



**HAL**  
open science

## La réception des comics Marvel en France à partir du courrier des lecteurs dans les revues des éditions Lug.

Pierre-Alexis Delhaye

### ► To cite this version:

Pierre-Alexis Delhaye. La réception des comics Marvel en France à partir du courrier des lecteurs dans les revues des éditions Lug.. *Journal of Philology and Intercultural Communication / Revue de Philologie et de Communication Interculturelle*, 2019, (RE)READING RECEPTION STUDIES: COMPARATIVE PERSPECTIVES / (RE)LECTURES DES ÉTUDES DE RÉCEPTION: PERSPECTIVES COMPARATIVES, 3 (1), pp.79-94. hal-02052260

**HAL Id: hal-02052260**

**<https://uphf.hal.science/hal-02052260v1>**

Submitted on 22 Jul 2019

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

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

Copyright

# La réception des comics Marvel en France à partir du courrier des lecteurs dans les revues des éditions Lug

Pierre-Alexis Delhaye<sup>1</sup>

Université Polytechnique des Hauts-de-France

***Abstract:** In this paper, we study the reception of Marvel comic books in France according to the letters to the editor published by éditions Lug between 1969 and 1989 in their periodicals. The specific editorial requirements for the publications made for a young readership, particularly the scrutiny of the Surveillance committee for publications intended to children and teenagers, have a strong influence on the choices made by the publishers. The perceived young age of the readers is added to the demands of the committee to steer the editors in the choice of a cultural translation, adjusted linguistically and visually to un-americanize Marvel comic books. From this cultural context, we study a large corpus of readers' letters which provides a written trace of the reception. Those reactions across two decades, sometimes written by the same reader, can even form a conversation of sorts between readers with the publisher becoming the middleman. Another distinctive aspect, every letter received an answer by the editors, published or not, if the reader provided a stamp. Those answers were specific to what was asked by the reader and usually written by one of the translators working full-time for the publishing house. For the reader, there is an effort in the reaction, particularly in a time when the only way for that was to send a letter at the nearby post office. The cost (in money and in time) is indicative of their dedication. Those reactions can be a way to measure the gap between the adaptation process followed by Lug and the perception developed by the readers.*

***Keywords:** Marvel, comic books, reception studies, popular culture, letters to the editor.*

## Introduction

L'éphémère publication des aventures du Black Rider de 1956 à 1959 mise à part, les comics des éditions Marvel ont été introduits en France par un petit éditeur provincial et familial basé à Lyon. Les éditions Lug, du nom de la divinité celtique à l'origine du toponyme, fondées par Marcel Navarro et Alban Vistel en 1950, ont importé entre 1969 et 1989 certaines des séries de super-héros majeures de l'univers partagé de la Maison des Idées, faisant découvrir aux jeunes francophones des publications comme *Fantastic Four*, *Silver Surfer*, *The Amazing Spider-Man*, *Uncanny X-Men*, *Iron Man* ou encore

---

<sup>1</sup> padelhaye@gmail.com

*Captain Marvel*. Durant deux décennies, les équipes de ce petit éditeur ont publié des centaines d'histoires de super-héros, parfois contre l'avis de la Commission de surveillance des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence fondée par la loi du 16 juillet 1949, le plus souvent dans une pratique de l'auto-censure intégrée au point qu'il est difficile de la distinguer du processus d'adaptation qu'implique le transfert culturel. Malgré une importance certaine dans le champ des narrations graphiques en France et dans l'objet transmédiatique que constitue l'univers Marvel aujourd'hui, cette aventure éditoriale reste peu étudiée. Longtemps sujets à des préjugés négatifs, les comics ont été considérés comme n'étant pas digne d'intérêt, et c'est sans doute ce manque de légitimité qui a poussé l'éditeur suédois Semic à jeter les archives des éditions Lug lors du rachat et du déménagement de la société dans les années 1990, donnant à ceux qui désirent en faire un objet d'étude aujourd'hui bien des difficultés à reconstituer l'histoire interne de l'éditeur. D'autre part, les revues anthologiques des éditions Lug ne comportant pas de publicités, on ne trouve aucune information statistique spécifique sur le lectorat de ces publications qui auraient été rassemblées afin de vendre des emplacements aux annonceurs potentiels. Toutefois, il existe dans les revues de l'éditeur un matériau précieux pour les études de réception. Durant les vingt années d'activité, les éditions Lug, plus particulièrement la directrice de publication Claude Vistel, ont encouragé les lecteurs à communiquer avec eux en leur écrivant autant que possible. Ce sont donc plusieurs milliers de lettres qui sont arrivées au 6, rue Emile Zola, siège des éditions Lug, qui ont été lues et qui ont reçu une réponse, sous réserve que l'auteur de la missive ait fourni un timbre à cet effet. De cet ensemble, ce sont environ mille-deux-cents extraits qui ont été publiés dans les diverses pages de courriers des lecteurs des revues régulières (*Fantask, Marvel, Strange, Spécial Strange, Nova, Spidey* et *Ombrax-Saga*). La cohérence de ce corpus est ici assurée par le fait que les auteurs sont tous lecteurs des revues, que ce soit de manière occasionnelle ou régulière, pour quelques mois ou pour plusieurs années. Nous proposons ici une première approche de cet important corpus, à la fois sur le plan méthodologique comme sur les faits les plus saillants concernant le lectorat que cet ensemble permet de saisir et de confirmer.

