



HAL
open science

LUG Edition, adaptation et censure

Pierre-Alexis Delhayé

► **To cite this version:**

Pierre-Alexis Delhayé. LUG Edition, adaptation et censure. Comics Signatures, 2018, 1 (3), pp.4-139.
hal-02197621

HAL Id: hal-02197621

<https://uphf.hal.science/hal-02197621v1>

Submitted on 13 Oct 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

COMICS SIGNATURES

Le fanzine des super-héros

«Collection Culture Comics»

N°3 (2018/Vol.1)

Conception : Studio Neofelis

Super-Vision : Sonia Dollinger

Rédacteurs de ce numéro :

Pierre-Alexis Delhaye avec Sonia Dollinger, Phil Cordier, Grégory Cyper, Thierry Mornet, Didier Klingler, Franck Biancarelli

Ont collaboré à ce numéro :

Ciro Tota, Michel Montheillet (dessins couverture 1/2 - Spider-Man inspiré par Jean Frisano (poster du Strange 91) couleurs : Laurent Lefeuvre, couleurs des portraits : Oliver Hudson, fond : Jon Lankry, couleurs atelier Lug et employés : Frédéric Stokman). Jean Louis Sanglan (couverture 2/2).

Les dessins NB intérieurs sont tirés du sujet de France 3 réalisé en 1987 dans les locaux des éditions Lug et sont © France 3 et les personnes interviewées (soit *Ciro Tota, Jean-Yves Mitton et Marcel Navarro*).

UN IMMENSE MERCI aux fans, collectionneurs et archivistes des éditions Lug pour les scans de ces planches, couvertures, illustrations, documents... : Roland Didier et Mario Mendonca, Denis Polito, Louis Launaro, Sébastien Lidouren, Phil Cordier, Famille Frisano, Jean Depelley, Tristan Lapoussière, Franck Biancarelli, Raphaël Wacker.

Contact : neofelis13@live.fr

Site éditeur : neofelis-editions.com

Neofelis Editions

286, rue Saint- Pierre

13005 Marseille

Siret : 524 037 405 00015

Dépôt légal : mars 2018

ISBN : 979-10-90314-12-2

EAN : 9791090314122

Imprimerie : Sepec (France)

Edition limitée à 1000 exemplaires :

couverture 1 par Michel Montheillet
: 500 exemplaires

couverture 2 par Jean-Louis Sanglan
: 500 exemplaires

Premier trimestre 2018 - Neofelis Editions © 2018

Les opinions exprimées dans les colonnes de ce journal n'engagent que leurs auteurs (même en cas de Karaoké avec Angar Le Cri !)

COMICS

Signatures

N°3

Michel Montheillet remercie : *Ciro Tota, André Amouriq, Patrick Manoukian (Ian Manook), Eric Vignolles, Gérard Thomassian, Xavier Fournier, Jean-Yves Mitton, Jean Depelley, Philippe Cordier, Franck Biancarelli, Thierry Mornet et Tanguy Mouchot pour leur aide précieuse. Un merci tout particulier pour le scan du Nova n°1 à Marc Steiner, Gêrôme Michel, Franck Biancarelli.*

Pierre-Alexis Delhaye remercie : *Frédéric Attal et Arnaud Huftier, respectivement professeur des universités en histoire contemporaine et maître de conférence en littérature comparée à l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, qui ont dirigé le mémoire de recherche que ce dossier reprend en partie.*

Bibliographie sélective :

- Barthes Roland, *Le plaisir du texte*. Seuil, 1982.
- Fink Carole, Marc Bloch : *Une vie au service de l'histoire*. Presses Universitaires de Lyon, 1997.
- Genette Gérard, *Seuils*. Le Seuil, 1987.
- Joubert Bernard, *Dictionnaire des livres et journaux interdits - 2e édition*. Éditions du Cercle de la Librairie 2011.
- Piquard Michèle, *l'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*. Presse de l'ENSSIB, 2002.
- Serban Adriana et Lavaur Jean-Marc, *Traduction et médias audiovisuels*. Presses Universitaires du Septentrion, 2011.
- Vast Cécile, *L'identité de la Résistance. Être résistant, de l'Occupation à l'après-guerre*. Payot 2010.
- Vistel Alban, *Héritage spirituel de la Résistance*. Lug, 1955.
- Hermès, *la Revue*, n°54 « La Bande Dessinée. Art reconnu, média méconnu ». C.N.R.S. Éditions, 2009.

Tous les personnages et situations contenus dans ce fanzine sont la propriété pleine et entière de leurs éditeurs et auteurs respectifs. Tous droits réservés.



L'édition des comics Marvel en France - Lug

par
Pierre-Alexis Delhaye

avec la participation
de Sonia Dollinger

SOMMAIRE

- P. 4 ----- L'édition des comics Marvel en France - Lug
- P.28 ----- Interlude I : Quand Tota Croquait Lug
- P.63 ----- Interlude II : Les planches de montage
- P.72 ----- Loi du 16 juillet 1949
- P. 140 ----- Mikros : Micromania
- P.152 ----- Atlas-Comics - Titans : La Mythologie éphémère
- P.162 ----- Tota : Que la lumière soit !
- P.166 ----- Franck Biancarelli, l'école du fan
- P.168 ----- Les archives de Jean-Yves Mitton - Partie 1. Spidey

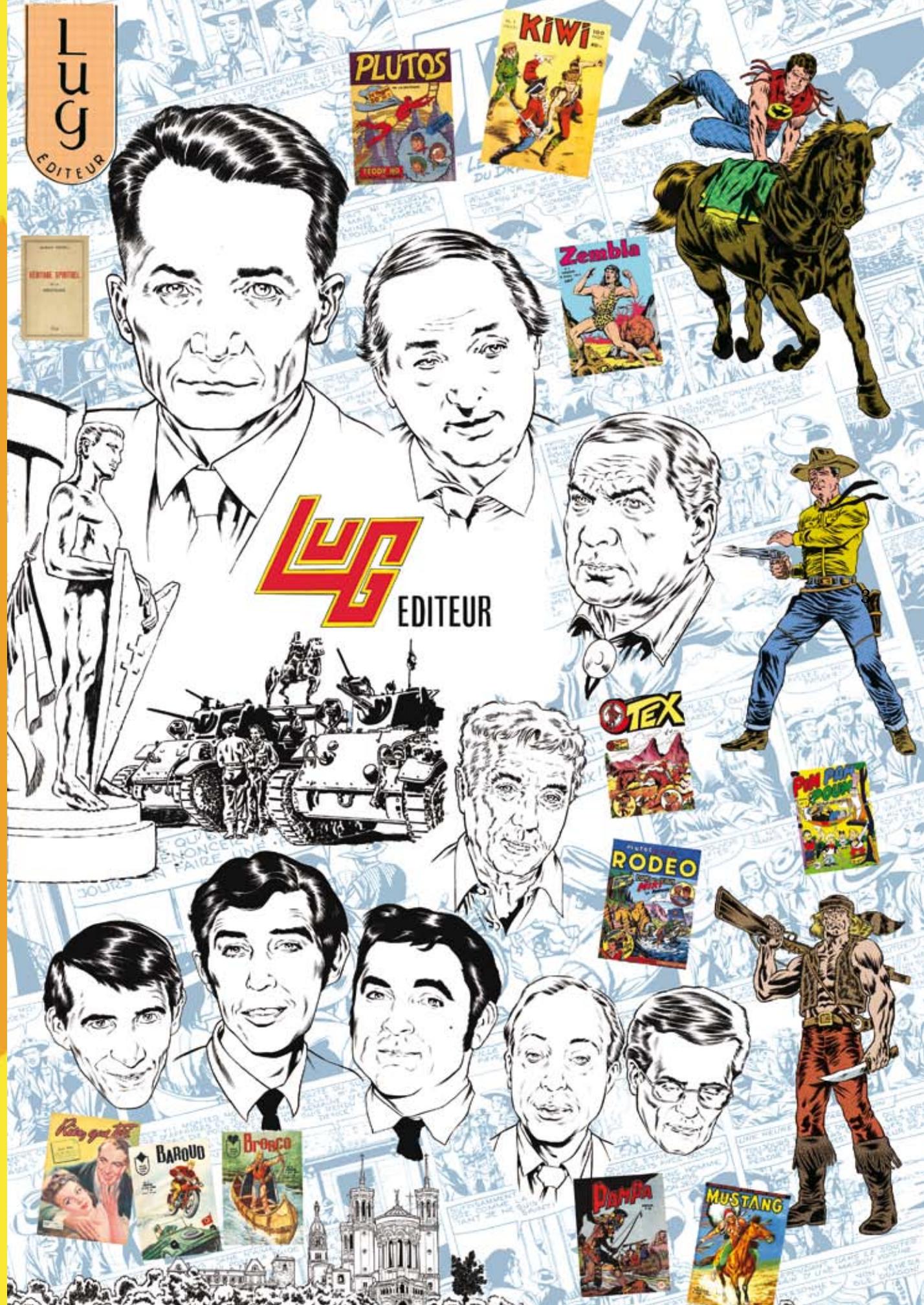
Bienvenue dans ce troisième "Comics Signatures" !
Après le fantastique accueil (merci à toutes et tous !) du second
numéro consacré aux X-Men et à John Byrne, voici un numéro
complet sur les mythiques éditions lyonnaises Lug ! 180 pages
concoctées avec délice par des auteurs passionnés. Archives,
histoires, études, analyses etc. voici des heures de lectures en
perspective. Par manque de place (pourtant ce numéro comporte
16 pages de plus) d'autres dossiers seront proposés dans le
prochain CS ainsi que d'autres surprises !

Bonne lecture !

[Neofelis]

Page de droite, de haut en bas : Alban Vistel, Marcel Navarro, Giovanni Luigi Bonelli et Sergio Bonelli.

De gauche à droite : André Amouriq, Roger Médina, Jean-Yves Mitton, Claudy Bordet et Yves Mondet (illustration : Michel Montheillet).



I. L'édition des comics Marvel en France

A. Les éditions Lug : Une entreprise familiale en rapport avec une grande entreprise américaine

Les éditions *Lug* peuvent être qualifiées d'entreprise familiale à la fois par leur structure et l'identité des employés, ainsi que par leurs rapports.

Fondées en 1950 par *Alban Vistel* et *Marcel Navarro*, les éditions *Lug* s'inscrivent dans une tradition vivace depuis le XIXe siècle, celle de l'entreprise familiale. On remarquera donc que la directrice de publication, *Claude Vistel*, est la fille d'un des fondateurs, *Alban Vistel*. On notera également que *Jean Frisano* reçoit l'aide de son fils *Thomas* dans certains de ses travaux réalisés pour *Lug*, que le dessinateur *Roger Médina* est le neveu de *Marcel Navarro*, le second fondateur. Enfin, comme le rapporte *Grégory Cyper*, on sait aussi que l'accueil était assuré par Madame *Bastia* et sa fille. Si la tradition de l'entreprise familiale est maintenue jusqu'à la fin des années 1970, la structure de *Lug* perdure jusqu'à son rachat en 1989 par *Semic*, processus qui participe d'un mouvement de concentration du champ éditorial des comics au niveau international. Les éditeurs conservent habituellement la structure familiale de leur entreprise pour mieux rester maîtres du jeu et maintenir la tradition. La fin de cette structure entraîne effectivement des changements éditoriaux importants et remarquables par le lectorat, malgré la conservation temporaire des marquages de *Lug*. Cantonné au secteur de la presse, *Lug* montre pourtant sa volonté de gagner la librairie, un projet d'albums en librairie, cartonnés et non brochés, étant évoqué par *Marcel Navarro* en 1984. Le projet, plusieurs fois remis en chantier, n'a pourtant jamais été concrétisé, les frais de distribution s'avérant trop élevés.

La taille relativement modeste de *Lug* et sa situation en province ont probablement joué sur son isolement par rapport au monde de l'édition. L'éditeur ne semble jamais s'être affilié au *Syndicat National des Éditeurs*, au contraire de certaines grandes maisons de la bande dessinée comme *Dupuis* ou *Dargaud*, comme il ne semble pas non plus adhérer à l'*Office de Justification de la Diffusion*. La maison lyonnaise est de ces petites sociétés qui peuvent s'établir sans capital important et prospérer, à l'exemple des imagiers de la première moitié du XXe siècle. Le choix de *Semic* de transférer l'éditeur à Paris marque, là encore, la fin d'un élément important de l'identité de *Lug*. Si le nom est indubitablement un indicateur de sa situation géographique, il faut voir aussi dans le choix de rester au 6, rue *Émile Zola* à Lyon une forme de différenciation des concurrents : les éditeurs de *Pilote*, *Vaillant*, *Pif*, *Spirou* ou encore *Le Journal de Mickey*, qui s'adressent à un même lectorat potentiel sont tous installés au cœur de la capitale. Une démarcation symbolique, elle aussi déjà présente chez les éditeurs-imagiers.

Comprendre le fonctionnement de *Lug* et les choix éditoriaux des employés de la maison d'édition implique, selon nous, de mieux les connaître sur le plan biographique. Il nous faut connaître leur trajectoire personnelle pour mieux comprendre leur place dans l'histoire éditoriale. Nous voulons donc dresser ici les portraits de certains membres de *Lug*, qu'ils soient au cœur ou en périphérie de la maison d'édition : les fondateurs de la maison d'édition lyonnaise, *Auguste Vistel* et *Marcel Navarro*, la directrice de publication, *Claude Vistel*, un des membres de l'atelier de retouches, *Jean-Yves Mitton*, ou encore le peintre de couverture *Jean Frisano*. À ceux-ci, pour mieux comprendre la relation entre *Lug* et *Marvel*, nous ajouterons également le portrait de *Jim Shooter*, *editor-in-chief* pour *Marvel* de 1978 à 1987 qui fut en contact avec les éditions *Lug* durant la majeure partie de leurs années *Marvel*.

Auguste Vistel et Marcel Navarro, les fondateurs

Les deux fondateurs, *Auguste Vistel* et *Marcel Navarro* ont en commun d'être tous deux d'anciens membres de la *Résistance* lyonnaise. C'est ce fait qui permet d'ailleurs la création de *Lug* et l'accès aux stocks de papier, matière première qui souffre encore de la pénurie au début des années 1950. Alors que la production se relance, le grand foyer de *Résistance* qu'était la ville de *Lyon* devient naturellement le siège de petits éditeurs provinciaux. Pour les narrations graphiques, nous citerons en particulier les éditions *Aventures et Voyages* par *Bernadette Ratier* en 1946, dans laquelle *Vistel* et *Navarro* ont déjà des parts, *Les Éditions du Siècle*, également en 1946, qui deviennent rapidement *Éditions Imperia* sous l'égide de *Robert Bagage*, ou encore les *Éditions des Remparts*, fondées en 1950. C'est durant cette même année que *Vistel* et *Navarro* s'associent pour fonder les éditions *Lug*. Ce n'est pas leur première collaboration éditoriale, les deux hommes ayant déjà fondé les *Éditions des Quatre Points Cardinaux* en 1946 pour publier un hebdomadaire féminin, *Rien que toi*, racheté en 1951 par *Dargaud* pour le saborder.

Né le 16 juillet 1905 à *Annecy*, *Alban Auguste Paul Vistel*¹ exerce plusieurs métiers jusqu'à sa mobilisation en 1939. Il est correspondant pendant cinq ans au *Pérou* et au *Chili* pour la revue *Esprit*, période durant laquelle il soutient l'éphémère *République socialiste du Chili*. Revenu en *France*, il suit les traces de son père en devenant industriel, adhère au *Front Populaire* et à la *CGT*.

1. Le décret du 27 décembre 1945 nommant les *Compagnons de la Libération* donne cet ordre pour ses prénoms. Il est connu indifféremment sous le prénom d'*Alban* ou d'*Auguste* dans les crédits des revues *Lug*.



Alban Vistel, photographie d'après-guerre.

En août 1940, après sa démobilisation, il adhère à la *France Libre* et organise un mouvement local de *Résistance* dans la région de *Vienne*, nommé *La Reconquête*. Il lie son organisation au mouvement *Libération* en novembre 1941 et établit la liaison avec *Londres* par l'intermédiaire d'*Yvon Morand* quelques mois plus tard. Chef départemental puis régional des *Mouvements Unis de Résistance*, il organise la lutte dans le *Rhône*. En juillet 1944, il prend en plus le commandement *FFI* de la région *R1* sous les ordres du général *Koenig*. Devenu colonel sous le nom d'*Alban* ou d'*Hectare*, il entre à la préfecture du *Rhône* à *Lyon* le 2 septembre 1944, puis prend la fonction de président du *Comité régional de Libération*.

L'expérience de la guerre et de la *Résistance* influence profondément *Vistel*, au point que ses écrits personnels sont presque totalement centrés sur l'histoire de la *Résistance* et sa manière de perdurer puis de se perdre dans la *France* d'après-guerre. Il développe dans son œuvre une vision proche de celle de l'historien *Marc Bloch* dans *L'Étrange Défaite*. Pour les deux hommes, c'est le même sentiment d'urgence qui les pousse à la *Résistance*, sans que leur engagement ne soit partisan ou politisé. Les deux hommes ont travaillé ensemble ; leurs réseaux sont en contact dès le début de l'année 1941, et ils se trouvent à *Lyon* à partir de 1943. Peu avant sa capture, *Marc Bloch* est un décisionnaire important du bureau régional de *Rhône-Alpes* des M.U.R., alors que *Vistel*, connu sous le pseudonyme de « *François* », est alors en retrait en raison d'une pneumonie². Ce dernier est d'ailleurs une des sources importantes permettant de mieux connaître la fin tragique de *Marc Bloch*, et un des derniers à avoir travaillé avec lui avant sa capture par la *Gestapo* en mars 1944. Il est son successeur dans la *Résistance* régionale, et il se charge même de l'enquête sur la vague d'arrestations dans laquelle se trouva *Marc Bloch*.

L'importance de l'action de *Vistel* dans la *Résistance* et de ses écrits sur celle-ci est telle que ce sont ses mots qui ouvrent l'ouvrage de *Cécile Vast*, *L'identité de la Résistance*³. Il y exprime son désenchantement face à ce qu'il estime être la mort de l'idéal de la *Résistance* dans les années 1960. La question de l'oubli est prégnante dans ses écrits, et c'est peut-être en partie ce qui le lie avec *Marcel Navarro*, lui aussi résistant, mais dont l'action fut plus discrète et ne lui valut pas le titre de *Compagnon de la Libération*. Si *Vistel* se revendique proche des idées socialistes, il refuse que la *Résistance* soit récupérée à des fins politiques ou que son héritage soit dilué dans les querelles partisans ; une inquiétude également présente chez l'écrivain *René Char*. En cela, il s'oppose à la fois à la construction du mythe gaulliste d'après-guerre, bien qu'il ait un profond respect pour l'homme qui reste un des chefs de la *Résistance*, comme à la récupération communiste. Il s'agit, pour lui de deux visions politiques qui ne peuvent incarner à elles seules la *Résistance* dans l'après-guerre. Il dénonce la perte de l'héritage spirituel du mouvement, idée qui inspire le titre de son ouvrage de 1955⁴, où il fait l'éloge de

l'intransigeance et de l'esprit de fraternité qui animaient le mouvement durant l'*Occupation*. Issu de la *Résistance intérieure*, *Vistel* a fait l'expérience de la clandestinité volontaire et du sacrifice, un passé qui influence sa perception de la société française durant et après la guerre. Sensible à une forme de patriotisme spirituel, il est inspiré dans son appréhension du passé autant par *Jules Michelet* et *Charles Péguy* que par *André Malraux*. Il est notamment très favorable au projet décentralisateur, ce qui explique en partie sa volonté de rester à *Lyon* dans les années 1950 pour fonder *Lug*, plutôt que de rejoindre *Paris* avec *Bernadette Ratier*, avec qui il est déjà en affaire. Selon *Cécile Vast*, c'est d'ailleurs sa volonté de rester en province qui explique en partie que son œuvre reste finalement peu étudiée des historiens de la *Résistance* et de sa mémoire, en dépit de sa richesse. À cela s'ajoute :

« Sa pratique indéfectible de la " vertu d'intransigeance ", fidèle en cela à l'esprit de la Résistance, dont il dénonce sans cesse le dévoiement. On peut enfin imaginer que son refus du calcul politique, son rejet viscéral du compromis moral et éthique ont pu lui valoir sinon de la jalousie, du moins quelque hostilité. »

Son expérience double d'industriel et d'éditorialiste lui permet de rester dans le milieu du journalisme et de l'édition par la suite. *Vistel* est très conscient de la force que peut avoir la presse, les mouvements de *Résistance* auxquels il a appartenu ayant débuté avec un objectif de contre-propagande par ce média, et capable de gérer efficacement une société, ce qu'il fait durant plus de deux décennies avec *Lug*. Plus particulièrement en charge de la gestion dans l'entreprise, laissant l'aspect créatif à *Marcel Navarro*, il n'en délaisse pas pour autant l'écriture, que ce soit durant ses années d'activité ou pendant sa retraite.

Marcel Navarro, né le 29 mars 1923 en région lyonnaise, est le co-fondateur des éditions *Lug*. D'abord journaliste au *Lyon Républicain*, il intègre le monde des narrations graphiques comme traducteur et correcteur pour *Sagédiction*, la société d'*Ettore Carozzo*. Bien qu'il n'ait aucune notion d'italien, la nécessité le conduit à traduire depuis cette langue des petits formats. Il réalise également à l'occasion la mise en pages du magazine *Jumbo* pour ce même éditeur.

2. FINK Carole, *Marc Bloch : Une vie au service de l'histoire*. Presses Universitaires de Lyon, 1997. Page 278.

3. VAST Cécile, *L'identité de la Résistance. Être résistant, de l'Occupation à l'après-guerre*. Payot, 2010. Page 9.

4. VISTEL Alban, *Héritage spirituel de la Résistance*. Lug, 1955.



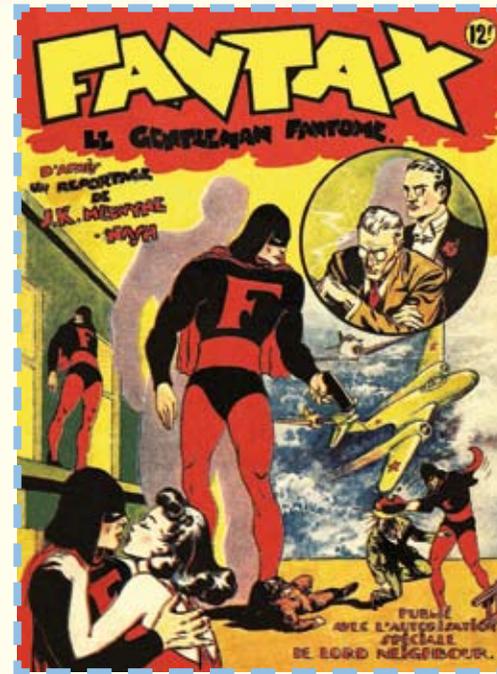
Auguste Vistel, lors de la publication de son ouvrage *L'Homme des Andes*, en 1976.

C'est dans ces conditions qu'il rencontre certains des acteurs importants de l'édition lyonnaise d'après-guerre, comme *Robert Bagage* ou *Pierre Mouchot*, pour lequel il montre un profond respect dans un entretien avec *Le Nouveau Bédésup* n°38-39 en 1986 :

« Le mérite de *Pierre Mouchot* [c'est] d'avoir fait le bon choix parce qu'il refusait l'oppression, il refusait la défaite ; c'était un homme qui avait combattu vaillamment au cours de cette guerre qui connut la défaite de la France. Il n'avait jamais accepté que la France subisse cette défaite et qu'elle baisse la tête. Je pense que nous nous sommes rencontrés vers la fin de 1941 [...] *Mouchot* qui venait d'être démobilisé, étant à la recherche de travail comme tout le monde, et comme il fallait survivre, entre à la *SAGE* où il fut employé comme dessinateur. Quant à moi, en ces temps difficiles, je gagnais ma vie en assurant la fonction de rédacteur en chef dans un journal de Lyon. »

Venu aux narrations graphiques par pure nécessité, il y fait ses débuts de scénariste. Parallèlement, il entre en résistance : *Ettore Carozzo*, socialiste ayant fui le régime de *Mussolini*, veut donner à deux Juifs un emploi dans sa maison d'édition, mais pour satisfaire les exigences des autorités, ils ont besoin de faux papiers, le gouvernement de *Vichy* ayant interdit aux Juifs d'exercer le métier de rédacteur dans un journal. Avec *Pierre Mouchot*, *Marcel Navarro* met en place un système de création et distribution de faux papiers habilement réalisés, profitant d'un contact à la Préfecture pour leur conférer un caractère plus authentique. De cette action naît une amitié solide, qui les pousse à travailler ensemble après la fin de la guerre, d'abord pour *Le Globe*, puis pour l'hebdomadaire lyonnais *Le Monde*, avant que *Pierre Mouchot* ne fonde sa propre maison d'édition. Les deux hommes réalisent alors la série *Fantax*, au succès immédiat, mais qui rentre dans l'histoire de l'édition comme ayant provoqué la première condamnation après signalement par la Commission. L'affaire qui touche *Pierre Mouchot* en tant qu'éditeur se fonde sur des séries ayant été scénarisées et co-crées par *Marcel Navarro*. Ce dernier garde envers ses accusateurs un profond ressentiment :

« Il personnifiait réellement le courage, et il était d'une grande franchise, qui parfois était brutale, mais fondée sur une juste appréciation des choses. Quand il avait envie de dire quelque chose, il le disait, il n'envoyait jamais personne le dire à sa place. Cela lui a valu bien sûr des inimitiés, des procès ; mais peu lui importait : l'homme était là ! Avec son passé qui était glorieux. Alors que des hommes lâches le combattaient lorsqu'il était par terre, lorsqu'il était couché, ces mêmes hommes essayaient de l'assassiner moralement, c'est à ce moment que mon amitié s'est trouvée la plus forte pour cet homme, c'est là que je lui ai tendu la main. J'étais son alter ego, j'étais son ami ; il y avait entre lui et moi des affinités d'ordre moral. [...] Je ne regrette qu'une chose, c'est que les circonstances et les hommes ne lui aient pas permis d'exprimer sa nature profonde.⁵ »



Fantax, la création de *Pierre Mouchot* et *Marcel Navarro* à l'origine de la polémique.

