue, peut contenir des erreurs ou des imprécisions. Au-delà des erreurs ponctuelles, on peut cependant considérer que, sur la masse des titres publiés, le catalogue donne une idée fiable du mouvement. Les chiffres sont donc à considérer comme un indicateur, et non comme une valeur absolue.

32. Particulièrement quand on ne peut corroborer ses hypothèses par le dépouillement des archives de l'entreprise. Il nous faut donc nous contenter d'indices indirects.

33. Il s'agit là des prix de vente tels qu'ils sont indiqués lors de la déclaration au dépôt légal ; les prix sont donc en francs courants – à défaut d'indices des prix en catalogue à un moment T.

34. Pour une réflexion sur la contrainte que fait peser ce standard sur l'édition de bande dessinée, on se rapportera utilement au pamphlet de Jean-Christophe Menu (MENU, 2005).

35. On observe certes dans les catalogues quelques inédits. Mais ceux-ci pèsent d'un poids dérisoire sur l'ensemble ; ils ne pèsent par exemple que 3,2 % du catalogue « J'ai lu BD ».

36. Dans le même temps, elle présente l'avantage d'offrir une solution au défi que pose la fonte des ressources liées à la prépublication.

37. En 2010, 3 811 nouveautés (sur un total de 5 165 titres), selon le rapport annuel de l'ACBD (RATIER, 2010).

38. Les trois derniers titres sont de Tome et Janry, les précédents de Franquin et ses collaborateurs. Le numéro indiqué correspond au numéro de publication dans la collection.

RÉSUMÉS

Si le livre de poche a joué un rôle central dans la diffusion du patrimoine littéraire, la bande dessinée ne dispose pas de cet outil permettant la constitution d'un corpus de classiques aisément accessibles au plus grand nombre. En ceci, la bande dessinée constitue bien une véritable exception dans le champ éditorial français, par la quasi-absence de collections permettant de republier des classiques en format de poche. L'importance de l'image et l'impératif de lisibilité compliquent en effet le problème de l'adaptation du « grand format » vers le poche, mais demeurent insuffisants pour comprendre la réticence de la bande dessinée au poche. Le présent article propose un retour en arrière sur les expériences des années 1980-1990, afin de mieux cerner cette singularité éditoriale.

INDEX

Thèmes : Folio, Gag de poche, J'ai Lu BD, Pocket BD, Casterman, Flammarion, Hachette, Le Livre de poche, (A suivre), Spirou

Mots-clés : adaptation, album, édition, fonds, format, livre de poche, patrimoine

AUTEURS

SYLVAIN LESAGE