## 1. Etudier la réception des comics : questions méthodologiques

Les chercheurs en études de réception le savent, il est parfois difficile de répondre à la question de l'identification des publics. Comme le note Cécile Méadel, la réception « n'est le plus souvent attestée que par des traces, celles des chiffres [...], celles des dispositifs [...], celles des chercheurs qui parlent en son nom » (2009 : 9). Le courrier des lecteurs est de ces traces, un dispositif donnant la parole au public, plaçant celui-ci en interlocuteur et incarnant noir sur blanc un processus dialogique souvent invisible. Plus encore, les courriers publiés par les éditions Lug nous permettent d'accéder à un public difficile d'accès, le même qui a motivé un certain nombre d'études de réception portant sur la télévision, ce « peuple amusé » évoqué par Jérôme Bourdon, « qui implique moins le citoyen [...] que le consommateur ou le flâneur » (2009 : 71). On ne peut que s'étonner que le courrier des lecteurs ne soit pas plus régulièrement l'objet des études de réception alors même qu'il est la trace d'une réception effectivement réalisée. Si la correspondance des écrivains est assez bien connue, comme le montre Karl Zieger (2009), la correspondance des lecteurs, n'étant pas production d'un grand lecteur (i.e. celui qui est lui-même producteur à l'exemple du critique, de l'éditeur ou du confrère écrivain), est beaucoup moins connue. On remarquera en particulier dans ce domaine les travaux de Norbert Bachleitner sur la réception de l'œuvre d'Eugène Sue, en partie basée sur la correspondance des lecteurs à l'auteur (2009 : 107). Le comparatiste note d'ailleurs qu'il est « évident que la lecture d'évasion laisse beaucoup moins de traces que la lecture qui mène à la discussion, voire à l'action » (2009 : 117). Le corpus de lettres qui nous intéresse ici est donc une occasion rare d'accéder à la résultante de « la phénoménologie de la lecture » (Heidenreich, 1989 : 77), occasion d'autant plus à saisir que « la réception est à comprendre comme une activité dans laquelle le sujet vise à se saisir d'un objet, à se l'approprier » (Chevrel, 1995 : 85), et quel meilleur moyen pour le lecteur que l'écriture.

Il est à prendre en compte que le courrier des lecteurs est une réaction appelée par l'éditeur au départ. Dès le *Fantask* n°2 de mars 1969, c'est une pleine page illustrée intitulée « Fans de Fantask un cadeau pour vous ! » qui est consacrée à cette demande, sous couvert

de leur co-créateur et *editor-in-chief* de Marvel aux Etats-Unis, Stan Lee :

Enfin, les **Fantastiques** et le **Surfer d'Argent** sont parmi vous ! Leur créateur, **Stan Lee** vous demande votre avis, car les **Fantastiques** et le **Surfer d'Argent** marquent une révolution dans la bande dessinée ! Dites-nous sincèrement ce que vous pensez de ces histoires si différentes de celles auxquelles vous êtes habitués... Si vous les aimez, dites-nous pourquoi, et d'autres super-héros apparaîtront ! Si elles ne vous plaisent pas, écrivez-nous aussi !

Ce premier appel, renouvelé par la suite régulièrement mais de manière moins voyante dans le courrier des lecteurs, est ici renforcé par la perspective d'une récompense :

**Stan Lee** récompensera les meilleures lettres en vous envoyant **directement des U.S.A.** un **cadeau-surprise** représentant les héros qu'il a créés ! **100 lecteurs** recevront un prix, et les lettres les plus intéressantes seront publiées régulièrement... (Indiquez dans votre lettre votre nom, votre âge et votre adresse.) **A vos plumes et devenez Fans de *Fantask* !**

Ce court texte est révélateur de la politique éditoriale de Lug. Imitant le modèle américain, les éditions Lug mettent particulièrement en avant Stan Lee. Celui-ci n'est pas qu'un éditeur dont on ignore le nom ou un co-créateur parmi d'autres, il est le créateur de l'univers Marvel, une position qui n'est pas foncièrement fautive mais exagérée et qui laisse dans l'ombre Jack Kirby ou Steve Ditko, co-créateurs et dessinateurs des personnages principaux publiés dans la revue *Fantask*. Les passages mis en avant par la typographie (ici en gras) sont également importants : pour être un des « fans de *Fantask* », il faut réagir, et si cette appartenance au groupe ne suffit pas, c'est un cadeau mystérieux et rare, envoyé d'un continent encore lointain dans l'imaginaire, qui est promis. On remarquera aussi les informations demandées par les éditions Lug. Le nom et l'adresse sont évidemment nécessaires à l'envoi de cette surprise, mais l'âge est également demandé, une information qui n'apparaît pas lorsque les lettres sont publiées par la suite dans la revue. S'il n'y a pas d'archives pour confirmer cette théorie, on peut supposer que c'est là un moyen pour l'éditeur de mieux connaître son nouveau lectorat, potentiellement différent de ses publications précédentes. Cette information pouvait également lui être utile dans la mesure où c'est bien l'âge des lecteurs qui fonde en premier lieu le pouvoir de la Commission de surveillance des publications destinées à la jeunesse.