Ce passé journalistique et éditorial est d'une grande influence sur les fonctions occupées par *Marcel Navarro* par la suite chez *Lug*, comme il le déclare en 1984⁶ :

« Je suis directeur de publication. Au départ de *M. Vistel*, sa fille lui a succédé, ce qui fait qu'il y a maintenant en quelque sorte une direction bicéphale. On se partage les tâches, ce qui ne veut pas dire que l'un fasse systématiquement telle chose mais on interfère, on fait parfois le même travail. On se tient au courant. On administre et on s'occupe de la rédaction ensemble. Nous avons appris le métier d'éditeur sur le tas. J'ai une formation journalistique, ce qui m'a au départ beaucoup facilité les choses ainsi que celle de scénariste. »

Malgré ses doutes, il soutient l'idée de publier les séries *Marvel* lorsqu'elles sont proposées à la maison d'édition. S'il connaît certains de ces personnages par l'intermédiaire d'exemplaires américains qu'il avait pu voir en kiosque (certaines éditions originales étaient parfois vendues en France, le plus souvent de manière erratique), il est conscient des différences culturelles entre les histoires de super-héros et ce qui se fait alors en Europe.

« On ne voyait donc pas comment notre lectorat traditionnel pouvait être intéressé par ces BD. Mais on a pensé qu'il y avait sans doute la possibilité d'avoir de nouveaux lecteurs, dans une toute autre direction. Et on a décidé de créer un éventail de périodiques tout à fait différents. *Mademoiselle Vistel* était très enthousiaste, moi un peu moins, sans doute en raison d'une différence de génération.⁷ »



Les éditions *Lug* dans les années 1970. De gauche à droite: *Rémy Bordelet*, chef d'atelier, *Claude Vistel*, rédactrice en chef, *Roger Medina*, dessinateur, *Marcel Navarro*, directeur de publication, *Madeleine Carroz*.

5. SANTIAGO Jean-Antoine, « Entretien avec *Marcel Navarro* » dans *Le Nouveau Bédésup* n°38-39, 1986. Page 79.

6. BURDEYRON François-Xavier, « *Lug* et les super-héros : une interview de *Marcel Navarro* » dans *Le Nouveau Bédésup* n°34, 1984. Page 31.

7. Idem.

Claude Vistel, la directrice de publication

Claude Vistel est née en mars 1937 à Chevreuse, dans les Yvelines. Elle passe sa jeunesse à Vienne puis à Lyon, où elle fait ses études au lycée Saint-Just. Après l'obtention de son baccalauréat, elle passe par Sciences Po et une école de journalisme avant d'entreprendre une licence de lettres à la faculté de Lyon. C'est pendant cette période qu'elle commence à travailler aux éditions Lug, d'abord dans les locaux de la rue Bellecordière, puis, après 1956, dans les bureaux de la rue Emile Zola, siège historique de l'éditeur. Elle apparaît dans les ours des revues à partir de 1959, remplaçant René Chambost, son parrain, qui servait de prête-nom pour compléter le conseil d'administration devant compter au moins trois personnes.

Dès son entrée dans la société, elle assure des traductions depuis l'espagnol, langue qu'elle maîtrise parfaitement, sa mère étant chilienne, mais aussi depuis l'anglais, qu'elle a étudié. Elle corrige également certaines traductions, rédige des articles nécessaires au remplissage des revues. Après diverses tentatives éditoriales auxquelles elle participe activement, notamment l'édition d'histoires de science-fiction britanniques, elle tient une place prépondérante dans le projet d'éditer les comics de Marvel. C'est elle qui reçoit les propositions de séries par Barbara d'Arno, qui travaille pour le Transworld Feature Syndicate, intermédiaire choisi par Martin Goodman, l'éditeur de Marvel. C'est avec Corinne Virly et Monique Bardel, les traductrices, qu'elle fait les premiers essais d'adaptation, convaincue du potentiel des personnages sur le marché français, surtout après avoir lu l'ouvrage *Les chefs-d'oeuvre de la bande dessinée*, une anthologie Planète publiée en 1967. En 1972, alors que son père prend sa retraite officielle (tout en continuant à rédiger des articles pour les revues Lug comme la série « Qu'est-ce que l'atome ? »), elle devient rédactrice en chef. Elle est alors chargée des comics provenant des États-Unis, tandis que Marcel Navarro gère les petits formats italiens, dont il connaît les dessinateurs et éditeurs. C'est dans cette même période qu'elle fait un voyage aux États-Unis pour rencontrer le personnel de Marvel, en particulier Stan Lee, Martin Goodman et son fils Charles :

« Un jour, je suis allée à la Marvel, rencontrant Stan Lee entre deux portes. C'était un bel homme qui avait du charme. Puis j'ai rencontré les Goodman, les créateurs de Marvel. Je n'oublierai jamais Goodman père. J'étais dans le bureau, avec son fils, et le père arrive. Il allait faire un golf et portait casquette blanche, blazer bleu, chaussures blanches assorties. C'était extraordinaire. C'était une autre planète. Ils ont été très sympas et je me suis bien entendue avec eux.⁸ »

L'anecdote montre que, malgré les différences d'échelles entre les deux sociétés, il existait bien un rapport humain entre leurs membres, et c'est aussi le cas par la suite avec Jim Shooter, qui remplace Stan Lee, comme nous le verrons. À la fin

des années 1980, ses parents étant malades et Marcel Navarro étant désireux de prendre sa retraite, Claude Vistel cherche à vendre la société dont elle a la majorité des parts, à la suite de son père. Elle se tourne vers un éditeur étranger, Semic, avec à l'esprit l'idée que, contrairement à un éditeur parisien, celui-ci ne verrait pas de problème à garder les locaux lyonnais et le personnel des éditions Lug. C'est effectivement le cas pour les premières années, au moins pour l'atelier, et Claude Vistel reste même PDG sous contrat, jusqu'à sa retraite en 1993.

Jean-Yves Mitton et l'atelier de retouches

Au fil des années, l'atelier de Lug a comporté un certain nombre d'artistes, en particulier des natifs de Lyon et de sa région. On citera Rémy Bordelet, Yves Mondet, Ciro Tota, Vianney Jalin, Jacques Terpant ou Christian Goussale.

L'atelier était dirigé par Rémy Bordelet, qui se chargeait de répartir les tâches nombreuses entre ses collaborateurs, sans doute en fonction de leurs habitudes et de leurs talents. Ainsi, Yves Mondet était un lettré émérite, et ce fut également le cas de Vianney Jalin par la suite. D'autres semblent plus polyvalents. C'est le cas de Jean-Yves Mitton. Né le 11 Mars 1945 à Toulouse, il fait ses débuts dans le monde de la bande dessinée au sein de l'atelier Lug, par un concours de circonstances comme il aime à le rappeler. Après avoir suivi les cours de L'école des Beaux-Arts de Lyon dans le but de devenir graphiste, il présente son travail aux quatre principaux éditeurs de bandes dessinées populaires présents à Lyon au début des années 1960. Il se présente aux éditions Lug, qui l'acceptent sans difficulté, d'abord à l'essai, puis de manière pérenne, sur la présentation d'un dossier très inspiré des séries américaines de sa jeunesse, comme Tarzan ou Flash Gordon.



8. GUERRE
Jean-Yves,
« Entretien avec
Claude Vistel »,
2005.

La visite des ateliers Lug !

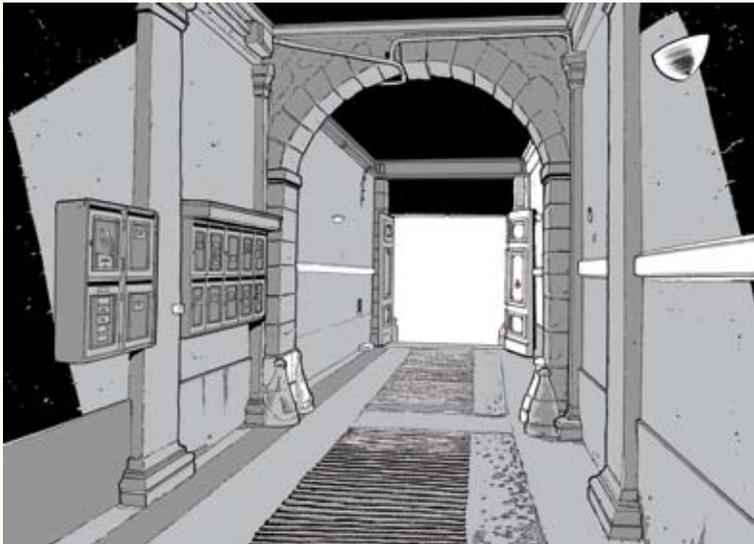
Partie 1

(Illustrations par Michel Montheillet).

Le 6, rue Emile Zola - 69002 Lyon. L'adresse mythique !



Allée intérieure du 6, rue Emile Zola.



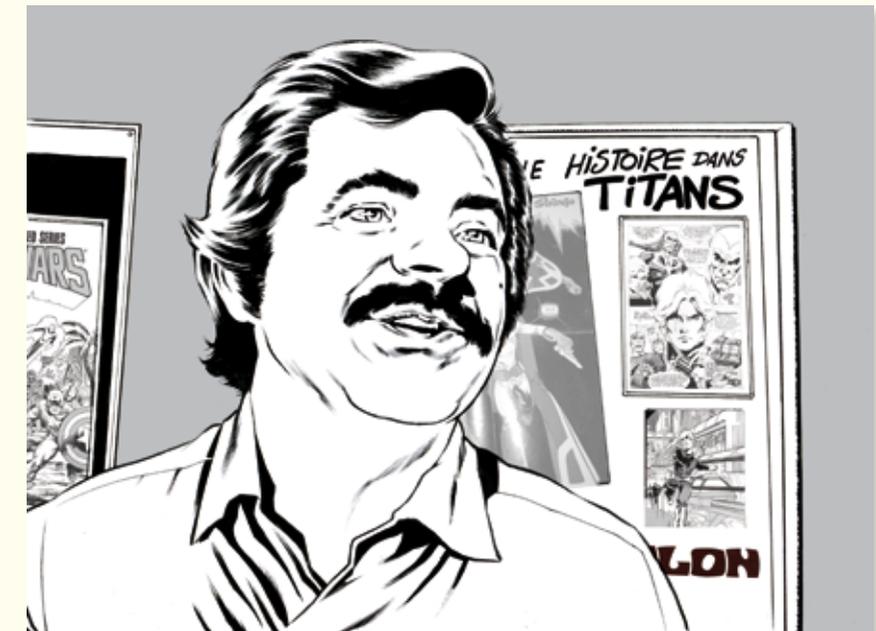
Atelier de retouches.



Les bureaux de Lug.



Jean-Yves Mitton.



Ces inspirations sont une preuve de plus de la présence et de l'influence de la production américaine avant *Fantask*. À partir de novembre 1961, sa fonction en tant que membre de l'atelier *Lug* est de faire des retouches et du lettrage à l'intérieur des bulles. Quelques transformations de dessins aussi, à cause de l'autocensure qui commençait à se mettre en place. Sur l'ambiance de cet atelier, *Mitton* précise que l'on « ne pouvait pas parler d'un studio de création parce que la retouche n'est jamais qu'un travail d'imitations. [...] Il s'agissait surtout de finaliser ou de modifier des dessins », mais que c'était pour lui « une *Courteline*. Une vie tranquille au fond d'un atelier. En ambiance assez "entre copains" ... » À cette époque, *Jean-Yves Mitton* noue des amitiés avec ses collègues de travail :

« J'ai commencé à me rapprocher du directeur de publication, *Marcel Navarro*. Moins avec le grand directeur de la société, *Auguste Vistel*, qui lui s'occupait surtout de l'aspect financier et était tombé dans la BD un peu par hasard. Disons qu'il s'occupait du tiroir-caisse de *Lug* tandis que *Marcel Navarro* s'occupait plus du contenu. Il s'occupait beaucoup plus dans la bande dessinée et s'occupait d'ailleurs des relations avec les éditeurs italiens. En fait ils étaient principalement des importateurs de BD. À cette époque il n'y avait pratiquement aucune création en interne chez *Lug*. À part *Jean Cézard*, qui travaillait aussi pour *Vaillant* et qui, chez *Lug*, s'occupait du petit personnage *Kiwi*.⁹ »

14

Toutefois, le travail de retouche en atelier qu'il effectue jusqu'en avril 1973 ennue *Jean-Yves Mitton*, qui recherche désormais le moyen de créer lui-même les personnages et les histoires sur lesquels il veut exercer ses talents. À tel point qu'il commet des erreurs qui lui valent d'être licencié.

« Après onze ans en atelier de retouche [...] et après divers incidents ... j'étais à bout. En fait, j'étais tellement impatient de faire vraiment de la BD et si peu concentré sur les retouches que j'ai fait deux ou trois bêtises. On m'a mis à la porte.¹⁰ »

Cela n'entrave toutefois pas d'autres collaborations avec *Lug*, en tant qu'auteur cette fois. Il a eu, durant sa période dans l'atelier *Lug*, l'occasion de créer des planches complètes, notamment certaines histoires pour *Pim Pam Poom* ou des planches éducatives qui servaient à combler les vides des mensuels et les obligations éducatives imposées par la loi. Après ces histoires humoristiques et ces pages éducatives, *Mitton* a l'occasion de s'exercer au style réaliste sur des bandes dessinées italiennes comme *Blek le Roc*, avant d'aborder les séries de super-héros, qu'il retouche, dessine, et plus tard crée dans le cadre du projet « *Sup'héros* », toujours en collaboration avec *Marcel Navarro*.

« C'était un peu mon maître. Il m'a permis d'aborder tous ces genres. [...] On faisait ça souvent le dimanche chez lui, autour d'un cognac et d'un bon repas. Souvent on passait ensuite l'après-midi à évoquer des scénarii. Ensuite



Ci-dessus: la couverture originale de *Pim Pam Poom (Pipo)* n°117 d'août 1971 et à droite une planche du *Surfer d'Argent* par *Mitton*.



je peaufinais en écrivant le dialogue et en faisant le découpage. [...] Il fallait appliquer les méthodes américaines. On avait de la liberté... tout en étant contraint de retrouver l'ambiance américaine.¹¹ »

Son travail sur ces séries lui apporte non seulement la notoriété, bien qu'il ne soit pas lui-même particulièrement amateur de super-héros, mais lui permet surtout d'affiner son style graphique et son sens du dynamisme, du découpage et de la narration. Sur la demande de *Marcel Navarro*, et avec l'autorisation de *Marvel*, il réalise des épisodes du *Silver Surfer* en reprenant le style graphique de *John Buscema*.

« *Navarro* n'a pas choisi le plus facile puisqu'il m'a proposé de dessiner le *Surfer d'Argent* après les épisodes de *John Buscema*, en en parlant auparavant à ce dernier qui n'y a vu aucune opposition et *Marvel* était d'accord. Mais je devais faire d'abord du *Buscema*.¹² »

Ces deux épisodes lui valent les félicitations du dessinateur américain mais face au coût de production pour *Lug*, ils sont les seuls réalisés. Bien que dessinateur

9. FOURNIER Xavier, « Parcours de Titan. Le Talk – Jean-Yves Mitton » dans *Comic Box* n°75, 2012. Page 61.

10. Idem.

11. Ibid, page 62.

12. BURDEYRON François-Xavier, « L'interview : Jean-Yves Mitton » dans *Hop !* n°42, 1987.



en dehors de l'atelier *Lug*, dans des conditions de travail assez peu formelles, notamment sur le plan contractuel, *Mitton* est dans les années 1980 un collaborateur essentiel de la maison d'édition, pour laquelle il travaille presque exclusivement :

« Je dessinais de front non seulement ces deux séries [Mikros et Cosmo] mais également les couvertures de la plupart des titres *Lug*, des posters, des jeux, des publicités d'albums, des illustrations d'articles¹³. »

La collaboration de *Mitton* et des éditions *Lug* ne s'arrête qu'après la fin de l'entreprise familiale suite à l'achat par le géant scandinave *Semic*, qui lui confie encore la réalisation de certains titres, comme *Le Fantôme*. D'après l'auteur, son

besoin d'indépendance a en partie mené à la rupture, notamment avec *Marcel Navarro*, ce qui fut pour lui l'occasion de s'émanciper et de poursuivre sa carrière avec d'autres éditeurs.

Jean Frisano, artisan des couvertures

Jean Frisano, né le 6 mai 1927 à *Gagny*, en *Seine-Saint-Denis*, d'une famille d'immigrés italiens originaires du *Frioul* ayant fui le fascisme, est particulièrement connu en *France* pour ses couvertures réalisées dans un style photo-réaliste pour les revues de l'éditeur *Lug*¹⁴. Celui qui devait encore devenir le brillant compositeur de couvertures se voit offrir des études artistiques à l'âge de seize ans par ses parents, conscients du don de « *Riton* », comme ils le surnomment. Il suit alors les cours de dessin de l'École des Arts Graphiques de Paris. *Jean Frisano* commence sa carrière en 1948 à la *S.A.G.E.*, sous la direction d'*Ettore Carozzo*, où il reprend pour deux numéros la série *Monseigneur* du dessinateur *Pier Luigi de Vita*. Il y réalise déjà un certain nombre de couvertures au trait, imitant le style des dessinateurs publiés en pages intérieures, comme *Lee Falk*, *Ray Moore* ou encore *Alex Raymond*, qui l'inspiraient déjà dans sa jeunesse. Quelques mois plus tard, il entreprend la création d'une série originale, *Le Fils de la Prairie*, dont il dessine neuf planches. Après ces premières œuvres, *Jean Frisano* est appelé sous les drapeaux pour plusieurs mois. Il présente, avant de partir, son frère *Pierre* à *Ettore Carozzo*, qui l'engage également en tant qu'illustrateur. Celui-ci réalise un très grand nombre de couvertures pour la *S.A.G.E.* au cours de sa carrière. Ce

début de carrière, ponctué à la fois de créations originales et de reprises de séries étrangères, comme c'est le cas pour *Togar*, très inspiré du *Garth* britannique, l'amène à travailler pour divers éditeurs : la *S.P.E.*, pour laquelle il illustre des nouvelles dans *L'Almanach Vermot*, les éditions *Ray-Flo*, ou encore la *Société Française de Presse Illustrée*, chez qui il réalise surtout des westerns.

À son arrivée chez *Lug*, c'est également sur les petits formats consacrés aux westerns qu'il exerce son art, notamment sur les couvertures d'*Ombrax*, qui deviennent rapidement sa spécialité, remplaçant progressivement *Floriano Bozzi*, reparti en *Italie* en 1962. En 1969, *Marcel Navarro*, qui sait la revue *Fantask* condamnée dans un futur proche par les exigences de la *Commission de surveillance*, propose à *Jean Frisano* – ou peut-être est-ce ce dernier qui en a fait la demande selon *Éric Vignolles* – un essai de couverture mettant en scène *Red Richards* des *Fantastiques* face au *Super Skrull*. Cet essai, une couverture au trait de 255 sur 362 millimètres dans le style de *John Buscema* et *Gene Colan*, devient la couverture du septième et dernier numéro de *Fantask* en août 1969 !



Toutefois, lorsque *Lug* lance *Strange* et *Marvel* en remplacement de *Fantask* en 1970, ce sont les couvertures américaines qui sont utilisées par souci d'économie. Sa deuxième couverture ne paraît qu'avec *Marvel* n°8, encore réalisée au trait. Elle met en scène *Mysterio* face à *Spider-Man*, sous le masque duquel on devine déjà les traits du visage de *Peter Parker*, caractéristique de la représentation des super-héros par *Frisano*. Toujours en 1971, deux nouvelles couvertures dessinées aux mois de mars et d'avril sont publiées, celles de *Strange* n°21, prévue pour le *Marvel* n°18 qui ne fut pas publié, et *Strange* n°23. L'œuvre suivante réalisée par *Frisano* pour les revues super-héroïques de *Lug* marque un tournant puisqu'elle est la première peinture. La couverture de *Strange* n°25 est une gouache, et sa reproduction en sélection de couleurs posa problème à l'éditeur et à l'imprimeur, comme le montrent les différences entre l'aperçu présent sur la quatrième de couverture de *Strange* n°24 et la version définitive du numéro suivant.

13. VALLET Dominik, ANGER Franck, GUERRE Jean-Yves, « L'interview : Jean-Yves Mitton » dans *PIMPF Mag* n°1, 2001.

14. Deux ouvrages font référence sur Jean Frisano, dressant un portrait plus complet de l'artiste : Jean Frisano – L'illustrateur aux 1000 couvertures d'Éric Vignolles, Louis Cance et Gérard Thomassian (Golden Color – 1997) et Jean Frisano – Une Vie d'artiste de Philippe Fadde, Thomas et Sylvia Frisano (Neofelis Éditions – 2016).



À gauche, la quatrième de couverture de *Strange* n°24 de décembre 1971 servant d'annonce au numéro suivant. L'impression n'est pas adaptée à la gouache de Frisano, et les traits sont mangés par la colorisation. À droite, la couverture de *Strange* n°25, avec une impression de bien meilleure qualité. Les caractéristiques des couvertures de Jean Frisano sont déjà là : couleurs chaudes mais pas agressives, anatomie du personnage très visible, jusqu'aux traits du visage sous le masque, pose dynamique.

Le courrier des lecteurs fait comprendre à Navarro qu'il faut poursuivre dans cette voie, et c'est en 1972 que commence la série de couvertures qui fait la renommée de Jean Frisano. Pendant ce temps, le dessinateur réalise trois nouvelles couvertures au trait pour *Strange*, moins coûteuses pour l'éditeur, mais aussi une quinzaine de peintures pour les westerns de l'éditeur Imperia, dans une collaboration de courte durée mais intense en production. Pour *Strange* n°34, Frisano réalise sa première peinture de Daredevil, dans son milieu urbain. Celle-ci marque le début d'une série presque ininterrompue de plus de cent cinquante couvertures peintes pour le mensuel *Strange*, et bien d'autres pour les mensuels *Titans*, *Nova*, le trimestriel *Spécial Strange* ou les albums des *Aventures de l'Araignée*, des *Fantastiques* ou de la *Planète des Singes*, ainsi qu'un grand nombre de posters offerts dans les publications *Lug*, et ce jusqu'à son décès le 8 août 1987. Les dernières commandes réalisées par Jean Frisano et restées inédites sont datées d'avril 1987.

Page de droite : couverture de l'album numéro 28 de *l'Araignée*, *La proie du Vautour* (daté de janvier 1986). Par Jean Frisano.

Sur le plan technique, Frisano ne se limitait pas, et son œuvre pour *Lug* compte des couvertures à l'encre de Chine, des esquisses au crayon peintes ensuite à l'acrylique, à la gouache, et parfois même les deux. Il n'hésite pas à rehausser certains traits au pinceau, à la plume. Certaines œuvres comportent également des effets aux crayons de couleurs ou par la projection de peinture ; c'est le cas de la couverture du premier album d'une *Aventure des Fantastiques*, où les personnages sont ensuite superposés par collage. Le support est le plus souvent du Bristol, parfois un carton, fin ou épais, particulièrement dans ses œuvres de 1980 et 1981, et dans de très rares cas, une toile, format peu pratique pour la reproduction et que Navarro lui demande par conséquent d'abandonner. Pour la plupart des couvertures des albums *Une Aventure de l'Araignée*, les couvertures sont réalisées en noir et blanc, les couleurs n'étant ajoutées que par un calque superposé, par la même technique que pour les couvertures au trait.