Le caractère spécifique de l'œuvre reçue pose la question de la notion d'auteur. Les comics publiés par les éditions Lug appartiennent (à l'exception de la série de comics *Star Wars* et de quelques publications mineures) à l'univers partagé de Marvel, ils forment sur le plan narratif une œuvre cohérente. Une cohérence que l'on retrouve d'ailleurs dans le processus de création avec la méthode Marvel mise en place chez l'éditeur qui permet une collaboration plus étroite entre le scénariste et le dessinateur. Malgré cette cohérence, l'ensemble publié par Lug reste une œuvre multi-auctoriale pour laquelle les auteurs sont très peu mis en avant, à l'exception notable de Stan Lee, présenté comme une figure tutélaire aux lecteurs. Si, comme l'indique Hélène Maurel-Indart, « l'appréciation d'une œuvre est d'ores et déjà liée au nom de l'auteur » (2009 : 41), qu'en est-il ici ? Si une première approche pourrait considérer que la figure de Stan Lee mise en avant n'existe qu'au désavantage de ses collaborateurs, ce qui est sans doute vrai d'un point de vue économique, il nous faut prendre en compte la définition foucauldienne de la fonction-auteur, selon laquelle il est responsable d'un « "certain niveau constant de valeur", "un certain champ de cohérence conceptuelle ou théorique", une "unité stylistique" et un "moment historique défini" » (Maurel-Indart, 2009 : 42). Selon cette notion, Stan Lee apparaît effectivement plus comme un auteur que les autres créateurs de Marvel car il cumule son statut de scénariste avec celui d'*editor-in-chief*, un aspect particulièrement visible pour le lecteur. Dans leurs lettres, les lecteurs désignent ainsi l'ensemble de l'univers Marvel comme l'œuvre de Stan Lee, et ce dès le début de la publication. Citons la lettre de R. Ratsimihah dans *Fantask* n°3 d'avril 1969 qui « félicite l'auteur Stan Lee » pour son chef d'œuvre qu'est la revue, ou encore le courrier de Jean-Daniel Brèque dans *Strange* n°25 de janvier 1972 où le futur grand traducteur des littératures de l'imaginaire, alors âgé de dix-sept ans, remercie Lug « de continuer à publier les histoires de Stan Lee malgré les nombreuses vicissitudes » qu'ils subissent pour cela.

## **2. Une approche globale du corpus**

Un tel corpus, à la fois très fourni et issu d'un temps éditorial long, permet d'approcher de manière historique la réception. Yves Chevrel le montre, « image et lecture sont, l'une et l'autre, des représentations [...] il est évident [qu'elles] évoluent, dans d'incessants mouvements sporadiques » (2007 : 437). En ce sens, le courrier régulier d'un lectorat qui se compose de plusieurs générations et qui pourraient

même être étendu aux éditeurs qui ont succédé à Lug (son repreneur Semic ou Panini comics, encore actif aujourd'hui, qui ont perpétué cette pratique plusieurs années) permet d'accéder à ces mouvements. Une étude approfondie permettra de percevoir les tendances de ce lectorat dans son acte de réception. Par ailleurs, l'étude de la réception des comics Marvel est aussi à replacer dans un contexte de transfert culturel plus large entre les Etats-Unis et la France. Les comics viennent nourrir une image souvent déjà établie à partir d'autres produits culturels, image que les revues des éditions Lug font ou non varier. Sans théoriser ce phénomène, on notera que dans sa lettre publiée dans *Strange* n°21 en septembre 1971, Marc Maleskevitch souhaiterait que les comics Marvel publiés par Lug fassent réfléchir les détracteurs qui méprisent les narrations graphiques.

L'accueil réservé à une littérature peut être aussi la confirmation d'une image, valorisante ou dévalorisante, du pays d'où elle provient. L'image que des lecteurs se sont forgée d'un pays est un des éléments, plus ou moins décisifs, de leurs critères de lecture, et cette image est constituée à la fois par une accumulation de représentations venues s'ajouter les unes aux autres au fil du temps et par une situation concrète à un moment donné. (Chevrel, 2007 : 439)

Ce lien à la longue durée de l'histoire des mentalités permet également de comprendre des oppositions idéologiques, plus souvent issues des parents que des jeunes lecteurs en ce qui concerne les revues des éditions Lug. Cette non-réception, ce refus d'accéder à un type de production culturelle est toutefois plus difficile à percevoir aujourd'hui et les traces ne sont sans doute pas à chercher dans ce type de corpus mais plutôt dans les ouvrages de concurrents ou de critiques.

Au-delà de la quantité des lettres, il est important d'estimer leur impact sur la politique éditoriale de Lug. L'adaptation se fait aussi par rapport aux attentes du lectorat, y compris lorsque celles-ci vont à l'encontre des demandes de la Commission de surveillance. L'exemple le plus parlant concerne sans doute la forme des publications. Après l'arrêt de la revue *Fantask* à la suite des menaces de la Commission de surveillance, les comics Marvel édités par Lug ne sont pas dans leur format original mais dans une adaptation ce que l'on nomme le « petit format », un type de publication qui renvoie aux *bonelliano* italiens, des publications peu chères de narrations graphiques populaires. Elles perdent également les couleurs qui avaient contribué à leur succès pour passer en bichromie. Changer ces

deux aspects, c'est influencer sur le découpage des planches, la lisibilité des textes, la reproduction des dessins, etc. Ces changements mécontentent fortement les lecteurs qui n'hésitent pas à le faire savoir aux éditions Lug dans leur courrier, demandant le retour au format d'origine qu'ils connaissent depuis *Fantask*. Les mêmes lecteurs qui louaient les couleurs vives de la revue *Fantask* sont les mêmes qui sont surreprésentés dans « le courrier des fans de *Strange* » de mars à mai 1971. L'éditeur leur répond « chers amis, vous nous aviez demandé un format plus grand et de la couleur, les voici » dès le premier paragraphe. Si Lug écoute ses lecteurs, revenant effectivement au format comics en quadrichromie pour *Strange* et *Marvel*, cette décision provoque l'interdiction de vente de la seconde. En effet, la publication étant considérée comme plus attirante pour un jeune public, la monstruosité du personnage de la Chose/Ben Grimm, un des héros des Quatre Fantastiques, n'est plus tolérée par la Commission de surveillance, qui prononce l'interdiction de vente aux mineurs par arrêté le 15 mars 1971. C'est d'ailleurs en réponse à un courrier de lecteur dans *Strange* n°21, en septembre 1971, que l'éditeur explique la situation :