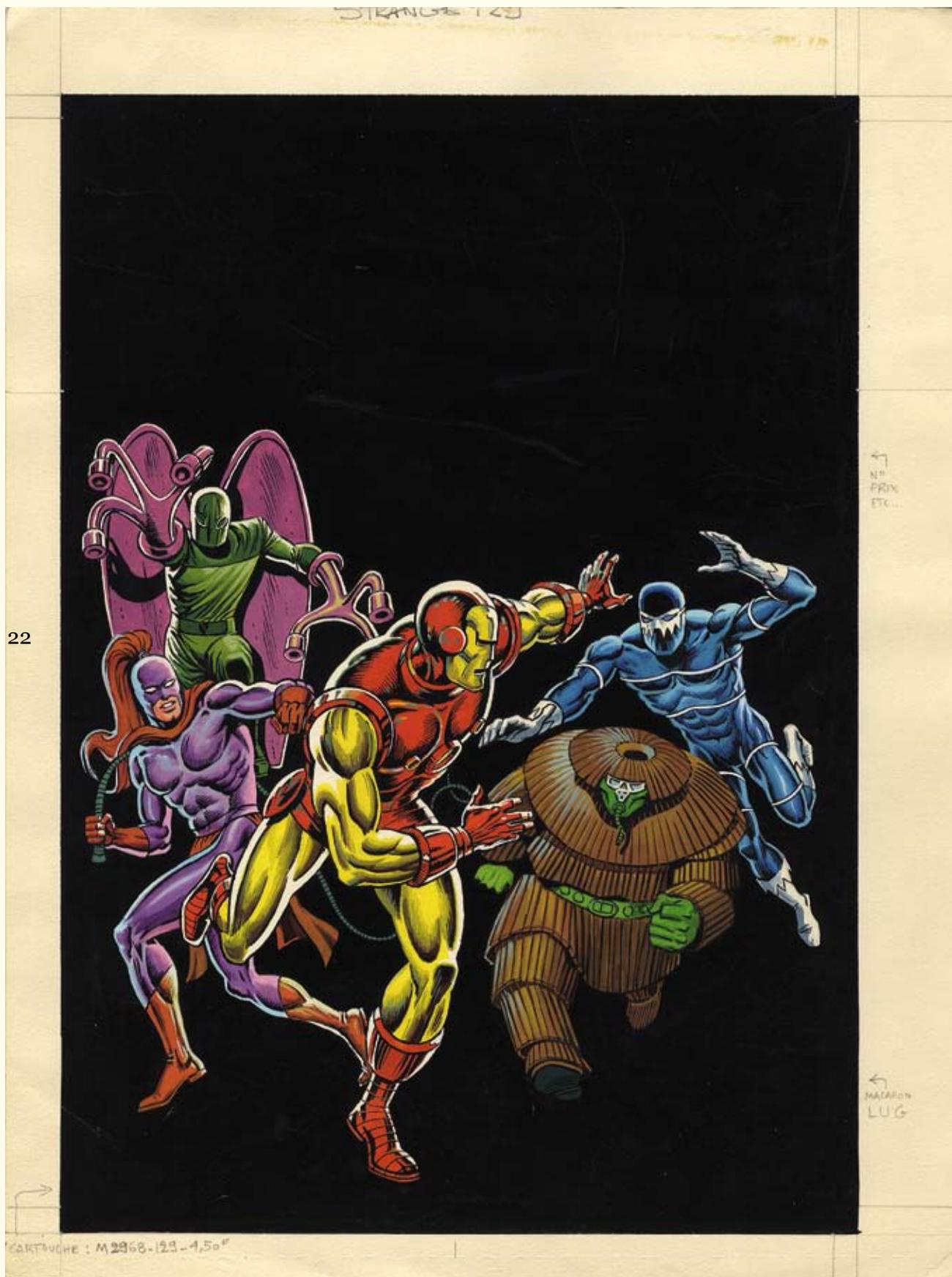
20

Couverture originale du Spécial Strange n° 39 (mars 1985) par Jean Frisano.



21

Couverture originale du Spécial Strange n° 49 (mars 1987) par Jean Frisano.



Couverture originale du Strange n° 129 (septembre 1980) par Jean Frisano.



Couverture originale de l'album X-Men « La reine des Morlocks » (octobre 1986) par Jean Frisano.

STRANGE n° 186



24

Couverture originale du Strange n° 186 (juin 1987) par Jean Frisano.



25

Couverture originale du Titans n° 100 (mai 1987) par Jean Frisano.

STRANGE n° 161



26

Couverture originale du Strange n° 161 (mai 1983) par Jean Frisano.



STRANGE 171

27

Couverture originale du Strange n° 171 (mars 1984) par Jean Frisano.

Quand Tota croquait Lug

Archives par *Ciro Tota* - Textes par *Philippe Cordier*

L'atelier *Lug* était constitué de créatifs, d'artisans du dessin, chargés des retouches, des maquettes et bien d'autres tâches nécessaires à la sortie de nos revues adorées de l'époque. Certains de ses membres vont faire carrière une fois partis de ce haut lieu lyonnais, comme *Remy Bordelet* qui deviendra l'un des meilleurs lettrés sur le marché (et le seul à savoir letterer...au pinceau !). Deux dessinateurs vont rapidement se faire un nom, chez *Lug/Semic* puis en dehors, dans la « vraie BD cartonnée » : *Jean-Yves Mitton* et *Ciro Tota*. Ce dernier s'est souvent amusé à croquer ses amis et collègues. Quelques uns de ces collègues sont restés peu de temps au sein de l'atelier, d'autres

étaient là sur la fin, mais il y avait un noyau dur, que l'on retrouve en grande partie sur une illustration publiée par *Lug*. Ce dessin en couleurs concerne l'atelier et la rédaction. Mais qui donc se trouve représenté?

LA REDACTION ET L'ATELIER LUG !



De gauche à droite: *Remy Bordelet* (chef d'atelier), *Navarro* (qui ne voulait pas être représenté), *Yves Mondet* (dessinateur atelier), *Nicole Duclos* (rédactrice), *Claude Vistel* (directrice) *Vianney Jalin* (dessinateur/maquettiste atelier), *Patrick Noel* (dessinateur atelier), *Adeline Evens* (rédactrice), *Christian Goussale* (dessinateur Maquettiste Atelier) et *Monique Bardet* (rédactrice). Sont absents de la « photo » *Carmen Gonzales* (dessinatrice atelier) et *Ciro Tota* lui-même, caché derrière l'appareil photo.



Jean-Yves Mitton, offrant un *Schtroumpf* ressemblant étrangement à *Yves Mondet*, à sa fille *Stephanie*, alors âgée d'une dizaine d'années.

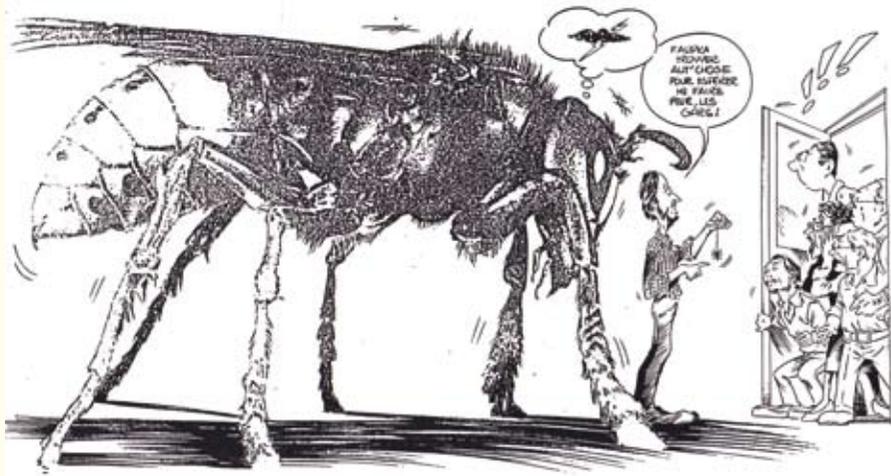
Vous avez sur ces quelques pages un petit échantillon représentatif des personnes, et de l'ambiance, qui régnait au sein de cet atelier devenu mythique. Des dessins inédits, de la main de *Ciro Tota*, réalisés, pour la plupart, au milieu des années 80.



Un bien étrange *Cyrus Photonikus*.



Remy Bordelet, *Christian Goussale*, *Ciro Tota* étrangement accoutré, *Yves Mondet*, *Vianney Jalin*, un bien joli bonhomme de neige et *Carmen Gonzales*.



Une grosse mouche, Jalin, Tota, Goussale, Carmen Gonzales, Mondet et Bordalet.



30

Une caricature profil de Jalin.



Une caricature profil de Mondet.



Navarro après une conversation avec les représentants Marvel.



31

J-Y Mitton dessine *Ciro Tota* sur le dos de son personnage, pour un fanzine consacré à Tota en 1996.



Ciro Tota dessine l'équipe des X-Men, à l'occasion de leur venue en France : John Romita Jr, Dan Green, Chris Claremont, et Ann Nocenti (Editor).



Une rareté, *Ciro Tota* croqué par quelqu'un d'autre. Peut-être Vianney Jalin.

Jim Shooter, éditeur-en-chef pour Marvel



Stan Lee et Jim Shooter (1986).

Reconstituer les relations entre les éditions *Lug* et *Marvel* est une tâche complexe qui, en dehors de tout accès aux documents contractuels, ne peut se faire que par les anecdotes. Si nous avons vu que les relations de *Claude Vistel* avec *Stan Lee* et *Martin Goodman* semblent bonnes, c'est aussi le cas avec *Jim Shooter*. Né le 27 septembre 1951 à *Pittsburgh*, *Jim Shooter* est profondément influencé par les comics de super-héros durant son enfance, en particulier ceux de *Marvel*, qu'il commence à lire à l'âge de douze ans. Après une année à étudier par lui-même les comics du

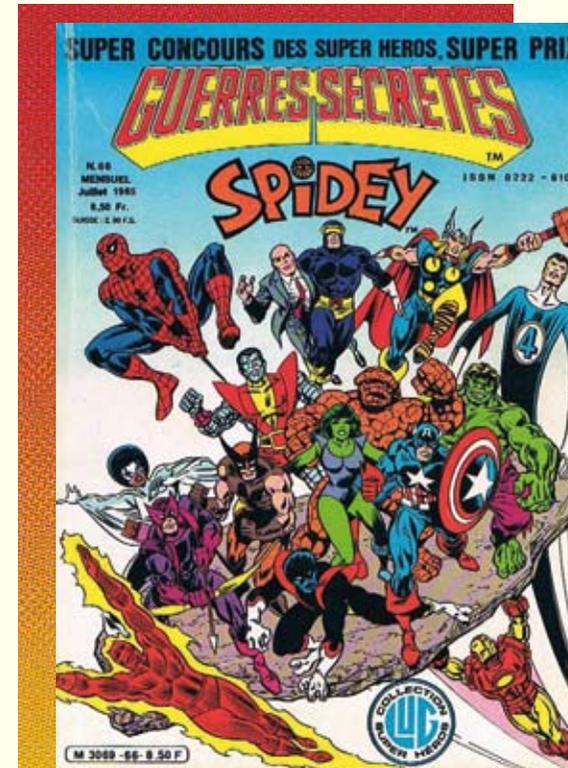
Big Two, il estime qu'il peut apporter son aide à *DC Comics* pour revitaliser leurs histoires en perte de vitesse face à la créativité de *Marvel* au milieu des années 1960. À seulement treize ans, il envoie donc son premier scénario pour la *Légion des Super-héros* à *DC Comics*, que *Mort Weisinger* lui achète quelques mois plus tard. Alors qu'il vient d'avoir quatorze ans, il se voit offrir la possibilité d'écrire régulièrement des comics pour l'éditeur de *Superman*. Après le lycée, il quitte *DC Comics* et décide de ne pas étudier à l'université pour se consacrer pleinement à sa carrière de scénariste et d'éditeur, cette fois-ci chez *Marvel*. Toutefois, il quitte son nouveau poste quelques semaines seulement après ses débuts, ne gagnant pas assez d'argent pour subvenir à ses besoins à *New-York* et aider ses parents. Il revient au monde des comics quelques années plus tard, en tant que scénariste régulier pour les séries *Superman* et *Superboy and the Legion of Super-Heroes*. En décembre 1975, à l'invitation de *Marv Wolfman*, il rejoint de nouveau *Marvel*. L'éditeur est dans une période d'expansion et de mutation difficile à gérer, et les occupants du poste d'editor-in-chief ne restent jamais très longtemps en raison de l'ampleur de la tâche.

C'est en 1978 que *Jim Shooter* obtient ce poste assorti d'une grande liberté, *Stan Lee* étant parti sur la côte ouest pour diriger le pôle animation de la Maison des Idées. *Shooter* occupe ce poste durant neuf années, dirigeant d'une main de fer une maison d'édition qui s'enlisait dans les retards et les séries lancées sans réelle réflexion sur le long terme, ce qui lui vaut nombre de désaccords avec les artistes. Durant environ une décennie, les retards sont presque inexistantes, *Shooter* organise l'émergence de nouveaux talents, et *Marvel* connaît certains de ses plus grands succès critiques comme commerciaux : la série *Star Wars*, qui sauve

Marvel de graves problèmes financiers, *Fantastic Four* de *John Byrne*, *Daredevil* de *Frank Miller*, *Thor* de *Walt Simonson*, *Amazing Spider-Man* et *Avengers* de *Roger Stern*. La première série vendue uniquement en comics shops, *Dazzler*, paraît en 1981, un procédé lucratif. Les contacts de *Jim Shooter* avec *DC Comics* lui permettent de réaliser le second crossover entre les deux éditeurs, avec une histoire mettant en scène *Superman* et *Spider-Man*. En 1984 et 1985, il écrit la série principale du crossover *Secret Wars*, vaste opération rassemblant les plus grands héros *Marvel*, qui est un succès commercial dans l'édition, mais aussi et surtout dans le domaine des produits dérivés, grâce à un accord avec *Mattel*.

Dès son arrivée au poste d'editor-in-chief, *Jim Shooter* avait cherché à sortir *Marvel* de sa dépendance financière vis-à-vis de la licence *Star Wars*. Pour cela, il entreprit de visiter les éditeurs étrangers, et notamment *Lug*. C'est donc vers 1978 qu'il sympathise avec *Claude Vistel*. Il se montre particulièrement satisfait des ventes des publications *Lug*, en particulier de *Strange*, qui connaît à cette période son pic de popularité. Par ailleurs, c'est à ce moment-là qu'il est influencé par certaines publications francophones qui l'amènent par la suite à créer d'une part la ligne *Epic* aux États-Unis, faisant ainsi concurrence à la version américaine de *Métal Hurlant*, et d'autre part le format *Marvel Graphic Novel*. Un des grands succès de la période *Shooter*, la série *Uncanny X-Men* par *Chris Claremont* et *John Byrne*, nous intéresse plus particulièrement, car elle est prétexte à un voyage de l'équipe créative en France, organisé par *Shooter* lui-même. En 1985, *Marvel* a dans son *International Licensing Department* un responsable du nom

de *Dominique Boniface*, Français et ami de *Shooter*, chargé de vendre les droits des publications, des produits dérivés et de diffusion télévisée en Europe. Celui-ci est vraisemblablement en contact avec les éditions *Lug*, au moins pour la part contractuelle de la vente des comics. *Jim Shooter*, pour répondre à la volonté de *Chris Claremont* de venir en France, organise avec *Dominique Boniface* une tournée promotionnelle de l'équipe créative de la série *Uncanny X-Men* passant par Paris.



Venus planter le décor du 200ème numéro des X-MEN à Paris, ils n'ont pas voulu repartir pour Londres, sans nous avoir rendu visite...

**Chris Claremont, John Romita Junior
Dan Green, Ann Nocenti...**

**QUATRE AMERICAINS
A LUGDUNUM!**

Chris Claremont: Nous hésitions entre la Grèce, l'Égypte, et autres pays de rêve, mais quand John a cité la France et surtout Paris, tout le monde est tombé d'accord. Le 200ème numéro des X-Men devait se dérouler à Paris!

Lug: Vous êtes donc venus repérer les lieux?
John Romita Jr. Oui. Nous revenons avec des tas d'idées et de croquis, et imprégnés à tout jamais de l'ambiance extraordinaire de cette capitale!

Lug: Allons-nous voir les X-Men en touristes à Saint-Germain-Des-Près?
Chris Claremont: Pas tout à fait! — éclat de rire — Le théâtre des événements sera le Palais de Justice... que d'ailleurs les X-Men vont faire sauter!!

Lug: Mais c'est de la provocation! Un "cesus belli!"
La "bande des quatre" découvre l'atelier



John ROMITA Junior



Chris Claremont

Ann Nocenti: Vous savez, chez Marvel, on aime solliciter la controverse!

John Romita Jr: On adore, tu veux dire! Tenez, Tornade... Pourquoi croyez-vous qu'on en ait fait une punk?
Lug: Qui en a eu l'idée le premier? Vous, John, ou bien vous Chris?

Chris Claremont: Je ne saurais le dire... Tous les quatre, probablement!

Lug: Tous les quatre?... Mais comment vous organisez-vous? Travaillez-vous ensemble?

John Romita Jr: Non. La plupart de nos contacts se font par téléphone. Nous nous voyons rarement! Quand Chris a fait l'ébauche d'un scénario, il me la remet pour que j'en fasse l'illustration. Ce n'est qu'une fois que mes dessins sont terminés, et soumis à l'appréciation d'Ann, que Chris étoffe son synopsis, et met en place ses dialogues. Dan fait l'encre au tout dernier moment, après le lettrage.

Lug: Quel est précisément votre rôle d'"éditeur", Ann Nocenti!

Ann Nocenti: Lire, relire, corriger... vérifier qu'il n'y ait aucune contradiction d'un scénario à l'autre... donner mon avis sur certains dessins; le découpage, les "prises de vue", les gros plans... Bref: superviser... viser la perfection.

Lug: L'"éditeur" c'est donc, en quelque sorte, le Directeur de Publication?
Ann Nocenti: C'est cela, je crois.

Lug: Que pensez-vous de nos publications?
Ann Nocenti: Je suis très impressionnée par la qualité de vos couvertures!

Chris Dan et John... en chœur: Elles sont superbes!

Ann Nocenti: Oui. Beaucoup plus dépouillées, beaucoup plus artistiques que les nôtres! Du reste, je serais ravie de rencontrer vos dessinateurs!

Sur ces mots, nous emmenons nos "New Fantastic Four" jusqu'à notre atelier, où ils se penchent avec intérêt sur les planches de Cyrus Tota, Jean Milton, et tous les autres. Leur enthousiasme est si grand qu'ils manquent d'oublier qu'une toque blanche leur a dressé sa meilleure table. Et c'est quelques couvertures Lug sous le bras, qu'ils s'en vont découvrir d'autres merveilles: celles de la gastronomie lyonnaise! Ils repartiront pour Londres le lendemain, se jurant tous de revenir bientôt... Notre pays les a séduits!



L'interview publiée par Lug dans Spécial Strange n°41 en 1985, avec notamment la visite de l'atelier à Lyon.

La visite est l'occasion pour l'équipe créative de la série X-Men de mettre en avant la qualité artistique des couvertures de Jean Frisano, bien que son nom ne soit pas cité.

En mai 1985, toute l'équipe du titre est donc envoyée vers l'Europe, pour une tournée passant par Paris, Barcelone et Londres. Les éditeurs locaux sont là pour les prendre en charge, et en premier lieu l'équipe éditoriale de Lug qui leur fait visiter Paris et Lyon. Si Shooter rapporte que ce voyage n'était pas uniquement à but professionnel, l'interview donnée par Chris Claremont et publiée dans Special Strange n° 41 d'août 1985 montre que le voyage à Paris a bien servi de repérage pour mettre en scène le procès de Magneto dans Uncanny X-Men n°200, en septembre 1985. Le scénario a donc été écrit en mai ou juin de la même année, durant ou après ce voyage.

Le voyage a une influence directe sur l'équipe créative. L'article de Lug rapporte par ailleurs que Chris Claremont, John Romita Jr, Dan Green et Ann Nocenti se sont montrés impressionnés par la qualité des publications Lug, en particulier les couvertures de Jean Frisano, qu'ils perçoivent comme plus artistiques que les couvertures américaines. Des remarques qui rejoignent celles de la lettre que Stan Lee avait envoyée à Claude Vistel au début des années 1970. Le commentaire de Jim Shooter montre que les relations entre les deux éditeurs étaient aussi amicales que profitables au milieu des années 1980 :

« Les éditions Lug, dirigée par la brillante et talentueuse Claude Vistel. Je ne sais pas quelles éditions spéciales furent publiées ou s'il y a eu une augmentation des tirages existants... Mais les recettes des deux éditeurs français ont payé le voyage ! »

La période éditoriale de Jim Shooter se termine en 1987, quand il quitte la Maison des Idées, alors que, dans le même temps, la fin de la collaboration entre Lug et Marvel approche.

LE COURRIER DES FANS de MARVEL

C E mois-ci notre courrier sera réservé à un fan de marque! Stan Lee lui-même! Certains d'entre vous, peut-être un peu trop exigeants, pourront constater qu'ils sont plus royalistes que le Roi, puisque Stan lui-même s'estime satisfait! Comme nous lui envoyons notre édition française, il va pouvoir lire lui aussi le courrier des fans et savoir ce que vous pensez de ses histoires.

11/27/70

Cher Collaborateur,

Je vous remercie de m'avoir envoyé les magnifiques premiers numéros de STRANGE et MARVEL. Je les trouve très beaux et je leur souhaite beaucoup de succès.

Marvel Comics Group
635 Madison Avenue New York, New York 10022 212 757-6300

Claude Vistel
S.A. Editions LUU
6, Rue Railla-Zola
Lyon 2e
France

Dear Collaborateur:

Thank you so much for sending me the wonderful first issues of STRANGE and MARVEL. I thought they both looked beautiful, and wish you much success with them.

The attached poster in each magazine is a great idea and very well done. Actually, I wish we could package our comic magazines in this country as well as you do in France.

I'll look forward to receiving the following issues from you, and to learning how well received they are with the French public.

It was a pleasure meeting you and, once again, the best of luck to you with your Marvel editions.

Cordially,
Stan
Cordialement,
STAN

Reproduction de la lettre de Stan Lee à Claude Vistel, en réaction aux publications Lug. Marvel n°13, avril 1971.

Entre Marvel et Lug, une confiance mutuelle

Le concours organisé pour le centième numéro de *Strange* est une autre preuve de la bonne entente entre les éditions *Lug* et *Marvel*. L'éditeur lyonnais propose à ses lecteurs, les « *futurs [John] Buscema* » de créer un super-vilain, qui aura l'honneur d'affronter les super-héros de *la Maison des Idées*. Dans *Strange* n°105, en septembre 1978, deux planches sont publiées, mettant en scène le personnage du gagnant affrontant la *Chose* et l'*Araignée*, « obligeamment prêtés par le *Marvel Comics Group*. » Laisser à un éditeur étranger, de taille si modeste par rapport à *Marvel*, l'usage de deux personnages importants, deux licences de grande valeur, laisse à penser que les rapports entre les deux sociétés dépassent un simple cadre commercial. Une autre époque.

Contrairement à ce qui se fait de nos jours pour la publication francophone des comics des deux grands éditeurs mainstream américains, les éditions *Lug* n'achetaient pas une licence complète avec une exclusivité sur toutes les séries de *Marvel* ou *Atlas* pour la courte période durant laquelle l'éditeur lyonnais en publiera quelques séries dans la revue *Titans*. Les séries étaient achetées une par une, sur proposition de l'éditeur américain. L'éditeur l'indique dans le courrier de *Strange* n°33, « *il est impossible d'acquérir seulement quelques épisodes d'une histoire. Il nous faut l'acheter en entier*¹⁵ ».

Claude Vistel recevait chaque mois par courrier les comics *Marvel* aussi bien les séries régulièrement publiées que les comics que *Marvel* lui proposait d'acheter. On notera que dès les premières publications, ce sont bien les représentants français de l'éditeur américain qui contactent les éditions *Lug*, n'ayant pas réussi à vendre les séries *Marvel* à des éditeurs plus établis. *Marvel* garde un certain pouvoir sur sa production puisque restant propriétaire des droits des personnages comme on peut le voir lorsque *Lug* voulut produire de nouveaux épisodes du *Surfer d'Argent*. Mais dans les faits, *Marvel* semble ne pas vraiment interférer avec les choix de l'éditeur d'accueil. Ce point est d'ailleurs en contradiction avec certains argumentaires de la Commission de surveillance

qui, depuis les années 1950, accusait les éditeurs américains de dicter la politique éditoriale des entreprises françaises. *Claude Vistel* ne rapporte qu'une occurrence de l'interférence de l'éditeur américain sur sa politique éditoriale, lorsque les éditions *Lug* ont voulu publier dans leurs revues des séries *Marvel* avec des séries produites localement :

« *Il n'y avait plus assez de matériel, celui-ci étant partagé avec Artima, sans parler des autres éditeurs qui se réveillaient et qui disaient : "Ouh là là ! On n'a pas pris les super-héros, il faut que l'on rattrape le temps perdu..." Cela devenait donc une bagarre à couteaux tirés. De plus, le fils Goodman avait monté une autre affaire avec Atlas Seaboard et nous a proposé ses histoires que nous avons prises également. Le matériel se raréfiant, nous mettions ainsi des histoires maison avec des histoires américaines dans le même fascicule mais les Américains, c'est-à-dire Marvel principalement, ont protesté, ne voulant pas que l'on mélange les histoires*¹⁶. »

Ce manque de matériel est peut-être ce qui explique la présence, problématique pour *Lug*, des *Fantastiques* et de *Spider-Man*, respectivement dans *France-Soir* et *Télé Poche*.

Sous la direction de *Pierre Lazareff*, membre essentiel du *Club des Bandes Dessinées*, une des plus anciennes organisations plaidant pour la légitimation des narrations graphiques en France, le quotidien *France-Soir* a acquis une habitude de publication de narrations graphiques diverses. Déjà en 1946, des strips mettant en scène *Wonder Woman* (sous le nom de *Superfemme*) étaient présents dans le quotidien. Sous son patronage, nombre d'artistes ont collaboré de manière plus ou moins régulière avec le journal à succès. Du 24 mai au 19 septembre 1973, presque une centaine de planches sont publiées, au rythme d'une par jour, extraites des quatre premiers numéros de la série *Fantastic Four*. Ce sont cinq histoires en noir et blanc - le premier numéro de la série américaine contient deux histoires - dont une inédite chez *Lug*, qui sont adaptées. S'il n'existe pas de trace d'un conflit concernant cette publication, *France-Soir* ne prolonge pas l'expérience au-delà de ces quelques mois.



Première planche publiée dans *France-Soir* le 24 mai 1973, reprise de la couverture de *Fantastic Four* n°1, par Jack Kirby.

L'annonce du concours «*Super-Vilain*», dont le premier prix est significatif de la relation de confiance qui existe entre *Lug* et *Marvel*. *Strange* n°100, avril 1978.

15. *Strange* n°33, Éditions *Lug*, septembre 1972. [Non paginé].

16. GUERRE Jean-Yves, « Entretien avec *Claude Vistel* », 2005.

Par ailleurs, *Lug* a acheté les droits de ces épisodes et les a déjà partiellement publiés dans *Fantask* et *Marvel* trois ans auparavant. Si aucun contrat d'exclusivité entre *Lug* et *Marvel* n'existe, ce qui permet notamment à *Artima* de publier également des comics *Marvel*, il est vraisemblable que l'éditeur lyonnais ait eu gain de cause auprès de l'éditeur américain. En 1977, un problème similaire a lieu, cette fois-ci avec le personnage de *Spider-Man*. À partir du n°596 du 13 juillet 1977, l'hebdomadaire *Télé Poche* publie dans chaque édition une ou deux pages reprenant soit plusieurs *Daily Strips* créés pour la presse américaine, soit une des *Sunday Pages*. L'édition du dimanche des quotidiens américains contenait en effet non pas une bande, mais une planche complète. Pendant huit ans, d'abord en noir et blanc, puis en couleurs, les lecteurs de l'hebdomadaire peuvent donc suivre les aventures de *Spider-Man*, avec un décalage d'environ six mois avec la publication américaine, et presque en intégralité. Une douzaine de bandes ne sont pas publiées et seules cinq pages du dimanche ne sont pas traduites, sur sept années de publication américaine. D'abord en noir et blanc, ce qui est publié dans *Télé Poche* est ensuite recolorisé de manière assez hasardeuse : la qualité d'impression étant très faible, les couleurs sont criardes, en plus d'être très souvent différentes des originaux. Les cheveux de *Mary-Jane Watson* passent notamment

du roux au brun lors de l'adaptation et *Namor* devient violet. Pour correspondre au format de l'hebdomadaire, les strips étaient remontés, les originaux étant trop larges. La publication de ces strips, surtout lorsqu'ils passent en couleurs, est problématique pour *Lug*. En effet, si ce ne sont pas, à proprement parler, des œuvres qu'ils éditent - la série présente dans *Strange* étant le véritable comics publié en tant que tel aux États-Unis - *Télé Poche* leur fait concurrence avec un personnage qui est, en France, associé à l'éditeur lyonnais. *Spider-Man* bénéficie d'une forte popularité à la fin des années 1970 en raison de la diffusion de la série animée à la télévision qui a, semble-t-il, fait gagner un certain lectorat à *Lug*. Par ailleurs, si les histoires racontées ne sont pas exactement les mêmes, il y a de nombreuses ressemblances entre les scénarios des strips et ceux des comics, principalement ceux écrits par *Stan Lee*.

Après plusieurs années, *Claude Vistel* réussit finalement à obtenir gain de cause auprès de *Marvel*. *Lug* redevient, à partir de 1984, le seul éditeur à publier de manière régulière les aventures de *l'Araignée*. L'affaire est révélatrice des relations entre *Lug* et *Marvel*. S'il n'y a pas d'exclusivité contractuelle, il semblerait que l'éditeur américain ait accepté d'arrêter de vendre les strips à un autre éditeur pour préserver la relation entretenue avec *Lug*.

B. Éditer les comics américains sur le marché français.

Si l'édition des comics *Marvel* par *Lug* a été un véritable phénomène éditorial, avec des débuts à plus de 35 000 exemplaires pour *Fantask*, il s'inscrit dans un contexte éditorial et artistique plus large. *Jean-Yves Mitton* déclare, à propos de la période qui précède immédiatement l'adaptation des comics *Marvel* :

« La "planète BD" étant finalement très petite, je savais que des BD de super-héros étaient produites aux États-Unis de manière quasi industrielle. Je connaissais *Tarzan*, *Dan Dare*, une série britannique... et l'Angleterre a souvent servi d'antichambre pour l'Europe à l'importation US¹⁷. Nous commençons à entendre parler de *Spider-Man* et d'un seul coup, nous avons vu arriver des piles entières de comic books à l'atelier. Personnellement j'étais en admiration devant le trait américain. Je le suis toujours d'ailleurs. Je trouvais les scénarios un peu pauvres, très manichéens, mais le dessin me fascinait, en particulier celui de *John Buscema*. D'ailleurs, je ne peux toujours pas me débarrasser de son influence, dont j'ai été totalement imprégné.¹⁸ »



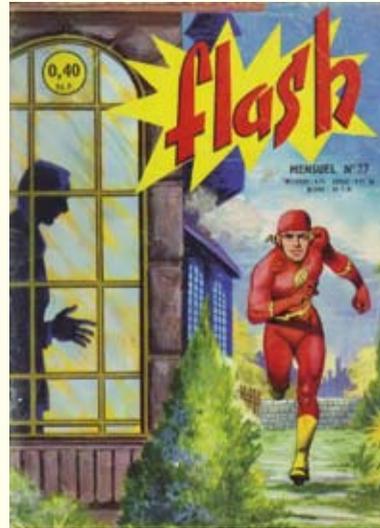
La couverture du premier numéro de la revue *Fantastic* publiée en Grande-Bretagne en février 1967.

17. En Grande-Bretagne, l'éditeur Odhams Press acquiert les droits de republication des comics *Marvel* en 1967. C'est à ce moment que l'imprint *Power Comics* est créé pour éditer cinq titres hebdomadaires, *Wham!*, *Smash!*, *Pow!*, *Fantastic* et *Terrific*, qui offrent aux lecteurs à la fois des bandes pour enfants et des comics de *Marvel* et *DC*. La série *Amazing Spider-Man* est publiée dans *Pow!* à partir du 14 janvier 1967. Parmi ces séries, nous remarquerons que l'hebdomadaire *Fantastic* reçoit un avis d'importation défavorable de la part de la Commission en juin 1967 en raison de ses histoires de super-héros « qui seraient toujours traumatisantes et d'illustrations qui mêleraient fréquemment la violence à l'horreur ».

18. MORNET Thierry, « L'interview : Jean-Yves Mitton » dans *Marvel* n°23, 1998.

Les comics n'avaient d'ailleurs pas complètement disparu des kiosques français, puisque les publications *Arédit-Artima* dans les années 1950 ont l'occasion de publier des histoires de Science-fiction réalisées par des auteurs qui travaillent par la suite chez *Marvel* comme *Jack Kirby* ou *Gil Kane*, en particulier dans la revue *Aventures Fiction*. Certaines séries de *DC Comics* sont publiées dans les années 1960 par cet éditeur, dans une revue nommée *Flash*, où les héros subissent déjà des retouches graphiques.

Superman revient chez *Sagédition* en 1967, après avoir été publié dans divers journaux et revues, souvent retouché là aussi. Plus proches de *Lug*, au moins géographiquement puisque lyonnaises elles aussi, les *Éditions du Rempart*, publient entre 1966 et 1968 la série *T.H.U.N.D.E.R. Agents*, dessinée par *Wally Wood*. Par ailleurs, des personnages proches des super-héros sont toujours présents en kiosques, notamment dans les petits formats lyonnais. Majoritairement d'origine italienne, ces publications présentent des héros qui ne sont pas sans rappeler ceux des pulps qui ont influencé les comics dans les années 1930, qu'ils soient cow-boys, aventuriers de l'espace ou tarzanides. La forte présence, avant les comics *Marvel*, d'histoires dont les thématiques sont similaires à celles des pulps semble répéter l'histoire des comics telle qu'elle a eu lieu aux États-Unis, comme un contexte prérequis au succès durable des super-héros. Par ailleurs, ce contexte qui précède la sortie de *Fantask* nous éclaire sur le choix des séries publiées dans cette première



La couverture de *Flash* n°37, publié par *Artima* en 1962, avec la suppression du masque du super-héros.

revue. Il y a une cohérence avec les comics encore présents en kiosque, mais aussi, plus largement, avec la part des narrations graphiques que connaît le mieux le personnel de *Lug*. Les premiers numéros comportent donc des épisodes des *Fantastic Four*, plus proches de la bande d'aventuriers de l'espace que de l'image du super-héros essentiellement assimilé à *Superman*, et du *Silver Surfer*, personnage introspectif, presque christique, et très éloigné lui aussi de la figure du super-héros comme force interventionniste sur l'ordre et la paix sociale. Le choix de la série *Fantastic Four* fait sens, non seulement pour son contenu dans le contexte éditorial de la fin des années 1960, mais aussi parce que c'est probablement la première série découverte par *Claude Vistel* dans l'ouvrage *Les Chefs-d'œuvre de la bande dessinée*.



Les Chefs-d'œuvre de la bande dessinée, anthologie marquante et décisive dans les choix d'importation proposés par *Claude Vistel*.

L'ouvrage la marque au point que l'expression « *Les Titans de la BD* » présente dans l'ouvrage est reprise plusieurs fois dans les diverses revues où les *Fantastiques* sont présents, notamment sur le poster du *Strange* n°114. Ce n'est qu'au quatrième numéro que la publication de *The Amazing Spider-Man*, renommé pour l'occasion *L'Araignée*, marque l'introduction d'un super-héros réellement emblématique du genre, bien que son alter ego *Peter Parker*, avec ses problèmes d'adolescent new-yorkais pauvre et rejeté, soit aussi original en *France* qu'aux *États-Unis*. Cet aspect du personnage va d'ailleurs à l'encontre de certains des reproches qui sont faits aux comics, notamment la critique du mode de vie représenté, perçu comme trop irréaliste. Le journaliste *Philippe Bauchard* dénonce au début des années 1950 la « *vie facile* », les personnages qui ne connaissent aucun « *problème matériel* », ce qui pourrait « *empoisonner les adolescents avec la vision d'un monde artificiel* ». Tout lecteur des comics *Marvel* sait que les problèmes d'argent ne sont pas rares chez les super-héros. L'adaptation des publications en *France* est tardive par rapport à la création des héros les plus importants de la Maison des idées (il y environ sept ans entre la création de *Spider-Man* et sa première apparition chez *Lug*). Ce délai, dû au rejet de la plupart des éditeurs, qui refusent le matériel *Marvel* lorsqu'il leur est proposé, a probablement à voir avec son contenu et ses représentations. Si l'on compare avec les publications de livres pour enfants, la représentation dans les histoires de super-héros d'un milieu essentiellement urbain est peut-être un facteur de l'incompréhension des potentiels éditeurs d'accueil démarchés dans les années 1960. Ils seraient, dans cette optique, perçus comme inadaptés à ce qui est habituellement édité pour un jeune public de masse.

Au-delà du contenu, le choix de l'adaptation de matériel étranger plutôt que la production d'un contenu original en *France* ou même en *Europe*, implique un autre travail que celui que réalisent les éditeurs de bande-dessinée franco-belge. Cela concerne tout autant les tâches effectuées, évidemment, et nous y reviendrons, que les méthodes de travail. D'après *Jean-Yves Mitton*,

« *En fait, Lug importait aussi bien les comic books que les méthodes de travail américaines ! Cela marchait bien ainsi car nous avions des relations très amicales ... même trop peut-être, puisque Lug était une structure vraiment paternaliste.*¹⁹ »

19. *PIQUARD Michèle, L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980, Presses de l'ENSSIB, 2002. Page 208.*



« *Les Titans de la BD* », en poster dans *Strange* n°114.

Il s'agit donc de l'importation d'un modèle de travail en atelier qui a fait le succès de nombre de publications aux États-Unis, notamment *The Spirit* de *Will Eisner*. Loin d'être une exception, l'importation d'un nouveau modèle de production, et même plus largement, de travail, est un phénomène important dans la société française d'après-guerre. La coédition, parmi d'autres pratiques d'internationalisation, est devenue une nécessité éditoriale dans la deuxième moitié du XXe siècle. Elle est favorisée par l'ouverture progressive des frontières économiques et la mondialisation, mais aussi par ce que *Mario Formenton* nomme « la disparition de nombreuses barrières idéologiques, nationalistes et chauvinistes ». Cette idée est toutefois nuancée par la présence de la loi de juillet 1949. La possibilité d'offrir au public les comics de *Marvel* est aussi le fruit d'une évolution technique et sociale selon *Michèle Piquard*.

« Les goûts du public ont évolué avec l'apparition de la couleur dans le domaine des communications : la réclame, puis la publicité, le cinéma, la presse périodique et enfin la télévision qui a introduit la couleur dans toutes les demeures. Or dans le même temps, les techniques modernes de reproduction et d'imprimerie se sont perfectionnées.²⁰ »

42 *Lug*, en différenciant ses publications de comics de celles de ses concurrents par la qualité de leur impression et la force de leurs couleurs, en opposition aux petits formats européens publiés en noir et blanc, puis aux récits publiés par *Artima*, est confronté à des coûts qui ne peuvent être compensés que par l'achat de matériel étranger déjà rentabilisé par l'éditeur d'origine et donc moins coûteux qu'une production originale. Les publications répondent ainsi à l'impératif économique du succès commercial : un faible coût de production (tirages en grand nombre, sans besoin particulier de solidité ou de qualité des matériaux) et de vente. L'éditeur d'accueil, une fois qu'il a obtenu les films originaux, bénéficie d'une très grande liberté dans les choix éditoriaux (nombre de pages, mise en page, format ...). Cette liberté dans le traitement du matériel acheté est ce qui permet de l'éditer dans un marché qui pratique ce que l'on peut assimiler à du protectionnisme culturel. Si nous ne traiterons pas cette question car il ne nous appartient pas de juger la production qui est notre source, elle interroge également la moralité des transformations auxquelles l'éditeur procède :

« Il est certain qu'il existe des cas de "trahison" dans l'adaptation de certains livres. Il y a là un problème très délicat (droit moral de l'auteur originel et de l'illustrateur) [...]. Il y a aussi des éditeurs qui coupent les illustrations, massacrent littéralement les plans, cela pose problème actuellement. Certaines adaptations en poche ou en format réduit dénaturent les dessins par de singuliers recadrages. Puisse le lecteur ne jamais connaître l'édition originelle !²¹ »

Notons qu'une même réflexion économique préside à la vente des publications *Lug* dans d'autres lieux de la francophonie : *Belgique, Canada, Maroc, Tunisie...* Étendre le marché potentiel présente en partie les mêmes intérêts que la coédition, et participe des pratiques qui font l'internationalisation du champ de l'édition.

La question du tirage des publications *Lug*

Le tirage des revues *Lug* les plus importantes serait de 120 000 à 150 000 exemplaires.

« En 68-69, lorsqu'il y a eu les premières publications de *Marvel* via *Lug*, il y a eu un véritable engouement. Le journal *Strange* est monté très vite à 140 000 exemplaires [vendus] sur un tirage de 150 000. Le peu qui restait était relié en album et vendu dans les gares.²² »

Un tirage beaucoup plus important que celui des comics paraissant actuellement dans les kiosques, mais bien inférieur à celui de certains concurrents de *Lug*. Selon *Michèle Piquard*, « le tirage hebdomadaire de la revue *Pif-Gadget* [est] estimé en 1972 à 600 000 exemplaires ». Le tirage moyen de la presse spécialisée grand public est de 89 000 exemplaires en 1982, et augmente jusqu'en 1986 à 105 000 exemplaires, nombre autour duquel la moyenne se stabilise pour les années suivantes²³. Les tirages de *Strange* seraient donc supérieurs à cette moyenne, les autres publications connaissant des tirages probablement similaires ou inférieurs à cette dernière. Cette augmentation du tirage moyen s'accompagne également d'une augmentation du chiffre d'affaires, que ce soit pour l'ensemble du secteur presse ou uniquement pour la branche de la presse spécialisée grand public. En effet, elle passe d'un peu moins de neuf milliards de francs en 1982 à plus de treize milliards en 1989. Ce chiffre d'affaires est obtenu majoritairement par les ventes issues de la distribution au numéro, pour huit à neuf dixièmes du total, bien que la vente par abonnement progresse proportionnellement plus rapidement. L'étude *Lire à 12 ans* montre que les lecteurs de journaux interrogés, pour la moitié voire les deux tiers, aiment « *Mickey, Tintin, Pif*²⁴ », catégorie censée représenter l'ensemble des revues de jeunesse principalement consacrées aux narrations graphiques. Sans prétention éducative, ce type de revues est de loin le plus apprécié par le panel. De la même manière, les journaux appartenant au « genre "Mickey" » sont les préférés des lecteurs, quels que soient le milieu ou la réussite scolaire.

20. *Idem*.

21. SCHUWER Philippe, « Pour ou contre la coédition » dans *Livres jeunes aujourd'hui*, 1983. Page 364.

22. TALLON Jean-Louis, « Jean-Yves Mitton : un Français dans l'univers des comics » in *Hors-Press*, 1999.

23. SERVICE JURIDIQUE ET TECHNIQUE DE L'INFORMATION, *Dix ans de statistiques presse. La documentation Française*, 1995. Ce recueil de données sera la source pour l'ensemble des données chiffrées, sauf mention contraire.

24. DE SINGLY François, *Lire à 12 ans. Une enquête sur la lecture des adolescents*. Nathan, 1989. Page 133.

Durant la deuxième décennie de publication, les éditions *Lug* participent d'un secteur presse en évolution, avec « *une progression importante de la presse spécialisée [...] grand public (+135 titres de 1983 à 1992)* ». Les périodicités adoptées par *Lug* sont toutes trois en augmentation dans le secteur presse. On dénombre en 1985 un total de 908 mensuels, alors qu'ils sont 986 en 1989. Les bimestriels passent pour la même période de 356 à 417, et les trimestriels de 266 à 276. Une augmentation de l'offre que nous constatons également à l'échelle de l'éditeur. Bien que les prix des revues *Lug* soient relativement bas et leur modèle économique particulier, surtout pour les mensuels, il y a bien un enjeu économique important pour un éditeur de cette taille. L'absence de publicité fait des publications *Lug* un cas exceptionnel dans le secteur de la presse spécialisée grand public, puisque celle-ci est le premier support presse par la taille du chiffre d'affaires de publicité commerciale. La part de la publicité dans le chiffre d'affaires de la presse spécialisée grand public passe de 28,2 % en 1982 à 30,1 % en 1989. Malgré l'importance de cette part, ce secteur reste celui qui en a le moins besoin, et les publications *Lug* sont une preuve qu'il est même possible de se passer complètement de ces revenus durant les deux décennies de publication tout en restant économiquement viable. Remarquons que certaines périodes, de l'aveu même des dirigeants de *Lug*, peuvent s'avérer plus difficiles. En 1984, *Marcel Navarro* déclare :

44 « *Strange est notre meilleure vente mais cela ne veut pas dire que cela nous rapporte beaucoup d'argent car depuis trois ans les frais de fabrication et de diffusion ont pas mal augmenté. Et les prix étant bloqués, la rentabilité d'un journal comme Strange est quasiment nulle, je dirais même qu'elle est déficitaire et que ce sont les autres titres qui le soutiennent.*²⁵ »

Il nous apparaît nécessaire de nuancer les divers témoignages du succès des publications *Lug*. Si celles-ci réalisent effectivement de bonnes ventes, leur longévité

comme leur influence en est la preuve, certains peuvent sembler excessifs dans leurs estimations, comme *Jean-Yves Mitton* :

« *Fantask a eu un succès phénoménal ! [...] Ensuite Strange a atteint des records de ventes : à la fin des années 70 et au début des années 80, on a dépassé les 200 000 exemplaires par mois ! C'était la période de vache grasse. [...] Les éditions Lug ont fait fortune à cette époque, pas les artistes " maison ". Ils avaient des coûts de production très bas et tous les titres marchaient bien. Les Américains avaient déjà rentabi-*

*lisé le matériel sur leur marché et ils n'étaient pas très gourmands ; il y avait surtout les taxes d'importation, mais ils achetaient le matériel avec deux ou trois ans d'avance.*²⁶ »

Pris a posteriori, les témoignages sont à considérer avec précaution, comme le montre cette autre déclaration concernant le succès du *Silver Surfer* :

« *Le Surfer n'a jamais bien marché, son côté pleurnichard ... Les fans ne s'identifiaient pas à ce héros. Spider-Man et son côté 2000, ça fonctionnait du tonnerre. Il faisait monter les chiffres dès qu'il apparaissait.*²⁷ »

Ce n'est pas exactement l'avis de *Claude Vistel*, peut-être parce qu'il est son personnage préféré, mais ce n'est semble-t-il pas non plus l'avis du lectorat et des éditeurs. Souvent réclamé par les lecteurs, *Marcel Navarro* a demandé à continuer la série après la fin des épisodes de *Stan Lee* et *John Buscema*. Si seulement deux épisodes sont réalisés par *Lug* en raison du coût élevé de production, le personnage du *Silver Surfer* avait bien une popularité assez grande pour justifier cet essai.

Les différents formats n'ont pas le même succès, en fonction du lectorat visé par l'éditeur. *Jean-Yves Mitton* remarque que l'arrivée du dessin-animé *Spider-Man* à la télévision au milieu des années 1970 a accentué cette hétérogénéité :

« *Le succès de Spider-Man existait déjà bien avant, pour les Fantastiques aussi. Ça n'a fait que renforcer leur popularité. Pour les X-Men et Spécial Strange, ça ne marchait pas aussi bien. Ce qui marchait le moins, c'étaient les Top BD et les albums, les hors-série !*²⁸ »

Chez *Lug*, c'est *Claude Vistel* qui remplit la fonction de directeur marketing, en opérant un choix dans les séries qui lui sont proposées. Remarquons toutefois que les comics *Spider-Man* sont présents avant la diffusion télévisée des aventures du super-héros. Le succès du dessin-animé influence très certainement le choix de multiplier la publication des comics *Spider-Man*, jusqu'à donner son nom à une revue. De la même manière, c'est bien le succès de *Star Wars* ou de la *Planète des Singes* qui préside au choix d'en publier les séries dérivées en comics.

25. BURDEYRON François-Xavier, « *Lug et les super-héros : une interview de Marcel Navarro* » dans *Le Nouveau Bédésup* n°34, 1984. Page 35.

26. TREGLIA Fred, « *L'interview de John Milton* » in *Univers Comics*, 2008.

27. Idem. Cet aspect « pleurnichard » du personnage est d'ailleurs poussé à l'excès dans la parodie de Gotlib, « *La saga du patineur d'argent* », publiée dans *L'Echo des savanes* n°7, au second trimestre 1974.