Eh oui, cher lecteur, vous vous inquiétez à juste raison hélas, car *Marvel* a été interdit à la vente aux mineurs. Nous aurions pu essayer de persévérer mais depuis le mois de décembre [1970] toute publication interdite aux mineurs est frappée d'un taux de T.V.A. de 33% ce qui rend son exploitation impossible. Nous avons donc dû arrêter *Marvel* en catastrophe sans même pouvoir prévenir nos lecteurs. (*Strange* n°21, 1971)

Les demandes sur le format évoquées ici semblent suffisamment importantes en nombre pour que les éditions Lug fassent le pari (perdu) de revenir au format d'origine au risque d'attirer l'attention de la Commission. Pourtant, le changement de format, s'il est le plus voyant, n'est pas le plus important en quantité ni en durée dans l'histoire éditoriale des revues qui nous intéressent ici. Un grand nombre d'adaptations relevant d'une traduction culturelle sont réalisées par les ateliers de retouches des éditions Lug, que ce soit pour s'adapter au goût supposé du public ou pour répondre aux impératifs de la loi, sans qu'elles soient remarquées ou qu'elles ne fassent réagir le lectorat. Ces deux pratiques anciennes dans l'histoire de la traduction semblent nécessaires comme le montre Karl Zieger :

Le passage par des traductions plus “dynamiques qu’adéquates” est un passage (presque) obligatoire dans le processus d’une implantation dans un système étranger. (2009 : 97)

Malgré ces adaptations, le procédé n’est pas suffisant pour éviter la confrontation à la loi, nous l’avons vu. Un exemple de ces adaptations que les lecteurs n’évoquent pas, toujours sur la question du format, serait la publication anthologique dont le contenu est discuté mais le principe jamais remis en cause. Les comics Marvel ne sont pas publiés sous cette forme dans leur champ d’origine (ni dans la majorité des pays où ils s’exportent par ailleurs), mais aucun lecteur ne semble se plaindre de cette décision des éditions Lug. On pourrait voir ici l’effet d’homogénéisation mis en place par l’éditeur grâce au paratexte, en particulier la continuité des couvertures réalisées spécifiquement pour le lectorat en France. Sur le plan du contenu, seules quelques lettres remarquent les changements issus de l’autocensure à la faveur d’une comparaison avec les publications originales ou d’un voisin européen qui n’exerce pas ce type de pression sur ses éditeurs pour la jeunesse. Ces opportunités de comparaison semblent toutefois limitées si l’on se fie à leur évocation dans le courrier des lecteurs. La première est sans doute la remarque de M. Holmière dans sa lettre publiée dans *Fantask* n°3 en avril 1969 qui note que le format utilisé par Lug est légèrement plus petit que le format de la version originale. D’autres lecteurs semblent bien informés sur les publications américaines, citant des revues comme *Horizon du Fantastique* en source de leurs connaissances (Lionel Polard, *Strange* n°20, août 1971). Malgré ces quelques remarques, le ton reste raisonnable et considère bien la nécessité à laquelle l’éditeur doit faire face. De plus, la comparaison est parfois à l’avantage des éditions Lug, comme c’est le cas dans la lettre de Christian Garcin publiée dans *Strange* n°92 en août 1977 qui remarque que même par rapport aux comics « italiens, canadiens et américains », les publications lyonnaises « sont parmi les meilleures du monde, tant du point de vue du papier que des couleurs et du format ». La question et la critique de la censure la plus vive est sans doute à voir dans une lettre de *Strange* n°150 en juin 1982. Elle est de Bernard Joubert, qui n’est alors âgé que de 21 ans et n’est pas encore le spécialiste des questions de censure que l’on connaît aujourd’hui pour son *Dictionnaire des livres et journaux interdits*. Le jeune auteur fait part de sa « colère de désapprobation » face aux pratiques de retouches des éditions Lug sur les comics Marvel, estimant qu’elles devraient disparaître suite à la promesse du nouveau ministre de

l'Intérieur Gaston Deferre de ne plus utiliser la loi n°49-956 fondant la Commission de surveillance que pour des revues à caractère pornographique. Loin de partager l'avis de son lecteur, la directrice de publication Claude Vistel préfère se montrer prudente, craignant de se voir interdire une publication et de perdre le numéro d'inscription à la Commission Paritaire qui l'accompagne, numéro difficile à obtenir car il permettait de ne payer que 4% de T.V.A. et non le taux régulier.

La question des modifications apportées par Lug est finalement peu présente dans le courrier des lecteurs et pourtant importante lorsque se pose la question de la réception des comics Marvel en France. Un attrait de ces publications est leur caractère américain. S'il est difficile de précisément définir ce qu'est ce caractère, il a bien une influence dans le processus d'achat, il doit donc être mis en avant par l'éditeur. Pour autant, le processus de transfert est partiellement invisibilisé par Lug. On ne trouve nulle part le nom des traductrices dans les crédits des épisodes, et encore moins celui des artistes chargés de retoucher les planches. Tout est fait pour que le lecteur ignore les infidélités qui sont faites aux œuvres originales. Même si c'est ici en raison de la pression de la Commission de surveillance, il faut remarquer que les éditions Lug s'inscrivent en cohérence dans une histoire des traductions destinées à la jeunesse.