28. Idem.



Prix, formats, contenus

L'amplitude des prix pour les publications régulières est couverte par le mensuel *Strange*, dont le premier numéro coûte deux francs en 1970, et le dernier édité par *Lug* quatorze francs en 1988. Les albums des *Fantastiques* et de *l'Araignée* coûtent quant à eux jusqu'à vingt francs dans la seconde moitié des années 1980. Les variations de prix vont à la hausse, quelle que soit la publication observée. Ces augmentations n'ont pas toujours d'explication apparente. La première augmentation, en novembre 1970 qui concerne les mensuels *Strange* et *Marvel*, est la conséquence d'un changement de format, qui fait disparaître la taille réduite et la bichromie au profit d'un format plus proche de la taille d'origine des comics en publication originale et en quadrichromie. L'augmentation suivante est de cinquante centimes, uniquement sur *Strange*, *Marvel* ayant disparu, en février 1974. Elle est justifiée par l'augmentation des coûts d'impression et « surtout du papier [qui] ont été catastrophiques », comme l'indique l'éditeur en réponse à une lettre dans le courrier des fans de *Strange* du n°57 de septembre 1974. Cette augmentation des coûts est la conséquence directe du premier choc pétrolier de 1973 et instaure pour les années suivantes une conjoncture défavorable pour l'ensemble du marché du livre et de la presse. En juillet 1976, *Strange* passe à quatre francs de manière régulière et donc pas uniquement pour les numéros contenant un poster, tout comme le bimestriel *Titans* en septembre 1976, après seulement trois numéros à trois francs cinquante. Cette hausse est justifiée par un encadré dans le courrier des lecteurs de *Strange* n°80 :

« La hausse des coûts de fabrication nous oblige à augmenter notre prix de vente resté stable depuis deux ans. Cependant, nous laissons les numéros SPECIAL POSTER au même prix. Le poster est donc désormais gratuit !²⁹ »

Cette augmentation généralisée des publications *Lug* en 1976 a lieu avant le premier plan *Barre* de lutte contre l'inflation. Elle correspond au premier court cycle de hausse des prix du livre, en 1975-1976, légèrement en décalage avec la poussée inflationniste du premier choc pétrolier, mis en avant par l'*Observatoire de l'économie du livre*. La dernière augmentation de la décennie, en 1979, qui fait passer *Strange* et *Titans* à quatre francs cinquante, est suivie d'augmentations plus nombreuses dans les années 1980. Les publications *Lug* suivent le climat inflationniste généralisé, la hausse des prix pour les produits et services entre 1974 et 1980 étant en moyenne de 11,1% par an. Les augmentations annuelles sont presque systématiques, à la fois conséquences du deuxième choc pétrolier (l'*Observatoire de l'économie du livre* indique un second court cycle de hausse pour le secteur entre 1981 et 1983, période d'inflation générale qui pousse à la création d'un taux de TVA super réduit de 5,5%) et cycle de hausse du prix du livre plus long, à partir de 1986. L'augmentation des prix dans les années 1980 est généralisée dans le secteur de la presse des jeunes selon le *Service Juridique et Technique de l'Information*, avec

« de fortes augmentations des prix unitaires moyens (liées au lancement de titres encore plus onéreux) [qui] expliquent en partie la croissance rapide du chiffre d'affaires sur la période (plus de 13 % de taux de croissance annuel moyen entre 1982 et 1992). L'évolution des recettes de vente est du même ordre que celle de l'ensemble du chiffre d'affaires, mais légèrement inférieure. »

De plus, en francs courants, sur ces dix années, les recettes de ventes connaissent un accroissement de 254 % pour les ventes au numéro et de 225 % pour les abonnements. Si le secteur du livre est dans un cycle d'augmentation du prix de vente, le secteur de la presse connaît pourtant une baisse moyenne de ses frais de fabrication. Ainsi, la presse spécialisée grand public devait faire passer 16,1 % de son chiffre d'affaires dans l'achat du papier en 1985, mais seulement 13,6 % en 1989. Une baisse explicable par la modernisation de l'outil de production en France, qui permet de produire plus à un coût moindre, notamment à des fins d'exportations sur le marché européen. Les coûts d'impression restent quant à eux stables, passant sur la même période de 18,5 % à 18,2 %. Ce constat pour l'ensemble de la presse semble ne pas s'appliquer dans le domaine de la presse jeunesse, et on peut supposer, les causes étant les mêmes, qu'il n'est pas non plus complètement valable pour la presse se concentrant sur les narrations graphiques. Pour la presse des jeunes,

« les frais d'achat de papier ont été multipliés par plus de deux entre 1985 et 1992 [...]. L'évolution est sensiblement la même pour les frais d'impression quoique plus rapide (+146 % contre +125%). La multiplication des titres et l'apport de la couleur, voire les types d'édition spécifiques de la presse enfantine (découpages, pliages, etc.) sont en partie responsable de cette tendance.³⁰ »

La présence régulière des posters, la volonté de maintenir une qualité d'impression générale suffisante et l'émergence d'un format similaire à l'album franco-belge (taille, impression, couverture épaisse et papier de qualité) causent une augmentation des prix moyens des publications *Lug*. Les données disponibles pour le secteur de la presse de bandes dessinées individuellement sont fragmentaires mais elles sont révélatrices de la mutation et de la réduction du marché à la fin des années 1980. Alors que l'on dénombre 177 titres en 1982, toutes périodicités confondues, il en reste 74 en 1989 avec un effondrement brutal en 1988 (46 titres de moins en un an, dont 30 trimestriels, la fin des publications *Arédit* n'étant pas étrangère à ce phénomène). Le nombre d'exemplaires diffusés et le chiffre d'affaires du secteur subissent une baisse comparable puisque des 131 millions d'exemplaires pour 812 millions de francs en 1982, il ne reste que 44 millions d'exemplaires en 1989 pour un chiffre d'affaires de 486 millions.

29. *Strange* n°80, Éditions *Lug*, août 1976.

30. SERVICE JURIDIQUE ET TECHNIQUE DE L'INFORMATION, *Dix ans de statistiques presse. La documentation Française*, 1995.

Cette presse est d'ailleurs perçue comme étant « en voie de disparition », avec un taux d'invendus en augmentation, malgré un chiffre d'affaires qui baisse moins rapidement que sa diffusion totale (-50 % pour le premier dans la décennie 1982/1992 alors que la seconde subit une baisse de 75%).

« La principale raison de cette décadence vient du renouvellement de générations. Le vieillissement de la clientèle s'est traduit par une modification des contenus rédactionnels, par la création de bandes dessinées adultes et par l'affaiblissement des bandes dessinées juniors, sans nouveaux lecteurs. [...] La presse de bandes dessinées adultes est devenue une presse de vrais amateurs et collectionneurs, donc chère, alors qu'elle avait pour vocation d'être populaire et à prix modique.³¹ »

Dans un sens, la réédition, la volonté de fournir un format plus luxueux, proche de l'album, mais aussi la lourdeur de la continuité, défaut partagé avec les publications américaines, ont été la contribution de *Lug* à l'évolution du marché, au point que celui-ci a évolué plus vite que les éditeurs. L'amenuisement de ce marché, alors même que les narrations graphiques acquièrent une légitimité plus grande et que le public montre un intérêt pour cet art, en est une preuve.

48 Le coût relativement faible des publications *Lug* dans leur ensemble ne peut être considéré que pour lui-même, mais doit être mis en perspective avec la concurrence d'autres secteurs, que ce soit celui du livre légitimé, mais aussi le disque et l'équipement hi-fi. Le remplacement de la lecture par une autre passe-temps lié à d'autres médias, comme la télévision, est souvent au cœur du débat. La question ne se pose pas uniquement concernant le temps accordé à ces nouvelles activités au détriment de la lecture, mais aussi sur le plan du budget alloué à celles-ci.

« L'hypothèse d'une concurrence sur le terrain monétaire est d'autant plus séduisante que, rappelons-le, l'indice du prix moyen des livres a augmenté plus vite que l'indice général. [L'enquête de 1989] "budgets des ménages" de l'INSEE apporte sur ce point des indications intéressantes, en mettant notamment en évidence une baisse en francs courants des achats de livres des 15-24 ans au cours de la seconde moitié des années quatre-vingt, alors que leurs dépenses relatives à l'achat de matériels hi-fi et de disques passaient de 618 francs à 1100 francs, accréditant l'idée d'un arbitrage [favorable à ces derniers].³¹ »

En comparaison, pour acheter une année entière des publications *Lug*, le lecteur devait dépenser un peu moins de 95 francs en 1975 pour quatre titres, 253 francs en 1980 pour sept titres, 821 francs en 1985 pour onze titres et 909 francs en 1988 pour le même nombre de publications. L'importance du budget à consacrer à ces publications pour le lecteur qui voudrait en acheter l'ensemble ne fait que croître,

particulièrement dans la seconde moitié des années 1980, et il semble probable qu'une mise en concurrence avec d'autres loisirs ait été nécessaire pour la plupart des acheteurs. Concernant les possibles concurrences entre le livre et la presse dans les choix de loisirs, elles semblent moins importantes.

« Le succès de la presse magazine au cours des [décennies 1970 et 1980], notamment auprès des jeunes, peut effectivement faire penser à un glissement du lectorat des livres vers les magazines, même si globalement les différentes formes de lecture sont en général plus cumulatives que concurrentes.³² »

Qu'il y ait concurrence ou complémentarité, le développement de la presse magazine auprès de la jeunesse implique au moins une habitude de consommation dans des lieux similaires à ceux où sont effectués les achats des publications *Lug*. Une habitude de la fréquentation des kiosques qui sert *Lug* et ses concurrents. L'exemple belge montre que *Sagédition*, éditeur notamment de comics avec *Batman* et *Superman*, édite des revues qui mettent les super-héros en valeur depuis 1967, c'est-à-dire avant l'arrivée de *Lug* sur ce marché. Les consommateurs réguliers sont donc habitués au processus d'achat, à ce qu'il implique comme lieux et comme prix. À l'inverse, la grande stabilité des revues de *Lug* permet de ramener le lecteur dans son kiosque au moins une fois par mois s'il veut suivre les aventures des héros publiés dans *Strange* ou *Spider-Man*, ce qui permet, à cette occasion, de voir les nouveautés d'autres éditeurs plus irréguliers, ainsi que les publications irrégulières, et plus onéreuses, de l'éditeur lyonnais. C'est aussi un moyen de présenter les autres titres, notamment en les rendant plus attirants par la présence d'un supplément, technique particulièrement connue de la presse jeunesse. Ainsi, en plus des posters régulièrement insérés dans *Strange*, le n°100 de la série contient un transfert représentant le masque de *Spider-Man* et le logo de la revue.



31. Idem

32. DONNAT Olivier, *Les Français face à la culture – de l'exclusion à l'éclectisme*. Éditions de la découverte, 1994.

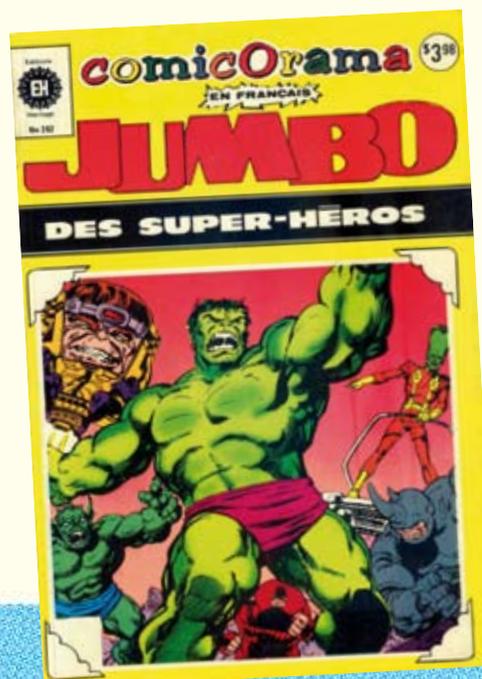


La revue Spidey, destinée à un lectorat plus jeune, n'est pas en reste avec la présence d'autocollants, surtout dans les premiers numéros.

Cette affiche publicitaire (à gauche) pour la revue Spidey datée de 1979 met en valeur les éléments pouvant attirer les «jeunes fans de Spider-Man»: Des super-jeux, des autocollants, et de magnifiques couleurs.

À partir du mois de juin, l'arrivée des vacances scolaires est aussi l'occasion de vendre chaque année le *Strange Special Jeux*, qui ne contient pas de comics, mais uniquement des « grilles, mots croisés, rébus, labyrinthes » mettant en scène les super-héros *Marvel*. Le troisième numéro de cette collection assimilée à un hors-série de *Strange*, publié en juin 1984, est même réédité en février 1988 pour profiter de potentielles ventes durant les vacances d'hiver.

Il s'agit, avec ce type d'opération éditoriale, de s'adresser aussi au lecteur occasionnel, voire à celui qui ne connaît les super-héros *Marvel* que par un autre biais, comme la télévision. C'est pourquoi ces hors-série étaient particulièrement mis en vente dans les stations-services ou les gares, afin d'attirer l'œil du jeune voyageur en quête de distraction. Il en va de même pour les ressorties en recueils. Bien que les ventes des publications *Lug* soient souvent très bonnes, une part d'invendus subsiste toujours. Plutôt que de les détruire, *Lug* organise la confection de recueils contenant plusieurs exemplaires (le plus souvent trois pour une revue au format de *Strange*). Une couverture est créée, généralement la reprise d'une illustration déjà utilisée pour la couverture d'une parution normale, avec un numéro d'album. Les revues invendues sont ensuite encollées sur le dos pour être insérées dans ce nouvel écrin. Le procédé n'est pas inédit, *Lug* le pratiquant déjà avec ses petits formats. On en trouve également la trace dans l'édition québécoise de comics, des ressorties auxquelles l'éditeur montréalais *Héritage* donne le nom de *comi-corama*.



Ci-dessus: couverture « prototype », par Jean-Yves Mitton, du premier *Strange Special Jeux*, estampillée 127 bis du 5 juillet 1980 (5 francs). La revue sort pratiquement 2 ans plus tard (juin 1982 sous l'appellation *Hors Série 150 H.S* à 7,50 francs).

Si le procédé peut être intéressant pour le collectionneur cherchant à compléter une série, le fait que les publications soient retaillées, parfois collées sans grand soin, et que l'ordre des revues ne soit pas toujours respecté, les retours d'invendus n'étant pas constants, en fait plutôt un moyen de découverte à bas coût pour le nouveau lecteur.

Les séries d'albums consacrés à *Spider-Man* ou aux *X-Men* remplissent une fonction inverse, s'adressant, par leur prix élevé, à une clientèle de collectionneurs. Bien que vendus en kiosque, ils se rapprochent du format habituellement adopté pour les publications franco-belges. Lorsqu'un épisode est publié dans un mensuel et dans un album, il n'y a pas de différence entre les deux versions. En ce sens, le procédé pourrait être assimilé à celui décrit par *Jean-Marie Bouvaist* :

« Pour aller vite et produire bon marché, il n'est pas question d'investir dans la "recherche" et de faire évoluer son public : on réédite sous des présentations différentes des titres anciens "qui ont fait leurs preuves commerciales", on recopie sans risque des formules qui "plaisent au public" [...] Une bonne partie de l'édition jeunesse dépend des mécanismes de la reproduction culturelle et de ce que *Philippe Schuwer* a appelé l'édition à répétition.³³ »

Il faut toutefois nuancer cette absence de recherche ou d'évolution du public, car si le contenu est le même, le format diffère, s'adressant par cela à un nouveau lectorat. L'exemple des couvertures est parlant. *Lug* recherche une continuité dans les différentes séries. C'est le cas pour *Strange*, avec la très longue série de couvertures peintes par *Jean Frisano*, mais c'est aussi le cas pour les albums qui ont des couvertures dans un style similaire. Les séries *Nova* et *Spidey* présentent également une continuité stylistique dans la présentation. Les couvertures au trait, colorisées par aplats, avec en plus les portraits de personnages sur le côté gauche pour la revue *Spidey*, permettent de renforcer l'idée de rendez-vous avec le lecteur.

Cette continuité est très différente de ce qui se fait aux *États-Unis*, la couverture ne devant être que le reflet de ce qui est dans le comics en version originale, et un style n'étant que très rarement accolé à une série et à ses couvertures, surtout à l'époque des publications *Lug*. *Jean-Yves Mitton* déclare à propos des couvertures :



La couverture de l'album *Une Aventure des Fantastiques n°32* publié en 1983, réalisée par *Jean Frisano*.

« C'est une vieille histoire. Plutôt que de les commander en Italie ou bien aux *États-Unis*, *Lug* me les confie. C'est un travail de commande là aussi et je dois m'approcher le plus possible du dessin d'origine contenu à l'intérieur du magazine pour que le lecteur s'y retrouve. Il faut une certaine fidélité mais j'y mets cependant un peu ma griffe. Je ne signe jamais ces couvertures. J'ai fait, en plus du dessin, la maquette de couverture de [Ombra] *Saga* et aussi les dessins de sommaires des publications *Lug*, tous à part une ou deux exceptions. L'ancienne présentation de sommaire de *Rodéo* était de *Roger Médina* qui est un très bon dessinateur.³⁴ »

Le choix des couvertures, comme la constance du reste de l'ensemble du paratexte forgé par l'éditeur, fait primer le format sur le contenu dans le processus de vente, un procédé semblable à celui que l'on remarque dans la littérature pour la jeunesse. Nous l'avons vu, *Lug* ne peut publier des revues contenant uniquement des planches de comics, un contenu informatif doit également figurer dans la publication. Les éditeurs font le choix de publier des pages mêlant à la fois illustrations dessinées et articles thématiques, à la manière d'un documentaire. Ces pages abordent pour la plupart des avancées techniques et technologiques, probablement car jugées susceptibles d'intéresser un lectorat d'œuvres aux thématiques sciences-fictionnelles. Le choix de cette forme est intéressant, car il s'insère dans un moment éditorial plus large, celui de l'essor du livre documentaire pour la jeunesse au début des années 1950, jusqu'à sa démultiplication dans les années 1970. Il vient également renforcer l'adresse au lectorat adolescent, peu à peu reconnu en tant que tel et désormais d'obligation scolaire jusqu'à 16 ans par l'entrée en vigueur de la réforme *Berthoin*³⁵. Toutefois, nous pouvons douter de l'impact de ces pages dans l'acte d'achat ou dans une amélioration de l'image que pouvaient avoir les revues *Lug* pour les parents des jeunes lecteurs lorsque l'on voit comment était considérée la presse éducative. Comme l'indique *François de Singly*,

« La relation plus générale entre journaux éducatifs [...] et l'ambiance livresque de la famille n'est pas très forte ; elle est même nulle au sein des classes supérieures. La presse éducative ne semble, à ce niveau de l'observation, intervenir ni comme stratégie de fort soutien à la lecture, ni comme une stratégie de rattrapage. »

L'importance du format ne réside pas uniquement dans le contenu édité, mais aussi dans la vision que peut avoir la Commission de la publication. Un élément favorisant l'attaque de la censure est la possibilité d'une deuxième diffusion. Nous qualifions de deuxième diffusion l'accès par le lecteur à la publication sans que celui-ci en soit l'acheteur d'origine.

33. BOUVAIST *Jean-Marie*, *Les Enjeux de l'édition-jeunesse à la veille de 1992*, Salon du livre de jeunesse, 1990, page 22.

34. BURDEYRON *François-Xavier*, « L'interview : *Jean-Yves Mitton* » in *Hop !* n°42, 1987.

35. Il ne faut toutefois pas surestimer l'effet de cette réforme, qui vient plutôt entériner un fait de société. Environ trois-quarts des jeunes prolongent déjà leur scolarité au-delà de 14 ans.

Il peut s'agir par exemple d'un prêt ou d'un échange, méthode relativement courante lorsque le lectorat est jeune, comme cela semble être en majorité le cas pour les revues *Lug*. Plus le format est attrayant et transportable, plus il risque d'être accessible. Un format de taille modeste en couleurs ayant un coût relativement faible a donc toutes les chances d'attirer le regard des membres de la Commission, alors qu'un album plus grand et plus coûteux, touchant supposément un autre public, connaît plus de permissivité quant à son contenu. De la même manière, des formats différents touchent des lectorats cibles différents, question que nous étudierons plus en détails par la suite. Ils montrent également la perception que peut avoir l'éditeur du lecteur, qu'il soit vu comme un « amateur » ou un « consommateur », selon la distinction faite par Jean-François Cornu³⁶. La rentabilité financière est toujours visée par tout projet éditorial. Toutefois une édition ou, plus encore, une réédition dans un format plus luxueux, qui montre un soin particulier apporté sur le contenu adapté, une meilleure qualité dans les matériaux utilisés et dans la méthode de fabrication, montre la considération que peut avoir l'éditeur pour son lecteur. Dans ce cas, ce dernier devient un amateur, avec une attente plus grande et son acte d'achat va privilégier une haute qualité plutôt qu'un bas coût. Les lignes d'albums de *Lug* correspondent à ces critères.

Fantask et Marvel, les premières confrontations avec la commission

Les éditions *Lug* ont été menacées deux fois pour la publication de comics *Marvel* par la Commission. La première fois pour *Fantask*, qui s'arrête au n°7 d'août 1969, la seconde pour la revue *Marvel*, interdite de vente aux mineurs le 19 mars 1971, et dont le dernier numéro est celui d'avril 1971. Dans l'attaque portée par la Commission contre *Fantask*, puis *Marvel*, il semblerait que la série *Fantastic Four* de Stan Lee et Jack Kirby soit particulièrement visée. Les reproches sont multiples envers la série. Les premiers concernent la monstruosité d'un des membres de l'équipe, Ben Grimm, surnommé la Chose (*Thing* en V.O.), monstruosité pourtant atténuée par divers moyens. Alors que les autres membres de l'équipe appellent presque systématiquement Ben Grimm par son pseudonyme, Thing, qui lui a été attribué par Sue Storm dans un moment de frayeur, les traductrices font le choix de l'atténuation, en remplaçant cet élément par le vrai nom du personnage plus de soixante-quinze fois dans les sept numéros de *Fantask*. Dès lors, il y a une réhumanisation du personnage. Dans *Marvel*, les épisodes publiés étant plus tardifs, le lectorat de la version originale s'est attaché au personnage, il est donc progressivement plus souvent appelé par son prénom que par son pseudonyme. Toutefois, l'atténuation est encore présente dans certaines situations. Le troisième numéro de la revue contient *Fantastic Four* n°23 de février 1964. Dans la quatrième planche de l'épisode, alors que Johnny Storm a reçu une nouvelle voiture de sport comme cadeau du Maharadjah, il ne dit rien à la Chose, de peur que ce dernier n'effraie l'auteur du présent, pointant encore une fois sa monstrosité.

sité. Dans l'adaptation, Johnny ne dit rien à Ben par pitié pour son ami, car celui-ci « pourrait être jaloux ... surtout qu'il a déjà le cafard ».

À défaut de pouvoir gommer la monstruosité graphique du personnage, c'est ici dans les dialogues qu'elle s'efface. Le fait même d'avoir un super-héros au physique monstrueux, bien qu'étant un des éléments qui fait l'intérêt de la série, ainsi qu'un adversaire séduisant et qui ne soit pas toujours moralement condamnable, en la personne de Namor, pose problème :

« L'attention des commissaires est concentrée sur les personnages dont la différenciation jusqu'à la caricature est érigée en dogme : héros qui doit être en toutes circonstances un paragon de vertu dans un souci d'édification de l'enfant, méchant dont « une attitude ou une présentation physique ou psychique équivoque » ne doit à aucun moment attirer la sympathie des jeunes lecteurs.³⁷ »

Peut-être moins explicite au moment de la publication de ces deux revues, la place qu'occupe Jane (Sue en V.O.) Storm, l'Invisible dans l'équipe pose problème. D'après Thierry Crépin et Anne Crétois, les Commissaires

« rappellent [...] la nécessité de présenter la « psychologie propre » de la femme et « de lui rendre les attitudes conformes à son sexe ». Ils réproouvent ainsi de façon particulièrement euphémique la publication de bandes dessinées dédiées à de séduisantes héroïnes, femmes libérées et indépendantes qui transgressent la morale sociale. Ils condamnent au nom de la dignité humaine l'utilisation de la femme-objet, « rançon, otage, tribut, proie ou récompense » d'un mâle héros. En quelques lignes, la femme est ramenée dans la presse enfantine à sa seule condition sociale acceptable, épouse et mère au foyer.³⁸ »

36. CORNU Jean-François, « Le public ? Quel public ? De l'influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle des films en France » dans SERBAN Adriana et LAVAU Jean-Marc, Traduction et médias audiovisuels. Presses Universitaires du Septentrion, 2011. Page 31.

37. CRÉPIN Thierry et CRÉTOIS Anne, « L'encadrement de la presse enfantine par la commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950-1952) » dans *Quaterni* n°44, 2001. Les citations sont extraites du Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence au cours de l'année 1950, publié au Journal Officiel du 14 avril 1951, pages 101 à 108.

38. Idem



Un cadre familial clair et inaltérable est exigé pour présenter un exemple au jeune lecteur. *Jane Storm*, qui fait jeu égal avec ses trois compagnons masculins dans la série *Fantastic Four*, n'épouse *Red (Reed en V.O.) Richards* que dans un épisode publié dans *Marvel* n° 13 en avril 1971, soit au dernier numéro de la revue, après la décision d'interdiction de vente aux mineurs, et flirte occasionnellement avec *Namor*, ne peut paraître acceptable pour les auteurs de ces remarques qui, bien qu'extraites d'un document de 1950, semblent encore s'appliquer en 1970. On peut l'expliquer notamment par la présence constante de certains commissaires durant les deux décennies qui séparent la publication du compte-rendu et l'affaire d'interdiction qui touche la revue *Marvel*, à l'exemple de *Raoul Dubois*, continuellement présent en tant que représentant des organisations de jeunesse. La constance des membres et le fait qu'ils soient presque tous opposés à la publication de narrations graphiques d'origine étrangère, particulièrement américaine, contribue au non-renouvellement des critiques. Les éditeurs de ce type de presse pour la jeunesse participant à la Commission ne sont pas assez nombreux pour l'empêcher ou pour faire évoluer plus rapidement le discours de l'organisme. *Claude Vistel*, membre de la Commission à partir de 1985 n'en garde d'ailleurs pas un bon souvenir, les éditeurs présents étant déconsidérés en raison de leur fonction.

56



Lors de la traduction de cette planche extraite de *Fantastic Four* n°21 (décembre 1963), l'éditeur prend des risques en mettant l'accent sur l'aspect « sexy » de la super-héroïne, une emphase pourtant absente de la version originale. *Marvel* n°1, avril 1970.

Dans les deux affaires, nous pouvons supposer que les choix de couvertures ont eu une importance particulière. Nous l'avons déjà évoqué, un des reproches de la Commission aux comics publiés par *Lug* est la monstruosité de certains personnages, en particulier lorsqu'il s'agit d'un héros. Pour *Fantask*, sur les sept couvertures que compte la série, la *Chose*, apparaît quatre fois. Les couvertures des deuxième et septième numéros peuvent également subir ce reproche, puisqu'elles comportent un *Badoon* et un *Skrull*, deux extraterrestres monstrueux.

Pour *Marvel*, ce sont cinq couvertures où la *Chose* est présente, ainsi que la couverture du quatrième numéro, qui présente elle aussi un *Skrull* torturant *Captain Marvel*. Qui plus est, monstruosité ou non, ces couvertures représentent presque toutes des scènes d'action, où l'affrontement tourne parfois à la défaveur des super-héros. Dans le cas de *Marvel*, il semblerait que le choix d'un format réduit et d'un intérieur en bichromie permette d'échapper au regard du censeur, et donc de se permettre cette présence monstrueuse dès la couverture. Dès le retour à la couleur et au format original, au n°8 de novembre 1970, la *Chose* n'apparaît plus qu'une fois en couverture, au second plan. Cette retenue n'est pas suffisante, puisque la revue passe une première fois au crible de la Commission le 16 décembre 1970. Selon le rapporteur, « tout n'est qu'horreur et brutalité dans cette publication ». Le second passage est fatal à *Marvel*, avec ce commentaire : « La brutalité et l'horreur persistent dans cette publication, démoralisante pour la jeunesse, qui ne reflète pas de progrès sensible. »

Les éditions *Lug* ne prennent pas le risque d'un procès et d'une interdiction par un tribunal et arrêtent la revue à son treizième numéro.

A contrario, *Strange*, lancée en janvier 1970, n'est pas inquiétée, car ses couvertures semblent moins enfreindre les recommandations de la Commission. Si les scènes d'action sont majoritaires, pas de trace de la monstruosité décriée ailleurs. Le premier numéro met en avant le *Surfer d'Argent*, personnage qui n'inquiète pas les membres de la Commission, mais déjà suffisamment connu des lecteurs pour assurer leur intérêt pour la publication. La série, à la portée réflexive, sinon philosophique, plus évidente, fait référence à la littérature de manière régulière (une suite au *Frankenstein* de *Mary Shelley* est racontée dans l'épisode n°7, publié dans *Strange* n°1 et n°2, la légende du Hollandais volant est reprise dans les épisodes n°8 et n°9, publiés dans les n°3 et n°4 de la revue), ce qui fut peut-être un argument en sa faveur face à la Commission.



Encart publié dans *Fantask* n°7. La promotion des futurs recueils contenant les premiers numéros de *Fantask* est toutefois la preuve qu'il n'y a pas eu d'interdiction de vente ou de promotion de la part de la Commission.

Toutefois, cela, comme les altérations du matériau original, n'est pas suffisant pour assurer la survie des deux périodiques. Le premier, *Fantask*, est sabordé avant même la décision de la Commission, une mise en demeure particulièrement menaçante ayant été envoyée à *Auguste Vistel* le 25 avril. La peur des conséquences d'une intervention officielle de l'organisme, des poursuites devant le tribunal correctionnel selon la lettre reçue par les éditions *Lug* fut suffisante et l'éditeur lyonnais préfère prendre l'initiative, ce qui lui permet de publier dans le septième et dernier numéro un communiqué informant le lecteur de la situation. Notons que ce n'est pas la première fois que les éditions *Lug* cherchent à prendre la Commission de vitesse. Le 18 février 1969, *Auguste Vistel*, conscient que ses publications seraient mal perçues par les membres de l'organisme, leur fait parvenir une lettre.

« *Auguste Vistel* [...] prévint la Commission que sa publication serait d'un contenu " parfaitement farfelu " et risquait dès lors de " susciter de violentes critiques ". Il justifiait son audace par " un effritement des ventes depuis plus de trois ans " qui l'obligeait à faire un " effort pour trouver du nouveau " et " quelques concessions au goût du jour ". »³⁹

58

L'adieu aux *Fantastiques* publié dans le *Fantask* n°7 n'est pas une première, puisqu'on trouve un procédé similaire pour *Tarzan* le 3 mai 1952, où l'éditeur met au défi quiconque de trouver la moindre attitude contraire aux recommandations dans les publications et où il juge le personnage honnête, loyal, courageux, juste et irréprochable. Pour *Marvel*, l'interdiction est effectivement prononcée. Le rapporteur chargé de l'examen de la publication, un membre de l'Union Nationale des Associations Familiales, estime le 16 décembre 1970, après examen du n°8 de la revue, que « tout n'est qu'horreur dans cette publication, qui semble appeler l'article 14⁴⁰ ». Cet avis est renouvelé le 10 mars 1971, puisqu'il est considéré que « la brutalité et l'horreur persistent dans cette publication, démoralisante pour la jeunesse, qui ne reflète pas de progrès sensibles⁴¹ ». Malgré une demande de réexamen par la Commission qui s'avère infructueuse, l'interdiction de vente aux mineurs est prononcée par l'arrêté du 15 mars 1971. Ici, pas d'explication dans la revue, la fabrication de celle-ci étant prévue trop à l'avance. Au moment où le n°13 est publié et l'interdiction prononcée, la maquette du n°14 est déjà chez l'imprimeur, et la production fut arrêtée à la dernière minute. Ce n'est qu'en réponse à un courrier que l'éditeur explique sommairement la situation dans *Strange* n°21 de septembre 1971.

Sur l'application de la loi, notons que si les éditeurs sont directement et indirectement encouragés à abandonner la publication d'œuvres américaines et plus largement étrangères, le seul éditeur poursuivi et condamné pour ses publications

« Samedi dernier je passais chez mon kiosque habituel pour demander MARVEL n. 14, mais hélas, il n'était pas encore paru. J'ai pensé à un petit retard. Mais aujourd'hui MARVEL n'est pas encore en vitrine. Cela lui fait un retard de 7 jours ce qui est énorme. De plus des rumeurs courent que MARVEL serait interdit à la vente. Je vois cela impossible car dans le n. 13 de MARVEL vous nous présentiez le sommaire du n. 14 (qui n'est pas paru) avec "Les Inhumains sont parmi nous", le retour triomphal de l'Araignée et Captain Marvel contre le plastoïde. Est-il possible qu'entre-temps Marvel ait eu des ennuis avec la Commission de censure? Dites-moi franchement ce qui arriverait et quelles mesures prendriez-vous si MARVEL était interdit? »

Lionel POLARD - Paris.

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 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. Comme nos journaux sont préparés longtemps à l'avance nous n'avons pu modifier nos publicités à temps c'est pour cela qu'elles ne correspondaient plus au contenu des numéros suivants.

destinées à la jeunesse, *Pierre Mouchot*, l'est sur la base de séries produites en France par un personnel français.

Face à cette situation complexe, *Auguste Vistel*, dans sa lettre à la Commission du 14 juin 1971, cherche à préserver *Strange*, à ce moment la seule revue de super-héros *Marvel* de l'éditeur lyonnais.

« Par la lettre du 14 juin 1971, le Directeur de la maison "L.U.G." [sic] a exprimé l'intention de " censurer *Strange*, dans la mesure du possible ", moyennant les habituels délais techniques, ces améliorations devant se faire à partir de juillet. À cet égard, M. Vistel spécifie qu'il a écarté certains épisodes, supprimé des onomatopées, des " quatrième dimensions ", et retouché des dessins " afin d'en atténuer le dynamisme graphique ", puis fait valoir que " la violence oppose le plus souvent le héros à des robots et que, lorsqu'il s'agit d'un combat entre deux êtres humains, il n'y a ni crime, ni haine, ni mort, mais toujours le respect de l'homme et de la morale ".⁴² »

59

Cette lettre programmatique, nous allons le voir, fut appliquée pendant deux décennies par l'atelier de retouches des éditions *Lug*. Face à ce discours officiel destiné à satisfaire la Commission, *Marcel Navarro* exprime, de manière différente, sa vision de la situation :

39. JOUBERT Bernard, *Dictionnaire des livres et journaux interdits – 2e édition*. Éditions du Cercle de la Librairie, 2011.

40. *Idem*

41. *Idem*

42. *Idem*

« *Moi je fais des histoires qui sont lues à quatre-vingt-dix pour cent par des jeunes, de très jeunes lecteurs qui commencent à dix ans et abandonnent à quinze pour un autre matériel. [...] Nous avons censuré dans le fond et dans la forme, les dialogues, parfois les motivations des personnages, nous avons repris des dessins, etc ... Nous avons aussi supprimé des pages quand il nous semblait qu'il n'y avait trop accumulation de violence. Il est même arrivé qu'au dernier moment, le cliché prêt à être sous presse, nous recommencions le travail. Et, malgré cela il semble que certains examinateurs de la Commission de Surveillance ne trouvent pas ces modifications suffisantes et quelles que soient les améliorations que nous puissions apporter, rien ne changerait au fond de l'histoire et pour eux c'est toujours de la violence. Nous en sommes là, sous surveillance.*⁴³ »

II. L'adaptation des comics mainstream par Lug

La première partie nous a permis de comprendre les méthodes de l'édition dans leur contexte législatif particulier. Nous voulons maintenant analyser comment ces règles influent précisément sur le contenu dont *Lug* fait l'adaptation. Les prescriptions de la Commission ont des répercussions importantes sur les publications. Les membres des éditions *Lug* ont intériorisé leurs droits, à tel point que l'autocensure, la maladie des médias selon l'expression de *Michel Polac*, devient une partie du processus éditorial difficile à distinguer des tâches plus conventionnelles. L'analyse doit dépasser le simple cadre théorique de la mondialisation, car, nous l'avons vu, il ne justifie pas le choix des éditeurs de *Lug* de publier les comics *Marvel*. Selon *Pierre Bourdieu*,

« *le transfert d'un champ national à un autre se fait à travers une série d'opérations sociales : une opération de sélection (qu'est-ce qu'on traduit ? Qu'est-ce qu'on publie ? Qui traduit ? Qui publie?) ; une opération de marquage (d'un produit préalablement "dégriffé") à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur*⁴⁴ ».

Nous voulons analyser cet ensemble, l'opération de sélection étant particulièrement révélatrice des aspects culturels, sociaux et politiques du contexte d'accueil, et l'opération de marquage significative dans le cas des éditions *Lug*, exprimée dans le choix d'un modèle de couverture, les logos, la disposition des sommaires, et même le ton des réponses aux courriers du lectorat. Ce que *Gérard Genette* appelle le paratexte constitue une partie de notre objet d'analyse que nous ne voulons pas ignorer, car l'appareil formé par les péri-textes de *Lug* en particulier est devenu un modèle dans l'édition de comics en France. Le terme d'appareil, employé par *Genette*⁴⁵, est ici approprié pour désigner l'ensemble des seuils des publications *Lug*, en ce qu'il connote une forme d'automatisme, une répétition semblable au rendez-vous entre le lecteur et son mensuel, dont la présentation confine à l'habitude. Le paratexte est un objet culturellement déterminé, et s'intéresser à

celui d'un produit culturel destiné à la jeunesse, peu légitimé, et parfois qualifié d'industriel, pourrait en révéler des formes spécifiques. Le péri-texte éditorial nous intéresse particulièrement, ce que *Gérard Genette* définit comme étant :

« *toute cette zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'édition, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses.*⁴⁶ »

Il est le plus révélateur de la politique éditoriale dans le produit fini, en particulier dans une industrie culturelle qui fonctionne en accordant peu de place à l'auteur, du moins à cette époque. Nous verrons que ce marquage est constitutif d'une mémoire de l'éditeur qui perdure et influence le champ éditorial actuel des comics en France. Les éléments les plus essentiels du paratexte dans les publications *Lug* sont certainement les couvertures, à la fois par leurs logos et leurs illustrations, qui font l'objet d'un processus de paratraduction. Derrière ce terme, il s'agit d'analyser :

« *l'espace et le temps de toute écriture qui entoure, enveloppe, prolonge, introduit et présente la traduction proprement dite en assurant sa présence au monde, sa réception et sa consommation.*⁴⁷ »

Les lieux de la paratraduction sont donc des zones où se joue le transfert culturel, surtout dans son rapport au public. Si pour *Gérard Genette*, texte et paratexte « *partagent le statut linguistique*⁴⁸ », cette corrélation n'est pas la même lorsqu'il s'agit de narrations graphiques. Textes et paratextes sont liés par une même nature, qui est ici graphique. Autre différence avec la notion de paratexte définie par *Genette*, la responsabilité auctoriale. Dans le cas du paratexte développé par *Lug*, on ne peut parler de reconnaissance de la part des auteurs, qu'elle soit officielle ou officieuse. Ceux-ci ont, déjà dans le champ d'origine, peu de pouvoir face à l'éditeur, n'étant que des employés sous le régime du *work-for-hire*, nous pouvons considérer qu'ils n'en ont aucun par rapport à l'éditeur d'accueil. L'exception serait peut-être pour les auteurs devenus éditeurs pour *Marvel*, à l'exemple de *Stan Lee* ou *Jim Shooter*. En tant que responsable éditorial de l'éditeur d'origine, son pouvoir potentiel sur les choix faits par *Lug* est plus grand. Pour autant, s'il agit, ce n'est plus ici en tant qu'auteur, et son influence est nécessairement régulée contractuellement. L'affaire des publications de *Spider-Man* dans *d'autres publications que celles de l'éditeur lyonnais en est la preuve*.

43. BURDEYRON François-Xavier, « *Lug et les super-héros : une interview de Marcel Navarro* » dans *Le Nouveau Bédésup* n°34, 1984. Page 31.

44. BOURDIEU Pierre, « *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées* » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. N°145, Seuil, 2002. Page 4.

45. GENETTE Gérard, *Seuils*. Le Seuil, 1987. Page 7.

46. Ibid. Page 20. - 47. Ibid. Page 10. - 48. Idem.

L'influence de la culture d'accueil sur les œuvres importées, ici principalement par un procédé d'autocensure éditoriale, contribue finalement à la naissance d'une nouvelle œuvre ou, à tout le moins, d'un produit culturel différent de celui d'origine. Comme le note *Sylvie Ducas* au niveau de l'écrivain,

« l'autocensure participe souvent du processus créateur et [...] contrairement à l'idée reçue, elle n'est pas toujours un frein à la création littéraire mais bien souvent un ferment, l'occasion d'une exploration des possibles de l'œuvre à venir.⁴⁹ »

L'autocensure chez *Lug* engendre très concrètement des emplois, des carrières artistiques, et même des œuvres complètement inédites qui dépassent le cadre de l'adaptation, à l'exemple des épisodes du *Silver Surfer* réalisés pour le marché français par *Marcel Navarro* et *Jean-Yves Mitton*. Si elle est proche de l'autocensure auctoriale, elle est aussi à rapprocher

« de la censure institutionnelle en ce qu'un agent du champ – en l'occurrence l'éditeur – en est à l'origine, l'histoire éditoriale l'ayant habitué à prévenir les risques d'interdiction par le pouvoir politique. »

62



Planche de montage réalisée pour *Nova* n°23 de décembre 1979, avec les textes originaux découpés et remplacés.

49. DUCAS Sylvie, « Censure et autocensure de l'écrivain » in *Ethnologie française*. Vol.36, N°1, Presses Universitaire de France, 2006. Page 111.
50. Ibid. Page 112.

LES PLANCHES DE MONTAGE

LUG

Par Grégory Cyper

Autrefois, les éditions *Lug* avaient leur siège au centre de *Lyon*, près de la *Place Bellecour*. Au n°6 de la rue *Emile Zola*, une porte cochère débouchait sur une petite cour entourée de hautes façades. À l'exception du rez-de-chaussée, réservé aux envois postaux et au stockage d'inventus, les locaux administratifs se trouvaient dans les étages. Au premier, la porte des bureaux se trouvait sur la droite. L'entrée était occupée par une salle d'attente, meublée avec deux fauteuils et une petite bibliothèque (remplie de BD). Deux employées, *Madame Bastia* et sa fille, accueillaient les visiteurs tout en barrant l'accès des bureaux. Pour accéder à ces derniers, il fallait en obtenir l'autorisation puis emprunter un long couloir, avec immédiatement sur la gauche le service de la comptabilité. Sur la droite, le corridor menait aux bureaux des rédactrices et des patrons : *Claude Vistel*, la directrice, et *Marcel Navarro*, son rédacteur en chef. Enfin, tout à l'extrémité du couloir, près de la photocopieuse et du débarras, s'ouvrait une grande pièce, d'une cinquantaine de mètres carrés environ : l'atelier *Lug*.

63

L'atelier ne possédait qu'une unique fenêtre, donnant sur la cour intérieure. Le mobilier était composé de cinq tables à dessins, du bureau du chef d'atelier, d'un grand placard pour ranger le matériel et d'une table lumineuse. Sur les murs défilaient les heures de gloire de l'éditeur : on y avait suspendu des planches originales (en particulier de *Mikros* et de *Photonik*, deux séries maison), un PLV du personnage de *l'Araignée* et des peintures de *Jean Frisano*, dont la couverture de l'album «*La Forteresse de Xapur*» (*Conan*). Ces originaux, encadrés, servaient à des expositions occasionnelles dans les festivals mais, entre deux salons, la direction les faisait raccrocher dans l'atelier. Aujourd'hui, les planches de montage demeurent pour témoigner du travail d'adaptation des comics *Marvel* par *Lug*. Elles suggèrent un hommage, même tardif, à son personnel : rappelons en effet que toutes les pages de toutes les revues Super-Héros *Lug* sont passées dans l'atelier, pour des corrections techniques ou liées à la censure. Il est traditionnellement difficile de saisir l'ampleur littéralement titanesque du travail réalisé par ces gens.

L'atelier travaillait en fonction du calendrier de sortie des périodiques, avec généralement plusieurs mois d'avance sur les dates de parution en kiosque. Le chef d'atelier, *Rémy Bordelet*, dispatchait les travaux en fonction des habitudes de



Christian Goussale, au premier plan, et Yves Mondet dans l'atelier Lug en septembre 1985.

64

chaque artiste sur telle ou telle série. À la différence des petits formats, peu retouchés et censurés, les bandes dessinées américaines nécessitaient un énorme travail, qui générait parfois des retards. Les maquettes, composées de planches de montage, tenaient dans de gros dossiers, qui faisaient l'aller-retour avec les bureaux des « patrons » et des rédactrices. L'atelier était assigné aux retouches et à la construction des maquettes. En période normale, trois artistes travaillaient sur les planches de montage, tant pour les corrections du lettrage français (Yves Mondet était un lettreur émérite) que pour la finition « graphique » des dessins. Les deux autres collègues travaillaient sur les maquettes proprement dites : ajout des « pages d'actualité », des jeux et du courrier pour donner au périodique son aspect final, avant envoi chez l'imprimeur. L'organisation du travail pouvait à l'occasion être bouleversée en fonction des urgences. Tout le monde était alors mis à contribution pour terminer les planches de montage. L'essentiel du travail de l'atelier était en effet la retouche des comics *US*.

Les éditions *Lug*, pour des raisons tenant à la piètre qualité des films américains, faisaient réaliser de nouveaux films couleurs à partir de copies noir et blanc du comics, appelées « bromures » (du moins, jusqu'au milieu des années 80, où, par mesure d'économie, le matériel d'impression *Marvel* fut employé tel quel). Pour être exploitables en *France*, où le format des revues était légèrement plus « carré » qu'aux *Etats-Unis*, les bromures étaient remontés et lettrés en français, sur une feuille en carton. Le rôle de l'atelier consistait précisément à compléter ou modifier le dessin original pour rendre ces transformations invisibles.

La conception d'une revue démarrait alors plus de six mois avant parution. *Claude*

Vistel recevait par courrier les comics *Marvel*. Il y avait les séries que la maison d'édition américaine lui proposait d'acheter, et puis les autres, les régulières, que les lecteurs dévoraient dans *Strange*, *Titans*, *Nova* et *Spécial Strange*. Les comics envoyés par *Marvel* étaient accompagnés des bromures, c'est-à-dire de copies en noir et blanc des planches originales, réduites au format de parution. D'une manière générale, la directrice mettait un point d'honneur à lire tous les titres que *Lug* adaptait dans ses périodiques. À l'issue de cette première lecture, elle annotait le fascicule *Marvel* avec des petits Post-it et se faisait une première idée de ce qui pouvait convenir ou non à la commission de surveillance. C'était un premier guide pour mettre au point la pagination du futur périodique (qui, pour des raisons techniques, devait être un multiple de 16 : 64, 80 ou 96 pages) et choisir les scènes qui pouvaient être ôtées des épisodes, sans trop nuire à l'histoire (généralement, des pleines pages ou des transitions). Dans un second temps, *Vistel* répartissait les différents comics à traduire entre elle et ses rédactrices (*Monique Bardel*, *Adeline Evens*, *Elizabeth Magnenot* et *Nicole Duclos*), toutes bilingues, voire trilingues pour les séries italiennes qui paraissaient dans les 13x18.

La traduction, une fois achevée, était dactylographiée et expédiée avec les bromures au domicile de chaque letteur. Ceux-ci étaient généralement des travailleurs indépendants, payés à la page. En fonction des indications données par *Lug*, les letteurs devaient commencer à fabriquer eux-mêmes les planches de montage.

La première étape de leur travail consistait à découper les bromures pour enlever les bulles contenant le texte anglais, tout en anticipant sur la taille et le placement de la bulle française (langue moins concise que l'anglais, et réclamant de ce fait plus d'espace). Ensuite, les bromures débarrassés de leurs bulles et de leurs cadres



Un exemple d'auto-censure très fréquent chez *Lug* : ci-dessus, la planche de montage de la page 3 de *Spider-Man* dans *Strange* 40. A la page suivante, deux cases originales extraites de la même planche (*Amazing Spider-Man* 46).



Cette planche de montage de la première page de *Fantastic Four* 278 dans *Nova* 125 comporte toutes les annotations caractéristiques des planches de montage Lug : en haut à gauche, la signature de la rédactrice chargée de la première lecture (ici, Monique Bardel) ; en haut à droite, le visa de Claude Vistel attestant que l'épisode a passé le test de la censure ; en marge à droite, le visa de l'atelier Lug ; et des corrections à l'adresse du lettreur.

étaient montés sur un papier épais légèrement plastifié, pour former une planche de montage. La feuille de carton plastifiée était d'un format supérieur aux bromures, de manière à laisser de grandes marges blanches sur les bords, qui devaient par la suite servir à annoter les planches au feutre ou au stylo. Le lettreur reportait, dans un second temps, son lettrage sur la planche, complétant non seulement les bulles qu'il avait dessinées, mais ajoutant également le titre de l'épisode et les crédits en première page. Quand l'épisode était totalement lettré, les planches de montage étaient réexpédiées aux éditions *Lug*.

Claude Vistel ou l'une de ses rédactrices lisait alors les planches de montage qui avaient été retournées par le lettreur. Cet examen permettait de vérifier l'orthographe des bulles. Il n'était pas rare en effet que des fautes de français apparaissent à la relecture. Les erreurs étaient alors signalées en marge au feutre rouge, afin que l'atelier *Lug* les corrige. L'achèvement de cette vérification donnait lieu à inscription sur la première planche de l'épisode, de la mention suivante : « première lecture le... » suivie de la date et des initiales de la rédactrice.

Dans les jours qui suivaient, *Claude Vistel*, et elle exclusivement, passait l'épisode à la loupe pour effectuer le contrôle lié à la censure. Cette tâche consistait à annoter les marges des planches de montage en signalant, à l'adresse des retoucheurs de son atelier, les parties du bromure qu'il fallait absolument corriger ou effacer, voire redessiner entièrement. Les planches de montage, qui subsistent encore, révèlent certains traits constants dans les choix de censure de *Claude Vistel*. En effet, si l'on excepte les exemples les plus flagrants de censure (comme la suppression pure et simple de séries jugées traumatisantes : en 1977, les *Éternels* de *Kirby* ou, en 1987, le *Daredevil* de *Frank Miller* et *David Mazzuchelli*), il semble que la surveillance exercée par Mademoiselle *Vistel* portait avant tout sur le style même des comics.

En effet, de nombreux épisodes, que d'aucuns jugeraient tout à fait inoffensifs, ont pourtant fait l'objet de retouches. Il apparaît, à l'étude des planches de montage, que la direction de *Lug* ne laissait rien passer, et, principalement, les effets stylistiques qui soulignent la force et la puissance des scènes d'action. Ainsi, toutes les onomatopées des combats étaient systématiquement enlevées. Il en était de même pour les effets qui accentuent l'impact d'un coup porté lors d'un affrontement : suppression des « éclats » (c'est-à-dire des traits noirs qui, littéralement, « rayonnent » autour du poing de *Spider-Man* quand il touche le menton du *Bouffon Vert*), disparition pure et simple des silhouettes de personnages violemment frappés, effacement à la gouache des débris volant entre deux adversaires, des armes blanches, des blessures, etc.