Traducteurs et éditeurs estiment parfaitement légitime de réduire l'altérité référentielle en avançant la nécessité de ne pas dérouter les jeunes lecteurs. (Nières-Chevrel, 2009 : 92)

On peut également noter que la frontière est parfois brouillée par l'éditeur lui-même entre les publications américaines qui subissent un processus d'acculturation et les œuvres réalisées par des artistes locaux mais qui ont la charge de donner cette même impression d'une histoire venue des Etats-Unis d'Amérique, à l'exemple de *Mikros* de Jean-Yves Mitton et Marcel Navarro. L'éditeur joue alors avec l'horizon d'attente de son lectorat. Ce flou organisé est à prendre en compte dans l'analyse car, comme le note Patricia Willson :

Supposer [...] que la traduction constituait pour le lecteur des hebdomadaires illustrés une pratique discursive décelable par rapport aux écritures directes, telle qu'elle l'est pour le chercheur, constitue ce qu'on pourrait appeler un artefact de l'analyse. (2009 : 128)

Un lecteur écrit par exemple dans *Fantask* n°4 en mai 1969, « pourquoi faites-vous le Surfer d'Argent aussi malheureux ? », ignorant complètement le statut d'intermédiaire de l'éditeur lyonnais et pensant s'adresser aux auteurs.

### 3. Ce que les lecteurs nous disent d'eux-mêmes

Etudier la réception d'une œuvre étrangère, c'est étudier dans quel réseau d'images, fantasmatiques, illusoires, sans doute, mais où longue durée et temps de l'événement s'interpénètrent, elle vient s'insérer, c'est-à-dire étudier aussi l'image de soi que le récepteur laisse transparaître. (Chevrel, 2007 : 441)

Les courriers des lecteurs sont un moyen pour nous d'apercevoir les réseaux constitués dans le lectorat, confirmant l'idée que la réception passe aussi par la discussion, accédant aux réseaux interpersonnels. Ce phénomène s'illustre par des lettres signées par deux auteurs, issus d'une même famille (les sœurs Pascale et Claire Dettwiller dans le courrier de *Titans* n°21 en juillet 1978) ou non (Franck Peyret et Patrice Graindorge dans *Strange* n°122 en février 1980) et même par un ensemble plus large constitué par d'autres circonstances comme un groupe d'élèves dans cette lettre de la 1ère A d'un lycée du Cap d'Agde dans *Titans* n°41 en juin 1982. Sous une autre forme, la discussion se fait par l'intermédiaire même des rubriques courriers des lecteurs des éditions Lug, les lecteurs se répondant alors, engageant un dialogue parfois encouragé par l'éditeur. Là-encore, la réaction est appelée mais elle n'en est pas moins motivée. Des débats sur plusieurs numéros s'engagent alors pour défendre une série, un dessinateur, et même parfois le travail des éditions Lug. Le courrier des lecteurs nous permet d'accéder à une réalité sociale qui ne laisse pas de trace, celle de la conversation. Ce qui anime le débat écrit qui se tient dans les pages analysées ici n'est sans doute pas d'une nature différente que les conversations *in vivo* des lecteurs. Or, comme on le sait depuis les travaux de Gabriel Tarde, « l'opinion se forge dans la conversation » (Katz, 2009 : 32). La participation au courrier des lecteurs a également ses effets sur la représentation de soi de l'auteur du courrier, et particulièrement de soi en société. Comme l'indique Dominique Pasquier en faisant référence aux travaux de Benedict Anderson, « être fan n'est pas une activité individuelle, c'est avant tout une activité sociale fondée sur la participation à des groupes locaux et à une communauté imaginée » (2009 : 92). Une idée que l'on retrouve d'ailleurs dans les demandes de correspondance de certains lecteurs

comme Marie-Claude Darroussat dans *Fantask* n°5 de juin 1969, renforcée par la matérialité et la sérialité des œuvres qui permettent les prêts et les échanges, ces derniers étant à l'origine d'une toujours très fournie, voire saturée, rubrique de « bourse aux échanges ». Si le mode de consommation des revues n'a pas la synchronicité de consommation imposée par le programme télévisé, il n'en reste pas moins que la régularité d'un mensuel comme *Strange*, publié le cinq de chaque mois, pose un calendrier des interactions avec l'objet. La perturbation de ce calendrier, le retard dans l'acheminement d'une publication par exemple, est d'ailleurs mal vécu par le lectorat, comme le montre la lettre de Claude Henning dans *Strange* n°18 de juin 1971 :

Après les fleurs, les réclamations. Je ne sais pas si c'est de votre faute, mais *Strange* et *Marvel* ont paru seulement le 18 de ce mois au lieu du 5 et du 10. Pour quelqu'un qui, comme moi, était impatient de trouver ces nouveaux formats...Vous savez faire durer le suspense comme on dit. Mais cela en valait la peine. (*Strange* n°18, 1971)

Le courrier des lecteurs nous informe de manière importante sur les goûts du lectorat, sur ce qui fait la popularité ou l'impopularité de certains scénaristes et, surtout, de certains dessinateurs. Il ressort de ce corpus une très faible popularité de Jack Kirby, cas intéressant car celui-ci est considéré outre-Atlantique comme le « roi » des comics, surnom que lui avait donné Stan Lee lui-même, fort d'une carrière d'un demi-siècle qui l'a vu co-créditer des pans entiers de l'univers Marvel comme de DC Comics. Influence majeure de bon nombre d'auteurs, que ce soit pour son graphisme ou pour sa narration exploitant les forces du médium, il semble pourtant manquer de popularité auprès du lectorat de Lug. Dès les débuts de la série *Fantastic Four*, on trouve des lettres de lecteurs qui considèrent que « le dessin est un peu fade » (Y. Pichon, *Fantask* n°4, mai 1969) par comparaison au travail de John Buscema sur la série *Silver Surfer*. Les lettres se multiplient ensuite dans la revue *Strange* : encore face à Buscema, J.-P. Legrand trouve que « Jack Kirby est bien faible. Ses dessins ne dégagent aucune puissance » (n°17, mai 1971), Michel Chrétien pense que ce sont « John Buscema et John Romita qui dessinent le mieux. Kirby, lui, malgré sa réputation, n'arrive pas à la cheville de ces deux génies » (n°22, octobre 1971) et Victor Dedaj estime que « *Strange* s'est amélioré en ce qui concerne les *X-Men*. Jay Gavin dessine mieux que Jack Kirby » (n°27, mars 1972). Dans

*Strange* n°85, janvier 1977, le débat est lancé par une lettre de Jean Mendez :

Le principal but de cette lettre est de connaître l'avis d'autres lecteurs de *Strange* sur l'opinion que je vais donner à propos du dessinateur Jack Kirby. J'aime beaucoup les aventures des Fantastiques mais je suis contre l'éloge que l'on fait des dessins de Jack Kirby. En effet, il donne aux personnages des formes caricaturales. Il est aussi ridicule de vanter les talents de Kirby pour ses dessins de la Chose, alors que d'autres dessinateurs l'ont dessiné aussi bien sinon mieux (Gil Kane, Georges Tuska, etc.) (*Strange* n°85, 1977)

Ce lecteur évoque des éloges peu présents dans les courriers, nous l'avons vu, et utilise un argument qui revient couramment pour critiquer le style de Jack Kirby ; celui-ci serait caricatural. En réponse à ce courrier, les éditions Lug encouragent le débat contradictoire : « Voici la polémique ouverte ! Qui défendra Jack Kirby ? ». Dès le courrier des lecteurs de *Strange* n°87, en mars 1977, Catherine Pierre évoque la série *Fantastic Four* et précise que « les dessins de Jack Kirby sont excessivement bien faits ». Toutefois, en raison des délais de conception et d'impression de plus de trois mois, cette lettre ne peut être une réponse directe à celle de Jean Mendez. Il s'agit sans doute plutôt d'une volonté des éditeurs d'équilibrer les opinions en attendant l'arrivée des véritables réponses. C'est dans *Strange* n°90, juin 1977, que ces courriers sont publiés. Jean-Marie Leveque répond que

les dessins de Kirby au départ faibles et inconsistants se sont peu à peu affermis, ils ont évolué, et regorgent maintenant d'une puissance sans pareille. Qui, plus que Kirby (sans tenir compte d'Adams, de Buscema et de Starlin) serait apte à dessiner ces machines fantasmagoriques, ces monstres cosmiques à l'apparence horrifiante et aux regards désespérés d'avoir perdu leur humanité ? (*Strange* n°90, 1977)

Une défense en demi-teinte donc, et qui implique toujours la comparaison avec d'autres dessinateurs. Seul Gérard Courtial, sur la même page, livre un éloge inconditionnel de Jack Kirby qui « est un génie et comme tous les génies, il est plus ou moins incompris ». Il donne d'ailleurs son analyse du style Kirby :

Il ne dessine les choses ni telles qu'elles sont, ni telles qu'il les voit, mais telles qu'elles rendent le mieux obtenant ainsi une concrétisation délirante par une sorte de subjectivisme graphique rejetant à la fois le naïf et le réalisme. Certains savent apprécier cela à sa juste valeur, mais d'autres trop épris de réalisme

parlent de “caricature”. S’il l’avait voulu, Kirby aurait pu les satisfaire par un style plus réaliste. (*Strange* n°90, 1977)

Notons immédiatement un fait sur lequel nous reviendrons plus loin : Gérard Courtial, en plus d’être un lecteur, est un critique des comics. Il est quelques années après cette lettre, en 1984, l’auteur d’un supplément à la revue *Bédésup* n°31 intitulé « A la rencontre des super-héros ». Il montre d’ailleurs sa connaissance du champ en évoquant ici une série peu connue en Europe, *Sky Masters*, à laquelle Jack Kirby et Wally Wood ont collaboré.

Le débat se poursuit encore dans plusieurs numéros de *Strange*. Dans le n°91 de juillet 1977, Jean de March répond en rappelant l’importance de Jack Kirby dans l’histoire éditoriale des comics et son influence sur ses confrères comme Jim Steranko. Dans le n°92, août 1977, Christian Garcin approuve les remarques initiales de Jean Mendez, estimant que « les dessins de Jack Kirby ne méritent pas l’éloge que l’on en fait ». S’il estime que sa production des années 1960 était excellente, ses travaux contemporains à cette lettre sont « trop caricaturaux », évoquant sans doute la série *Eternals* de 1976 et dont Lug a débuté la publication quelques mois auparavant. Cet avis est renouvelé avec la lettre de Max Capel dans *Strange* n°94, en octobre 1977, à laquelle l’éditeur répond qu’il « est vraiment dommage que Kirby se complaise dans le caricatural », une opinion appuyée par le fait que la série *Eternals* vient d’être retirée du sommaire de *Strange* après seulement quatre numéros. Une disparition que regrettent trois lectrices dans les courriers des *Strange* n°97 et n°98, respectivement de janvier et février 1978.

Comment expliquer ces dissensions ? Nous pouvons faire intervenir la notion de lisibilité pour tenter de mieux comprendre ce phénomène.