À l'issue de cet examen pointilleux, la directrice apposait son visa sur la première planche, visa qui se composait de la mention « vu censure », suivi de la date et des initiales « cv », en minuscules. Puis, les planches étaient transmises à l'atelier pour retouches. C'était *Rémy Bordelet*, le chef d'atelier, qui réceptionnait les planches de montage. Elles étaient rassemblées par périodiques, à l'intérieur de

gros dossiers, très épais. *Bordelet* répartissait les dossiers entre les artistes du studio, en fonction des priorités. Le travail de l'atelier consistait alors à compléter et à retoucher les planches de montage, pour terminer la maquette. L'intervention de l'atelier était indispensable. Premièrement, le lettré avait laissé de grands blancs autour des bulles françaises. Ces « blancs » correspondaient aux parties découpées du bromure américain utilisé pour concevoir la planche de montage. Le retoucheur devait alors, en s'inspirant du comics américain qu'on lui confiait comme modèle, recréer, en les dessinant, les parties manquantes des cases. Le rôle du retoucheur était de coller au plus près au style du dessinateur pour ce travail. Les raccords devaient être parfaits et, autant que possible, invisibles (du moins pour l'immense majorité des lecteurs qui ne lisaient pas les comics en V.O.). Ce travail fastidieux et répétitif, case après case, demandait en moyenne une journée et demi de travail pour vingt planches. Néanmoins, ce délai de base pouvait s'allonger si les retouches liées à la censure nécessitaient la modification de cases entières. Chaque artiste employait la méthode qui lui convenait le mieux : certains étaient plus « gouache blanche », tandis que d'autres préféraient la lame de rasoir pour gratter les bromures. La gouache blanche permettait de couvrir les parties du dessin qu'avait signalées *Claude Vistel*, au feutre, en marge des planches de montage. Le plus souvent, l'artiste redessinaient directement sur la gouache (celle-ci ayant pour propriété de sécher très rapidement).

68

Statistiquement, et contrairement à une idée reçue, il semblerait que les dessins refaits en intégralité sur des feuilles à part aient plutôt été rares et, en définitive, peu représentatifs du travail de l'atelier *Lug*. Néanmoins, il arrivait que la mauvaise qualité d'un bromure obligeât à recréer certaines cases à la table lumineuse. À partir de 1983, l'emploi de la lame de rasoir devint indispensable. En effet, c'est à cette époque que *Lug* décide d'utiliser les films américains. Pour chaque page à retoucher, l'artiste de l'atelier devait désormais modifier quatre films : le noir, le bleu, le rouge et le jaune. Les films, transparents, étaient grattés au verso, avec une lame de rasoir, puis les retouches effectuées à l'encre, à même la surface du film. Des erreurs se produisaient parfois au niveau des retouches et le « rattrapage » nécessitait beaucoup d'adresse en même temps qu'un sens aigu des couleurs.

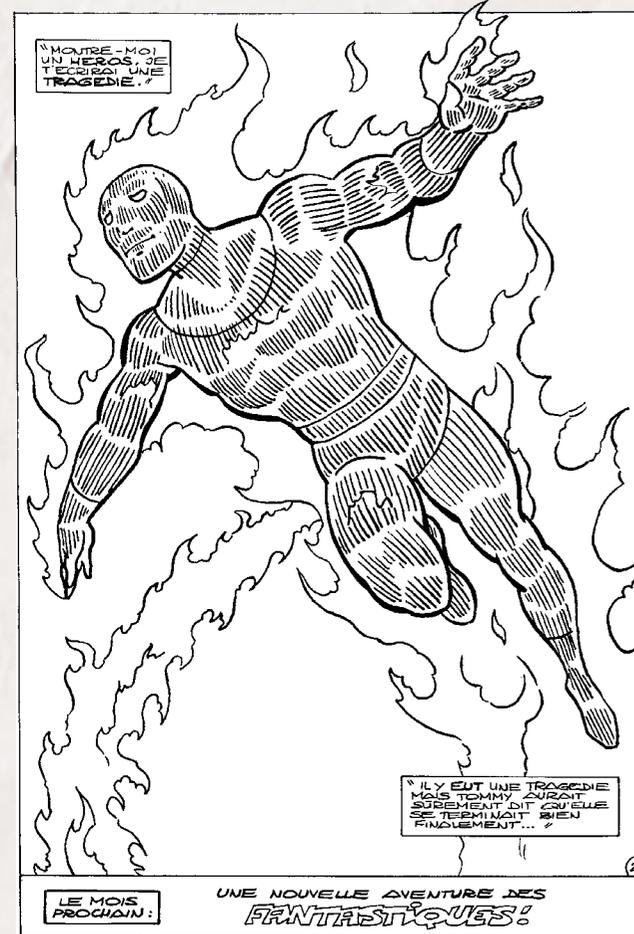
Quand l'ensemble des retouches était terminé, les planches de montage revenaient dans les bureaux des rédactrices, qui les vérifiaient de nouveau avant envoi de la maquette à l'imprimerie, basée en *Italie*, à *Milan*. Les couleurs et les films étaient réalisés par l'imprimeur qui travaillait d'après les comics *US*, transmis par *Lug*. Après signature du bon à tirer et l'impression du périodique, les planches de montage étaient stockées dans les archives. Situées au deuxième étage de l'immeuble où étaient logées les éditions *Lug*, les archives étaient un grand local où la société conservait les anciens numéros de ses périodiques (reliés par un spécialiste lyonnais), ainsi que l'ensemble des documents qui avaient servi à la fabrication de ces revues : couvertures et planches originales, films, planches de montage, etc.

La responsable des archives, Madame *Langlois*, y réceptionnait les planches de montage qui étaient ensuite soigneusement emballées, par épisode, dans du pa-

pier kraft. Puis les références de l'épisode étaient reportées sur l'enveloppe kraft (numéro de l'épisode, titre, périodique de parution, nombre de planches, date de publication et éditeur). Enfin, le paquet de planches de montage était classé pour stockage dans les archives.

[*Grégory Cyper*]

Extrait de l'article « Les planches de montage *Lug* publié dans *Back-Up* n°8 »



Un autre exemple de page originale qui dut être refaite entièrement sur calque. Dernière page de *Fantastic Four* 285, publié dans *Nova* n°128.



Détail de la planche de montage de la page 8 de *Daredevil* n°83 dans *Strange* n°81. Cet épisode nécessita beaucoup de retouches, notamment sur la bouche de Mr. Hyde qui fut systématiquement redessinée. L'importance des retouches pouvait varier considérablement selon les épisodes, même d'une seule série. Ainsi, l'examen des planches de montage de *Daredevil* 90 dans *Strange* n°88 montre que ce dernier fut extrêmement peu retouché.

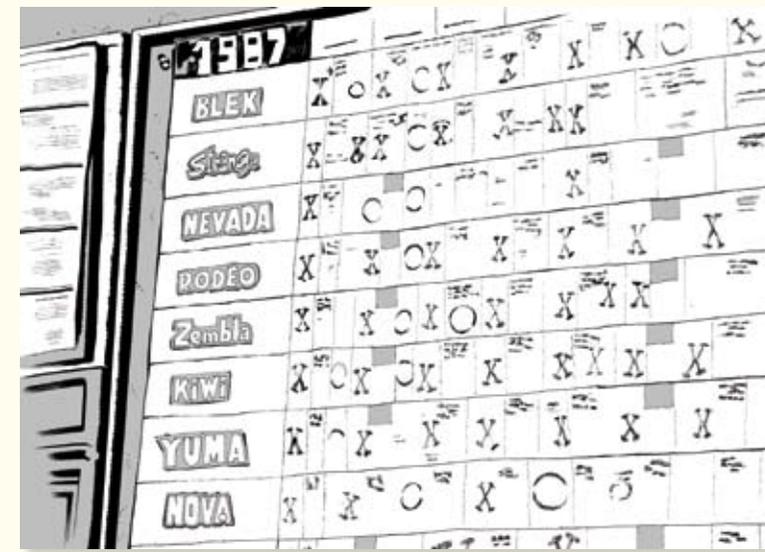
La visite des ateliers Lug !

Partie 2

(Illustrations par
Michel Montheillet).



Dans le bureau de Marcel
Navarro.



Planning 1987.



Paulette Genin dessinant le logo
Strange !



Interview Tota.



Tota,
Bordelet et
Mitton.



La loi du 16 juillet 1949

L'édition des comics *Marvel* par les éditions *Lug* se fait dans un contexte national et international particulier. À la fin des années 1940 et dans les années 1950, plusieurs pays, dont la *France*, ont pris des mesures destinées à restreindre l'édition de comics, ou au moins, dans la plupart des cas, à en empêcher l'accès au public, souvent le plus jeune. *En France*, c'est la loi du 16 juillet 1949 qui fonde l'action des pouvoirs publics sur l'édition de comics destinés à la jeunesse. Si ce texte n'est pas le seul s'appliquant aux publications de l'éditeur qui nous intéresse, il est indubitablement celui qui a le plus d'influence sur l'édition, l'adaptation et la réception des comics *Marvel*. Face aux menaces étrangères supposées, le contexte menant à la loi de juillet 1949 pose le transfert culturel non pas comme « une rencontre fructueuse entre les cultures », mais avec « une logique de concurrence », un symptôme de « la mondialisation libérale qui dénature la notion même d'échange culturel^A ».

La loi du 16 juillet 1949 et l'action qui en découle sur les productions pour la jeunesse sont à comprendre dans un contexte d'émergence de la jeunesse comme objet potentiellement malléable selon la volonté politique. L'intervention sur cet objet nouveau se fait ici par le biais de la culture. Dans une nation en phase de reconstruction, la jeunesse devient un élément essentiel et omniprésent de la culture d'après-guerre, ce fait étant lui-même lié à l'évolution démographique. La jeunesse est à l'origine d'une demande pour une production culturelle qui lui est destinée et, face à la multiplication de l'offre, l'État entend intervenir. Dans le contexte de Guerre Froide, la peur du communisme est importante dans la pensée politique de droite, mais à l'échelle nationale, il y a une nécessité de composer avec la force électorale que représente le PCF jusqu'à la fin des années 1960.

« Les conservateurs s'opposaient à l'évolution des mœurs car, pour eux, changer les mœurs signifiait changer les rapports politiques et, du coup, favoriser la gauche. Il y avait également un anticommunisme violent. Situation paradoxale, car il n'y avait pas plus conservateurs que les communistes ! Avec 68, les conservateurs s'étaient rendu compte de leur fragilité. Ils ont eu peur des images, peur de la jeunesse.^B »

Un paradoxe qui s'incarne dans la Commission. Si les débats ne montrent pas une volonté nationaliste assumée des députés à l'origine de la loi de 1949, son spectre est bien présent, et il faut au moins voir dans la mesure un protectionnisme qui ne dit pas son nom, et une peur des publications étrangères, jugées néfastes. La protection des travailleurs français, en l'occurrence les scénaristes et dessinateurs, est la préoccupation première des députés communistes. La lutte basée sur le contenu est secondaire et serait remportée de fait si les publications étrangères étaient bannies entièrement. Si le PCF peut se permettre cette exigence, alors qu'il est lui-même partie prenante d'un projet idéologique internationalisant, c'est que la production de narrations graphiques dans les pays communistes est à cette époque peu importante en volume. L'origine des publications semble être

un problème pour la majorité de la sphère politique. Le contexte est donc marqué par une certaine américanisation de la société qui rencontre une résistance politique à gauche comme à droite. Les soutiens catholiques à la loi de 1949 sont vecteurs de cet anti-américanisme, comme ils l'étaient déjà avant-guerre³. Pour le Mouvement Républicain Populaire, les comics vont à l'encontre de la reconstruction d'une nouvelle morale nationale, et même de l'identité française. Du contexte de promulgation de la loi et de ses défenseurs résulte la composition de la Commission de surveillance et de contrôle. L'article 3 de la loi du 16 juillet 1949

« détermine le nombre (vingt-sept) et les compétences très variées de ses membres. Ils sont nommés [...] par arrêté du garde des Sceaux et pourvus chacun d'un suppléant sur la désignation des autorités et organismes dont ils dépendent⁴ ».

Les autorités et organismes représentés apparaissent comme des « vestiges des promoteurs de la loi⁵ » selon *René Finkelstein*, ancien directeur général des *Éditions Fleurus* et membre de la Commission pendant un demi-siècle. Les membres se répartissent en quatre groupes : Les représentants de l'État (sur le plan exécutif, judiciaire, éducatif ...), les parlementaires, les délégués des organisations familiales et de jeunesse, et les professionnels de l'édition, qu'ils soient créateurs ou éditeurs. Le fait que certains membres, à l'exemple de l'abbé *Pihan*, soient à la fois éditeurs et membres des organisations de jeunesse confessionnelles crée des solidarités entre les groupes qui influencent de manière marquée les débats, au désavantage des comics.

Cette peur face à la question des publications pour la jeunesse reste toutefois l'œuvre d'une minorité constituée par des organisations politiques ou politisées et relayée par les médias. L'action sur les publications destinées à la jeunesse découle principalement d'une volonté politique qui n'était pas en lien avec une demande de la majorité populaire. Nous comprenons dès lors pourquoi cette action put être particulièrement orientée idéologiquement, à la fois dans ses cibles et dans les publications épargnées par les foudres de la Commission, à l'exemple des séries d'origine belge comme *Tintin* ou *Spirou*. L'origine francophone de ces séries leur conférait une légitimité dans la reconstruction culturelle et identitaire de la *France* d'après-guerre. Les campagnes médiatiques, pour la plupart organisées par les mêmes associations qui encouragent les députés à voter la loi en 1949, opèrent surtout par la dénonciation de l'effet supposé des comics sur l'augmentation de la délinquance juvénile qui repose surtout sur une confusion volontaire entre causalité et corrélation dans la plupart des affaires prises en exemple.

A. *HERSENT* Jean-François, *op. cit.*, 2007. Page 160.

B. *VEYRAT-MASSON* Isabelle, « Censure, autocensure : maladies des médias ? Entretien avec Michel Polac » dans *Le Temps des médias*. N°1, Nouveau Monde éditions, 2003. Page 218.

C. *BOLTANSKI* Luc, « America, America ... Le Plan Marshall et "l'importation du management" » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. N°38, Seuil, 1981. Page 26.

D. *CRÉPIN* Thierry et *CRÉTOIS* Anne, *op. cit.*, 2001. Page 75.

E. *Témoignage de René Finkelstein*, cité par *CRÉPIN* Thierry et *CRÉTOIS* Anne, *idem*.

Mettre la jeunesse au cœur des intérêts de la loi sert sa légitimité, alors qu'une volonté protectionniste affichée aurait probablement rencontré plus d'opposition de la part des députés qui restaient à convaincre lors du vote.

Thierry Crépin et Anne Crétois présentent la loi de 1949 comme introduisant

« dans le droit français de la presse de nouvelles dispositions contraignantes, dont l'application est confiée à une Commission de surveillance et de contrôle. Elle encadre la publication des journaux français, mais aussi étrangers diffusés en France, destinés aux enfants et aux adolescents. Et contrairement à l'intitulé de la loi, elle intervient également dans le champ de la presse pour adultes.^F »

Sa principale mission est de rapporter au Garde des Sceaux toute infraction à l'article 2 de la loi :

« Les publications visées à l'article premier ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse^G ».

Si les crimes ou délits ont au préalable une existence déterminée dans les textes de loi, la notion d'acte « de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse » est indéfinie. Démoraliser signifie ici attenter de manière effective à la morale du jeune lecteur. Elle suppose une définition évidente de la morale, un allant de soi illusoire mais pour le moins utile lorsqu'il s'agit pour les membres de la Commission d'interpréter cet article selon leur vision de la société française. Cette notion floue permet une application très large de la loi en faveur d'un « idéal supposé de la jeunesse, l'espérance et l'enthousiasme^H ». Les principes de la Commission s'appliquent après publication, puisque le contrôle est effectué a posteriori, avec la possibilité de demander aux autorités d'ordonner le retrait de l'objet incriminé. Toutefois, dans le cas des publications étrangères, l'article 13 de la loi constitue une forme de protectionnisme, soumettant l'importation à un contrôle préalable et prohibant « l'importation pour la vente ou la distribution gratuite en France des publications destinées à la jeunesse ne répondant pas aux prescriptions de l'article 2^I ».

Dans le cas de *Lug*, si l'éditeur est fondé à *Lyon*, les publications sont imprimées à *Milan* par Intergrafica. Pourtant, l'interdiction au titre de l'article 13 n'a semblé-t-il jamais être une menace de la Commission envers *Lug*. La loi du 4 janvier 1967 modifie l'article 14, avec deux ajouts en particulier : le premier est l'élargissement de l'application des interdictions prévues par la loi de 1949 aux publications « jugées dangereuses en raison de la place faite (...) à la violence^J », le second est la possibilité pour les vendeurs, kiosquiers et libraires, de refuser de vendre une publication incriminée au titre de l'article 2 de la loi de 1949. Privé de son

réseau de vente, un éditeur est contraint d'éliminer sa publication, même si celle-ci n'est pas interdite stricto sensu. L'article 14 est celui invoqué par les membres de la Commission pour demander l'interdiction de la vente aux mineurs de la revue *Marvel* en 1970. En effet, l'ours de la publication n'affichant plus sa destination à un public d'enfants et d'adolescents par la mention « Loi n°49.956, du 16 juillet 1949, sur les publications destinées à la jeunesse », la revue n'est théoriquement plus soumise à l'article 2.



Pour en savoir plus sur la censure, *Lug* et l'histoire du *Marvel* n°14., procurez-vous le DVD « *Marvel 14 - Les super-héros contre la censure* » (Roure, Depelley - Metaluna Productions.)

F. CRÉPIN Thierry et CRÉTOIS Anne, « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure » dans *Le Temps des médias*. N°1, Nouveau Monde éditions, 2003. Page 56.

G. Loi n°49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. *Journal officiel de la République française* du 19 Juillet 1949, page 7006. [En ligne]

H. CRÉPIN Thierry et CRÉTOIS Anne, op. cit., 2003. Page 56.

I. Loi n°49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. *Journal officiel de la République française* du 19 Juillet 1949, page 7008. [En ligne]

J. CRÉPIN Thierry et CRÉTOIS Anne, op. cit., 2003. Page 56.

A. Les spécificités des adaptations de comics éditées par Lug

La mise en place d'un nouveau marquage, essentiellement dans le paratexte, dépend grandement du contexte d'édition et de sa réception. Le manque de légitimité, mais aussi le public auquel s'adresse l'éditeur, est essentiel dans la constitution de ce nouveau marquage. Il est en général la première forme perçue par le lecteur, car il est présent dans le format, le titre, les polices et les couleurs utilisées, le style de l'illustration de couverture... Ainsi, le format est significatif du prestige de l'édition, les petits formats étant généralement associés aux éditions les moins coûteuses, destinées à un public populaire. Cette différenciation de la cible d'une édition par le format, originaire du champ de la littérature, subsiste pour les narrations graphiques. *Lug* fait le choix de conserver le format d'origine, plus petit que celui généralement utilisé pour la bande dessinée en France, voire de le réduire, à l'exception du format album qui apparaît plus tardivement. Ce choix influe sur l'aspect graphique du texte. Réalisé à la main comme pour les originaux, son irrégularité est accentuée par le peu d'espace qui lui est accordé.

Un contre-exemple serait l'éditeur concurrent *Arédit* qui fait le choix d'un texte typographié à la machine, un choix qui est un facteur important dans les coûts de production, au même titre que le choix d'une publication en noir et blanc ou en couleurs. Sur la couverture, le format anthologique nécessite la réalisation d'un logo particulier, lié ou non à l'un ou l'autre des logos originaux des séries publiées. Le passage de la bichromie à la couleur dans les revues *Strange* et *Marvel* impose également la présence d'une mention « *tout en couleurs* » sur les revues. Les titres, pour la plupart, mettent en valeur l'origine anglophone des publications. Ils renvoient également à l'univers *Marvel* (*Marvel*, *Marvel Universe*), notamment en reprenant le nom d'un personnage existant (*Strange* et ses dérivés, *Nova*, *Spidey*, *Thor*). Selon Gérard Genette,

« sur la fonction, ou plutôt les fonctions du titre, une sorte de vulgate théorique semble s'être établie, que Charles Grivel formule à peu près comme suit : 1. identifier l'ouvrage, 2. désigner son contenu, 3. le mettre en valeur.⁵⁰ »

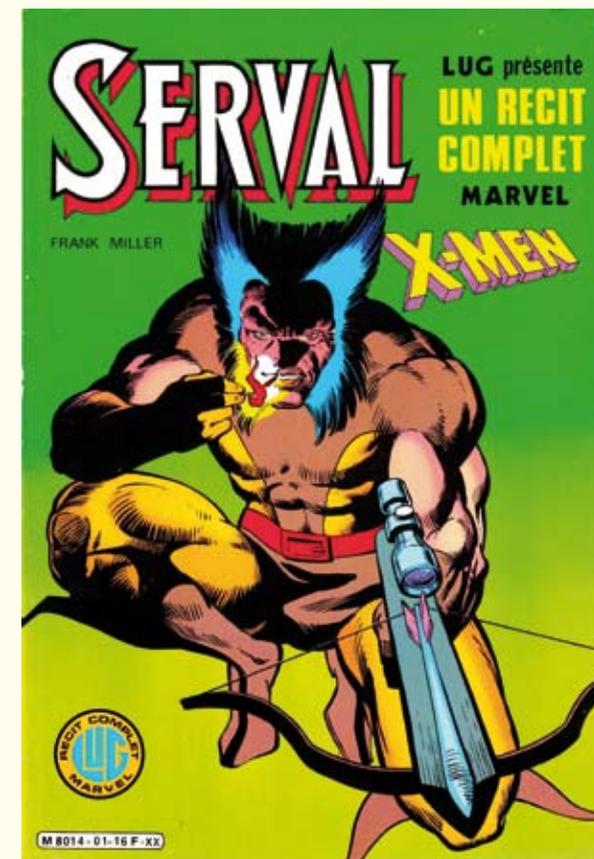
Nous pouvons remarquer que ces fonctions ne sont pas toujours remplies, en particulier la désignation du contenu. Si les titres reprenant le nom *Marvel* renvoient de manière évidente à l'univers partagé de l'éditeur du même nom, ce n'est pas forcément le cas d'un titre reprenant le nom d'un personnage. Le premier d'entre eux, *Strange*, fait référence au *Docteur Strange*, personnage majeur de la partie mystique de l'univers *Marvel*, mais virtuellement inconnu en France lors du lancement de la revue puisque sa série n'a pas été traduite à ce moment-là. Pour les revues *Spidey*, *Nova* ou *Thor*, la référence ne peut être comprise que par quelqu'un qui connaît déjà les personnages et l'univers *Marvel* de manière assez développée : « *Spidey* » est le diminutif de *Spider-Man*, personnage qui est appelé

« *l'Araignée* » dans les publications *Lug*, il s'agit donc d'un lien moins évident qu'il n'y paraît. Beaucoup plus évidents sont les titres des publications irrégulières : *Une aventure de l'Araignée* ou *Une aventure des X-Men*, accompagnés d'un sous-titre relatif à l'histoire publiée, paraissent alors que les personnages sont déjà connus des lecteurs de mensuels, des téléspectateurs du dessin-animé *Spider-Man* diffusé sur TFI à partir du 26 février 1977, ainsi que de la critique.

Les collections *Un Récit Complet Marvel*, aussi appelée *RCM*, ou encore *Top BD* au contenu plus irrégulier, généralement une histoire complète d'une série secondaire de l'univers *Marvel* ou une mini-série dans son entièreté, sont également accompagnées d'un sous-titre relatif à l'histoire publiée dans chaque volume. La désignation du contenu est alors respectée, mais elle n'est pas toujours significative pour le nouvel entrant dans l'univers *Marvel* ou le lecteur irrégulier. La mise en valeur se fait dans ces derniers cas évoqués par l'intermédiaire de la collection. Tout est mis en œuvre pour que le potentiel lecteur comprenne que le contenu est choisi pour sa qualité, promesse dans l'ensemble respectée, puisque les collections *RCM* et *Top BD* rassemblent des récits essentiels publiés par *Marvel* dans les années 1980, souvent marquants dans l'histoire du genre.

La qualité du format, la solidité des reliures ou l'épaisseur du papier sont autant de critères qui influent sur le prix, et donc sur le public visé, tout comme le choix de publier une seule série par volume ou plusieurs de manière anthologique. La première solution peut soutenir une ambition patrimoniale, tandis que la seconde est plutôt destinée à un lectorat régulier en demande d'inédit.

« Si la composition n'est qu'une matérialisation du texte, le papier n'est qu'un support de cette matérialisation, encore plus éloigné de l'idéalité constitutive de l'œuvre. Les différences réelles ne sont donc ici que d'ordre esthétique (agrément du papier, qualité de l'impression), économique (valeur marchande d'un exemplaire), et éventuellement matériel (plus ou moins grande longévité). Mais elles servent aussi, et peut-être surtout, à motiver une différence symbolique capitale.⁵¹ »



50. GENETTE Gérard, *Seuils*. Le Seuil, 1987. Page 73.

51. *Idem*. Page 37.