Nous postulons ici que la lisibilité d’une œuvre n’est pas une propriété du texte, entendue comme une spécificité immuable et intrinsèque, ni le corollaire d’une aptitude du lecteur, mais le produit de l’interaction texte/lecteur à un moment déterminé. (Voisin, 2009 : 22)

Réintroduisant à la fois la « subjectivité de l’instance lectrice » (*idem.*) et toute l’importance des circonstances de la réception, en particulier le passé de lecteur et le moment de l’entrée dans l’œuvre, le concept de lisibilité nous permet d’émettre une hypothèse. Si les créations de Jack Kirby sont régulières tout au long de sa carrière, c’est surtout dans les années 1960 que sont réalisées ses grandes œuvres pour Marvel : son célèbre passage sur la série *Fantastic Four* dure de la

création de la série en 1961 jusqu'en 1970, il dessine également *Avengers* de 1963 à 1965, crée Hulk et Thor en 1962, puis les X-Men en 1963, etc. Son style, élaboré depuis les années 1940 avec son compère Joe Simon, ne semble toutefois pas aussi moderne aux lecteurs de Lug qui découvrent dans les années 1970 simultanément les travaux des successeurs de Kirby comme John Buscema, alors dessinateur de la série *Silver Surfer*. Si l'ensemble suit une progression artistique logique pour le lecteur américain, le lecteur francophone voit sans doute une discordance entre les styles graphiques de publications qui ont presque une décennie d'écart dans leur champ d'origine. Comme l'a montré Umberto Eco, « aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes » (Voisin, 2009 : 31). On peut donc supposer ici, que ce n'est pas à proprement parler le style de Jack Kirby durant son premier passage chez Marvel qui pose problème au lectorat, mais plutôt le fait qu'il arrive finalement trop tard. Paradoxalement, lorsque des œuvres réalisées à la fin des années 1970 par Kirby, lors de son dernier passage chez Marvel, sont publiées par les éditions Lug, c'est sans doute la liberté de ton graphique, la modernité de son emphase sur la puissance, l'expressionnisme de ses personnages qui choquent. Là-encore, c'est le moment de la rencontre et ce que le lecteur connaît déjà de la matière graphique des comics qui fonde la lisibilité d'une œuvre. On ne peut d'ailleurs que remarquer que les courriers des lecteurs qui connaissent vraisemblablement le mieux le champ des comics, pour avoir été par la suite eux-mêmes producteurs de textes critiques, à l'exemple de Gérard Courtial, tendent à défendre Jack Kirby. Ses détracteurs le font bien par rapport à d'autres dessinateurs, sans considérer que ces artistes appartiennent aux générations ultérieures à Kirby. Buscema, Romita, Steranko et Starlin sont tous nés entre dix et trente ans après Jack Kirby, qu'ils revendiquent tous comme une influence par ailleurs. Ils se sont formés autrement à la pratique du dessin et leur carrière émerge dans un champ éditorial très différent de celui des années 1940 dans lequel Kirby a débuté et qu'il a contribué à fonder et à faire évoluer.

La lisibilité d'une œuvre dépend également de « la capacité du lecteur à poursuivre une lecture signifiante de manière fragmentaire » (Voisin, 2009 : 25). Nous évoquons la question de la synchronicité et de l'éventuel retard des publications, il semble important de considérer de manière générale « la dimension spatio-temporelle de la lecture » (*idem.*), d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une publication

anthologique elle-même fragmentaire, où le lecteur doit suivre trois ou quatre séries à la fois et dont les arcs narratifs peuvent nécessiter plusieurs mois pour se compléter. Si les comics des années 1960 tendent plutôt vers un format où un épisode constitue une histoire complète, le besoin des auteurs de développer des situations plus complexes les amène rapidement à prendre plusieurs épisodes pour qu'un super-héros s'assure de la défaite de son adversaire, sans compter les développements des personnages sur le long terme comme peuvent l'être les histoires d'amour. Si l'on considère l'exemple de la série *The Amazing Spider-Man*, publiée dans *Strange* par les éditions Lug, nous pouvons voir que Peter Parker rencontre Gwen Stacy dans le n°31 de la série, en décembre 1965, publié dans *Strange* n°29 en mai 1972. La romance troublée se développe sur plusieurs dizaines d'épisodes jusqu'à la mort du personnage dans *The Amazing Spider-Man* n°121 en juin 1973, un épisode marquant intitulé « The Night Gwen Stacy Died », publié en France dans *Strange* n°104 en août 1978. Il faut donc pour le lecteur américain suivre la série pendant presque huit années pour considérer l'histoire du personnage comme complète, et environ six ans pour le lecteur francophone. La question de la complétude des histoires est d'ailleurs évoquée dans les lettres des lecteurs, ceux-ci se trouvant confrontés précisément au moment de transition entre le modèle une histoire par épisode et une histoire sur plusieurs épisodes formant un arc narratif. Les éditions Lug interrogent d'ailleurs leur lectorat dans « le courrier des fans de *Strange* » du n°19, en juillet 1971 : « Episodes complets ou épisodes se terminant sur un suspense, qu'en pensez-vous, fans de *Strange* ? Que préférez-vous ? », cette remarque faisant suite au courrier de Bernard Gillet qui déclare vouloir que les épisodes se terminent chaque mois afin de ne pas avoir à attendre la suite plusieurs semaines. Les avis sur la question sont plutôt partagés, Jean-Daniel Brèque préférant dans le *Strange* n°25, janvier 1972, que les auteurs puissent développer leurs histoires sur plusieurs épisodes, alors que Pierre Duvert, dans le *Strange* n°26 de février 1972, estime que les éditions Lug n'auront de toute façon pas le choix de ne publier que des histoires complètes en un seul épisode puisqu'elles sont de moins en moins nombreuses, montrant que ce changement de modèle semble intégré rapidement par certains lecteurs.

## Conclusion

S'il n'est pas possible de faire ici une analyse détaillée de chaque lettre, fût-elle pertinente, il nous faut noter la qualité générale de ces réactions, le plus souvent argumentées et précises, qu'elles soient positives ou négatives. Ce fait n'est pas anodin et permet de confirmer ce que les études sur la lecture observent depuis de nombreuses années : les lecteurs qui s'intéressent le plus aux narrations graphiques sont de manière générale des grands lecteurs, il n'y a pas concurrence directe avec la forme purement écrite, et font souvent montre d'une réussite scolaire supérieure à la moyenne lorsque les études s'intéressent au phénomène. On est donc bien loin du préjugé d'un médium abêtissant pour la jeunesse. Par ailleurs, et puisque cette vision des narrations graphiques a été utilisée comme argument pour en faire la critique, la mise sous tutelle du lectorat qui « renvoie évidemment à l'immaturité d'un public que l'on doit protéger » (Dayan, 2009 : 139) incarnée par un organisme comme la Commission de surveillance des publications destinées à la jeunesse semble d'autant moins pertinente lorsque l'on s'intéresse non à un lecteur supposé mais aux lecteurs réels.

## Bibliographie

- [1] BACHLEITNER, Norbert, « **Les réactions allemandes aux *Mystères de Paris* et au *Juif errant* d'Eugène Sue. Un cas de réception exemplaire** », in ARNOUX-FARNOUX Lucile & HERMETET Anne-Rachel (dir.), *Questions de réception*, Paris : SFLGC, 2009, pp. 41-48.
- [2] BOURDON, Jérôme, « **La télévision et le peuple, ou le retour de la "populace"** », in MEADEL, Cécile (coord.), *La Réception*, Paris : CNRS Editions, 2009, pp. 69-88.
- [3] CHEVREL, Yves, « **La réception des littératures étrangères** », in *Revista des Filologia Francesa*, n°7, Madrid : Servicio de Publicaciones Univ. Complutense, 1995, pp. 83-100.
- [4] CHEVREL, Yves, « **Etudes de réception, études d'imagologie : rencontres et confrontations** » « in HABCHI, Sobhi (coord.), *Plus Outre. Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*, Paris : L'Harmattan, 2007, pp. 435-443.

- [5] DAYAN, Daniel, « **Raconter le public** », in MEADEL, Cécile (coord.), *La Réception*, Paris : CNRS Editions, 2009, pp. 133-143
- [6] DELHAYE, Pierre-Alexis, « **L'édition des comics Marvel en France – Lug** », in *Comics Signatures*, n°3, Marseille : Neofelis Editions, 2018, pp. 4-139.
- [7] HEIDENREICH, Rosmarin, « **La problématique du lecteur et de la réception** », in *Cahiers de recherche sociologique*, n°12, Montréal : Athéna éditions, 1989, pp.77-89.
- [8] HERMETET Anne-Rachel, « **Revue littéraires et études comparatistes de réception** », in *L'Esprit Créateur*, Vol. 49, n°1, Minneapolis : Johns Hopkins University Press, 2009, pp. 23-37.
- [9] KATZ, Elihu, « **Influence et réception chez Gabriel Tarde. Un modèle pour la recherche sur l'opinion et la communication** », in MEADEL, Cécile (coord.), *La Réception*, Paris : CNRS Editions, 2009, pp. 23-40.
- [10] LOMBEZ, Christine, VON KULESSA, Rotraud, *De la traduction et des transferts culturels*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- [11] MAUREL-INDART, Hélène, « **Réception et notion d'auteur** », in ARNOUX-FARNOUX Lucile & HERMETET Anne-Rachel (dir.), *Questions de réception*, Paris : SFLGC, 2009, pp. 41-48.
- [12] MEADEL, Cécile, « **Repérages sur la réception et ses multiples paradigmes** », in MEADEL, Cécile (coord.), *La Réception*, Paris : CNRS Editions, 2009, pp. 9-22.
- [13] NIERES-CHEVREL, Isabelle, « **Etudes de réception et littérature de jeunesse : quelques aspects spécifiques** », in *L'Esprit Créateur*, Vol. 49, n°1, Minneapolis : Johns Hopkins University Press, 2009, pp. 84-97.
- [14] PASQUIER, Dominique, « **Identification au héros et communautés de téléspectateurs : la réception d'Hélène et les garçons** », in MEADEL, Cécile (coord.), *La Réception*, Paris : CNRS Editions, 2009, pp. 89-108.
- [15] VOISIN, Bérengère, « **La notion de lisibilité : entre théories de l'effet et théories de la réception** », in ARNOUX-FARNOUX Lucile & HERMETET Anne-Rachel (dir.), *Questions de réception*, Paris : SFLGC, 2009, pp. 19-40.
- [16] WILLSON, Patricia, « **Des "Paradis perdus" : la traduction dans la presse illustrée. Le cas de *Caras y Caretas* (1898-1908)** », in ARNOUX-FARNOUX Lucile & HERMETET Anne-Rachel (dir.), *Questions de réception*, Paris : SFLGC, 2009, pp. 125-144.

[17] ZIEGER, Karl, « **La correspondance des écrivains : le rôle du triangle “auteur-traducteur-éditeur” dans le processus de réception** », in ARNOUX-FARNOUX Lucile & HERMETET Anne-Rachel (dir.), *Questions de réception*, Paris : SFLGC, 2009, pp. 87-104.