Pour les éditions *Lug*, proposer les comics *Marvel* dans un format de qualité passe par un rapprochement avec les caractéristiques de l'album franco-belge. Pour toucher un public d'amateurs, habitués au 48 pages franco-belge, *Lug* passe donc par un format proche, les différences résidant dans la couverture souple et non cartonnée et un plus grand nombre de pages. Si ces albums sont vendus à un prix nettement supérieur aux mensuels, il nous faut remarquer qu'ils ne nécessitent généralement pas de nouveau travail de retouche lorsqu'il s'agit de rééditions d'épisodes déjà publiés dans les revues. En effet, en dehors de la qualité supérieure de la colorisation en raison d'une impression plus soignée, il n'y a que peu de différences : les marques de l'autocensure sont les mêmes, à l'exception des épisodes auparavant publiés en bichromie. L'éditeur ne semble pas profiter de ce qui pourrait être une liberté nouvelle pour faire acte patrimonial au-delà du fait de réédition lui-même. Lorsqu'il ne s'agit pas de rééditions, comme c'est le cas pour les premiers albums *Une aventure des Fantastiques*, le format est bien pourvoyeur de liberté, en l'occurrence, celle de continuer la série sans être inquiété par la Commission, qui reproche toujours aux *Quatre Fantastiques* en 1973 les mêmes choses qu'au moment du sabordage de la revue *Marvel*, deux ans plus tôt.

De la même manière que les traductions d'œuvres cinématographiques, les narrations graphiques nécessitent un travail d'adaptation particulier en raison de la nature double des signes, à la fois textuels et graphiques. À propos de la traduction, *Cristina Valentini* écrit :

« cette manipulation partielle du texte de départ [...] fait en sorte que les points de contact entre dialogues et images, qu'il s'agisse de références déictiques, gestes faisant office d'appuis du discours, ou bien d'éléments du décor définissant le cadre géographique, culturel et social du récit, constituent une contrainte majeure au fur et à mesure qu'ils déterminent un enracinement solide des dialogues dans l'univers socioculturel de départ.⁵² »

Le besoin d'adapter certaines images au contexte culturel, mais aussi politique et social, tend à démontrer que l'image est moins universelle qu'il n'y paraît. Il y a une dépendance au contexte culturel d'origine pour que le message véhiculé fasse sens. Si la présence de l'image comme moteur de la narration est souvent perçue comme une contrainte, il nous semble que cette vision n'est pas une nécessité. À la suite de *Nadine Celotti*⁵³, nous considérerons que l'image peut, au contraire, aider à la préservation du sens dans le processus de traduction et que, peut-être, malgré la difficulté apparemment plus grande de la traduction des comics, celle-ci implique au final une perte de sens moins importante que pour un texte seul. Il s'agit dès lors d'approcher l'adaptation en tant que message multimodal, combinaison de deux systèmes sémiotiques, de voir comment ils se complètent, se répètent, et ce que la traduction peut corriger, conserver, supprimer dans ce rap-

port entre les systèmes. Lorsque le dialogue entre texte et image n'est pas perçu par le traducteur, il peut y avoir apparition d'une incohérence entre les deux, qui vient enrayer leur complémentarité. La traduction du texte implique la préservation d'une cohérence avec l'image, sans oublier que le texte lui-même est un objet graphique sur la planche. Il peut donc y avoir des cas d'inadaptation sémantique, où il y a une incohérence entre les deux pôles qui font sens, ou d'inadaptation graphique, généralement évitée par une réduction de l'élément textuel. Selon *José Yuste-Frias* :

« Le lisible et le visible participent à la création du sens : le texte guide l'interprétation de l'image et l'image oriente la lecture du texte. En se glissant dans l'image fixe, le texte écrit devient un élément plastique à part entière et le traducteur doit penser l'écriture comme une forme d'image produite par le geste de l'inscription.⁵⁴ »

Dans l'aspect plastique du texte, les typographies spécifiques à certains personnages ou à certaines situations sont généralement perdues lors de l'adaptation, surtout lorsque ces typographies sont très élaborées. Alors que traduire un médium composé à la fois de texte et d'image, c'est reconnaître l'importance de la propre image du texte, il y a ici un manque. La modification de la part graphique du texte peut être plus ou moins importante pour le sens de la planche. Presque systématiquement impactée par l'adaptation, la graphie d'origine du texte, parfois très élaborée, ne peut être conservée qu'au prix d'un effort important. La plupart du temps, la réutilisation d'un lettrage spécifique à un personnage ou à une situation se fait par l'outil informatique, chose qui n'est pas possible pour *Lug*. La réutilisation du lettrage d'origine offre la possibilité de ne modifier que la disposition du texte, en fonction de la place occupée par le texte traduit, et donc de rester au plus proche de l'expérience de lecture offerte par le produit d'origine. Chez *Lug*, le lettrage est entièrement manuscrit, mais il ne se soucie que très peu de l'aspect d'origine du texte. Tout au plus, certains effets de cri peuvent être retranscrits par un lettrage plus grand ou en majuscules. La majorité du texte dans les narrations graphiques ne flotte pas indépendamment sur la planche, mais est contenue par des bulles. Celles-ci apportent également un sens par le biais graphique, qui va de pair avec le texte qu'elles contiennent. Au même titre que le lettrage, la forme des bulles donne au lecteur une indication sur la façon de comprendre le texte avant même qu'il ne le lise.

52. VALENTINI Cristina, « La traduction des références culturelles dans le doublage pour le cinéma et la télévision : résultats d'une analyse empirique » in SERBAN Adriana et LAVAU Jean-Marc, *Traduction et médias audiovisuels*. Presses Universitaires du Septentrion, 2011. Page 93.

53. CELOTTI Nadine, « The Translator of Comics as a Semiotic Investigator » in ZANETTINI Federico (ed.), *Comics in Translation*, 2008. Page 34.

54. YUSTE FRIAS José, « Traduire le couple texte_image dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse » in KUNESOVA Kveta, *De l'image à l'imaginaire*. Littérature de jeunesse, 2011. Page 45.



À gauche, la case originale telle que publiée dans *Fantastic Four* n°4 (mai 1962). À droite, son adaptation par Lug dans *Fantask* n°1 (février 1969). La graphie du cri de guerre de Johnny Storm est très différente. Visuellement proche de l'onomatopée au départ, l'adaptation l'insère dans une bulle de parole standard.

Si le manque d'informations sur les traductrices de *Lug* n'est pas problématique pour l'analyse que nous menons ici, il serait intéressant de réaliser un portrait approfondi de ce maillon indispensable de la chaîne d'adaptation. Il faut noter que le manque d'indications dans les publications sur les traducteurs n'a rien d'exceptionnel dans les publications peu légitimées et que l'absence de crédit pour ce travail est même un standard des éditions destinées à la jeunesse dans la seconde moitié du XXe siècle. Ce cas de figure est présent aux éditions *Hachette*, *Les Deux coqs d'or*, *Whitman* et *Hemma*. Le fonctionnement en atelier dans le processus d'adaptation semble corroborer l'idée que les traductrices chez *Lug* ne sont pas spécialisées, elles ne possèdent pas de capacités théoriques spécifiques aux narrations graphiques, seule leur expérience professionnelle. Nous sommes donc loin des cas décrits et voulus par *Federico Zanettin*, ceux d'enquêteurs sémiotiques, formés pour être conscients du rapport indissociable entre texte et image. Si les modifications graphiques sont plus réfléchies car plus longues, et donc rarement réalisées sans justification, la traduction du texte est systématique. Elle peut donc faire l'objet, au-delà du changement de langue, d'une adaptation culturelle involontaire difficile à discerner dans le produit fini. Les traducteurs sont des êtres sociaux, qui agissent dans un contexte déterminé et déterminant pour eux.

Le contexte culturel étant particulièrement prégnant sur les choix d'adaptation, le produit qui résulte de ces choix est révélateur d'une société dans une période donnée. Certaines références vieillissent plus vite que d'autres, notamment sur le plan technologique. On en voit l'exemple avec la référence à la conquête de l'espace et aux vols spatiaux habités dans le premier épisode des *Quatre Fantastiques*, lointains en 1963 aux États-Unis, beaucoup plus concrets, et donc relevant moins de la Science-Fiction, lors de l'édition dans *Fantask* en 1969. Le quatorzième épisode de la série est encore plus parlant. Publié en mai 1963 aux États-Unis, il évoque l'exploit de faire le tour de la Lune. Dans l'adaptation française de juin 1969, une actualisation est indispensable pour le lectorat régulier, puisque l'exploit a déjà été réalisé par la mission *Apollo 8*. Le satellite terrestre est donc remplacé par

Mars. Le choix de la traduction, selon qu'elle vise plutôt à l'éphémère ou à l'intemporel, est révélateur de la place que l'éditeur perçoit dans le champ éditorial pour ses publications. Dans les revues, l'éphémère des références semble plus logique, mais moins dans les albums, qui peuvent avoir une dimension patrimoniale. Pour le personnage d'*Iron Man*, présent dans la revue *Strange*, la transformation de *Tony Stark* en super-héros est le résultat de la lutte armée contre le communisme au Vietnam, lutte qu'il poursuit durant ses premières années de publication dans la série *Tales of Suspense*. À part pour la première apparition du personnage dans *Tales of Suspense* n°39 (mars 1963), la série n'est pas publiée par *Lug*. L'éditeur lyonnais fait le choix de passer directement à la série *Iron Man*, qui débute en mai 1968 aux États-Unis. Nous pouvons expliquer ce choix par deux raisons. D'une part, ne pas publier cette série, c'est éviter les épisodes les plus ouvertement anti-communistes, par crainte de l'action de la Commission, d'autre part les références à l'actualité de la politique internationale, et plus particulièrement à la Guerre du Vietnam, sont nombreuses, et devraient subir une traduction complexe, parfois en décalage de plusieurs années. Le sujet de la guerre du Vietnam étant particulièrement sensible politiquement, la traduction de la première histoire du super-héros déplace l'action en *Corée du Sud*, et l'antagoniste devient alors un rebelle du Nord. La guerre de Corée étant plus ancienne et moins polémique, l'éditeur considère que cette traduction permet de publier l'histoire avec un contexte crédible pour la naissance d'*Iron Man*. Le décalage temporel entre la publication originale et la traduction par *Lug* est ici mis à profit. *Valerio Rota* évoque le cas d'une traduction tardive en *Italie* qui pose problème en raison du contexte politique international. Dans *The Incredible Hulk* n°256 de février 1981, la super-héroïne *Sabra* fait sa première apparition. Toutefois, l'épisode n'est pas traduit en *Italie* avant 1989, dans le *Fantastici Quattro* n°8 de *Star Comics*. Après le massacre de *Sabra* et *Chatila* survenu en septembre 1982 durant la guerre du Liban, le nom de la super-héroïne, similaire par accident, ne peut rester le même pour l'éditeur italien, qui le modifie en *Saba* et s'en explique dans une introduction à cette histoire. Une explication est donc ici donnée par l'éditeur, ce qui n'est pas le cas chez *Lug*. On ne trouve pas d'emblée de volonté de justifier les choix d'édition et d'adaptation, et les réponses aux courriers des lecteurs ne constituent le plus souvent que des indications incomplètes sur le fonctionnement de l'adaptation.

Trois aspects de l'adaptation caractéristiques chez Lug

Les changements, bien que nombreux, semblent rester cohérents dans l'ensemble. Nous pouvons l'expliquer par la grande stabilité de l'équipe éditoriale de *Lug*. Dans cette petite entreprise qui conserve certains traits du paternalisme, les changements de personnels sont rares.

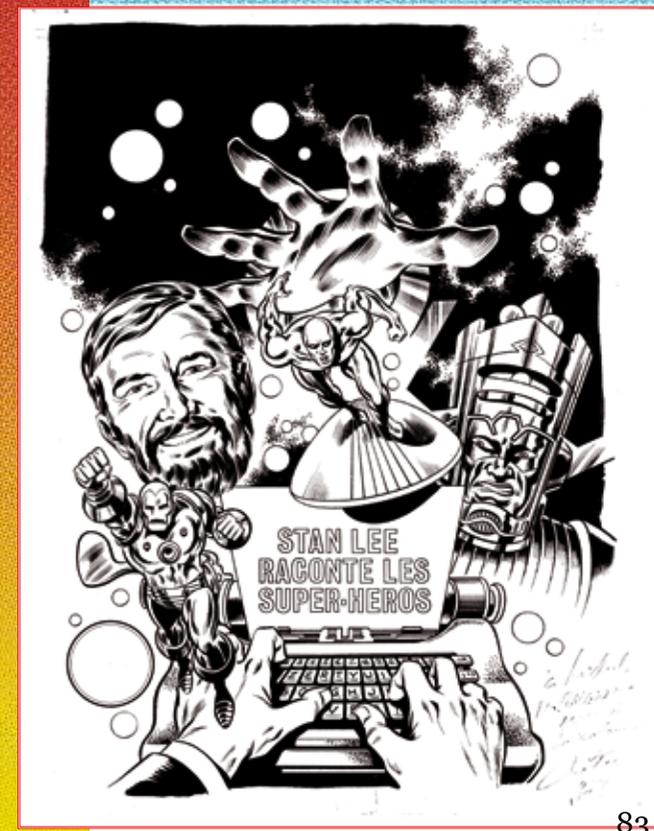
Le premier point, relevant de la paratraduction, est celui des couvertures. Nous avons déjà évoqué celles de *Jean Frisano*, présenté l'auteur et certaines de ses méthodes de travail, sans toutefois comparer sa production aux couvertures des publications originales. Il faut savoir que si l'artiste impose son style de peintre réaliste à partir de *Strange* n°34, suite à la très bonne réception de sa couverture pour le n°25 de la revue, son œuvre reste fortement liée à la production américaine. La plupart du temps, la réalisation d'une couverture se fait sur la commande de l'éditeur qui, pour indiquer à l'artiste ce qu'il veut, présente des exemples de personnages dans la pose désirée. Dès lors, pour le traçage, *Frisano* se contente de reprendre ces poses, qu'elles soient issues de cases intérieures ou de couvertures américaines. La couverture de *Strange* n°53 cumule ces procédés⁵⁵.



82

Le processus de création des couvertures est donc lui-même une forme d'adaptation. La force du travail de *Jean Frisano* ne réside donc pas dans l'originalité des poses ou des compositions, mais bien dans ce style réaliste, qui plus est exécuté à la peinture, appliqué à un sujet comme le super-héros. Ces couvertures engendrent un plébiscite de la part du lectorat, puisque l'éditeur demande l'avis de ses acheteurs après la publication du *Strange* n°25 pour trancher définitivement la question des couvertures les plus adaptées à la revue. Le style des couvertures de *Frisano* est une force pour l'éditeur et une véritable originalité dans l'univers super-héroïque. Aux États-Unis, on ne trouve de réalisation comparable qu'avec *Alex Ross*, connu pour ses peintures photo-réalistes en couleur directe (procédé courant en Europe mais très rare dans le comics), qui accède à la reconnaissance au milieu des années 1990. La méthode de travail de *Jean Frisano* qui consiste à reprendre le tracé de dessins préexistants ou s'inspirer d'éléments qui lui sont bien connus peut parfois donner des résultats surprenants, à l'exemple de la couverture réalisée pour *Strange* n°42 de juin 1973, à la convergence de deux cultures⁵⁶.

Jean-Yves Mitton, que nous avons principalement présenté sous l'angle du retoucheur, a également réalisé de nombreuses couvertures, notamment pour *Nova*, *Spidey*, ou durant la très courte période super-héroïque de la revue *Ombra*, dont il avait conçu la maquette.



83

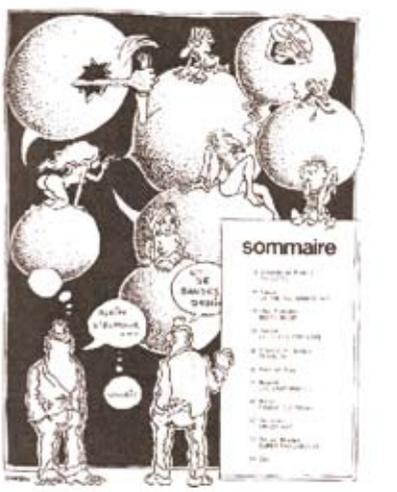


Trois couvertures originales de *Jean-Yves Mitton*. En haut à gauche, *Spidey* n° 11 de décembre 1980, à droite *Strange Spécial Origines* n°145 bis publié en janvier 1982. En bas, la couverture d'*Ombra* Saga n°249 d'octobre 1986. On remarquera qu'elles suivent un modèle répété tout au long de la collection et destiné à marquer le lecteur. Les portraits des personnages sur le côté gauche de *Spidey* (jusqu'au numéro 66 et l'arrivée de la série *Guerres Secrètes*), le visage de *Stan Lee* en conteur de l'univers *Marvel* pour *Strange Spécial Origines* et le découpage très cinématographique des doubles couvertures d'*Ombra* Saga, présentant parfois plusieurs scènes dans des cadres noirs rappelant une pellicule.

55. Voir à ce sujet l'ouvrage « *Jean Frisano, une vie d'artiste* », paragraphe « *Secrets de couvertures* ». Neofelis Editions, 2016. Page 101.

56. *Idem*. Page 52.

Jean-Yves Mitton réalise également la plupart des sommaires présents en deuxième de couverture des revues, spécificité de l'édition française. En effet, le format de publication d'origine ne contenant qu'une histoire le plus souvent, il n'y a pas d'utilité pour un sommaire. Ce sommaire est également à remettre, dans sa forme, dans son contexte. Il suit le modèle des sommaires de publications légèrement antérieures ou contemporaines, à l'exemple des petits formats des éditions *Aventures et Voyages* ou de *Charlie Mensuel*. C'est un nouveau croisement des influences culturelles qui se concrétise dans ces sommaires.



Sommaire du Petit Format Rocambole aux éditions Aventures et Voyage, au milieu des années 1960.

Sommaire de Charlie Mensuel dans les années 1970.



Autre aspect relevant de la paratraduction, *Lug* importe dans ses adaptations la position prééminente de *Stan Lee* chez *Marvel*. De son vrai nom *Stanley Lieber*, *Stan Lee* utilise ce pseudonyme lors de la publication de sa première histoire de super-héros. Le changement de nom n'est pas ici destiné directement à se défaire d'une marque généalogique pesant sur le sujet. *Stan Lee*, qui ambitionne à cette époque une carrière littéraire, veut éviter d'associer son nom à un milieu artistiquement déconsidéré. L'usage d'un pseudonyme est très courant durant cette période pour les artistes travaillant dans le monde des comics, et celui-ci a pour caractéristique, que cela soit volontaire ou non, de rendre les origines ethniques moins évidentes. À la fois auteur et éditeur-en-chef, *Stan Lee* se forge un personnage destiné à interagir avec le lectorat, apportant des précisions dans les histoires et répondant au courrier des lecteurs. *Stan Lee* se crée un personnage par « l'effet-pseudonyme⁵⁷ » dans un processus que l'on retrouve à de multiples reprises dans la littérature,

« imposant comme un choix volontaire la dissimulation du patronyme. [...] Le recours au pseudonyme, s'il garde sa dimension purement ludique, relève d'un enjeu identitaire, changer de nom revenant à se donner une identité dont on soit, sans jeu de mots, l'auteur.⁵⁸ »

Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est le fait que l'éditeur *Lug* reprend ce personnage pour l'enrichir, lui donner une position essentielle dans la construction éditoriale de l'univers *Marvel*, ainsi que l'importation de cette construction. La position occupée par *Stan Lee* en tant qu'auteur et éditeur est prédominante, au point de parfois effacer les autres auteurs. Si l'anonymat dans les comics aux États-Unis n'a plus vraiment cours à partir des années 1960, la place de l'auteur est encore fragile. La position et le pouvoir de *Stan Lee* chez *Marvel* posent d'ailleurs problème, les différends qui émergent entre lui et ses collaborateurs en sont la preuve. L'auteur est souvent en position de faiblesse face à un éditeur comme *Stan Lee*, qui sait attirer et gérer les médias. Les éditions *Lug* tendent à rentrer dans ce système, nous pouvons le constater dans les crédits des séries publiées. L'éditeur lyonnais, qui indique habituellement le scénariste et le dessinateur, semble parfois faire le choix de créditer *Stan Lee* d'un scénario pour lequel il n'a fait que poser les bases, ce qui est clairement indiqué dans l'édition originale. Par ailleurs, les encreurs, les coloristes, ou encore les traductrices, n'apparaissent pas dans les crédits des épisodes publiés. Dès la couverture de *Marvel* et de *Strange* (jusqu'au n°40 d'avril 1973), le surtitre « *Les super-héros de Stan Lee* » place l'éditeur en position de force, tout en gardant le mystère autour de ce personnage pour les lecteurs les moins informés.

57. GENETTE Gérard, *Seuils*. Le Seuil, 1987. Page 48.

58. DUCAS Sylvie, « Censure et autocensure de l'écrivain » in *Ethnologie française*. Vol.36, N°1, Presses Universitaires de France, 2006. Page 116.

Certaines séries, sur leur première page, conservent la mention américaine « *Stan Lee* présente⁵⁹ », même après que celui-ci ait confié la charge d'éditeur à *Roy Thomas* en 1972. La présence répétée de ce nom, sur et dans les publications *Lug*, rend *Stan Lee* indissociable des personnages présents dans les revues, dont il est souvent considéré comme le créateur par les lecteurs au détriment de ses collaborateurs, et parfois même des véritables créateurs d'un personnage. Ce fait est renforcé par la présence de *Lee* en figure tutélaire des *Strange Spécial Origines*. Son portrait est sur la couverture, surplombant une machine à écrire, symbolique du créateur littéraire s'il en est, la reproduction d'une photo dédiée est présente dans le premier numéro du trimestriel, le n°133 bis⁶⁰.

Le deuxième point, relevant du format des publications, et en particulier de leur nombre de pages, est la suppression de certaines planches, ou parfois de certaines cases, ce qui implique un remontage par la suite. Le nombre de planches peut varier dans les comics en raison de leur mode de publication aux *États-Unis*. Le format *single*, qui ne contient le plus souvent qu'un épisode, est généralement constitué de 36 pages, avec une répartition entre histoire et publicités d'environ deux tiers et un tiers, respectivement. La souplesse offerte par ces encarts publicitaires permet de faire varier le nombre de planches, lorsqu'il est nécessaire par exemple d'en ajouter une, ou même de faire des demi planches, ce qui peut poser problème lors d'une édition dans les formats adoptés par *Lug*. Le mensuel *Strange* est publié avec 80 pages du n°11 jusqu'au n°34, et doit contenir quatre épisodes, qui dépassent parfois la limite des 20 planches. Il devient donc nécessaire de supprimer des éléments afin d'adapter les comics *Marvel* au format anthologique de *Lug*. *Claude Vistel* choisissait donc, dès réception des comics, les scènes qui pouvaient être ôtées des épisodes sans trop nuire à l'histoire. Par la suite, avec l'application stricte de l'obligation d'ajouter des pages qui ne sont pas des planches de comics, le format courant oscille entre 88 et 96 pages, selon les besoins. Le mode anthologique se prête également à la publication de deux épisodes d'une même série à la suite, ce qui permet notamment la suppression des pages de rappel dans le cas des histoires à suivre. Là encore, le mode de publication a un impact sur le contenu adapté.

Lug fait le choix de garder pour la plupart des mensuels un format proche de celui d'origine, sauf pour *Nova* pour lequel un format plus petit est choisi à cause du lectorat visé. Le contenu semble indiquer une volonté de toucher un public plus jeune à la fin des années 1970 alors que le renouvellement du lectorat de *Lug* devient probablement nécessaire puisque presque une décennie a passé depuis les premiers numéros de *Fantask*. Le format plus petit, avec seulement trois histoires en 68 pages, permet aussi d'avoir un prix peu élevé pour une revue entièrement en couleurs. Mais ce changement de format implique également une réduction de la taille des cases et des bulles. Déjà touchée par la propension de la langue française à nécessiter plus de caractères pour exprimer une idée que la langue anglaise, les

changements peuvent s'avérer importants lorsqu'ils sont cumulés. *Spidey*, qui vise un lectorat très jeune, principalement amené par le dessin animé, adapte la série de comics *Spidey Super Stories*, produite aux États-Unis en collaboration avec les producteurs de l'émission de télévision *Sesame Street*, qui est vendue comme facile à lire. Cet objectif est conservé dans l'adaptation. Les dessins sont plus simples, plus clairs, il y a peu de marques de violence et les textes sont courts et facilement compréhensibles.

Troisième aspect, celui de la colorisation, qui peut sembler parfois approximative lorsqu'une comparaison est faite avec l'original. La mise en place d'une colorisation différente de la publication d'origine s'explique, en premier lieu, par les méthodes d'adaptation. Les membres de l'atelier de retouche de *Lug* travaillent soit avec des bromures soit avec des photocopies des planches au format comics (c'est-à-dire deux fois plus petites que les planches originales utilisées dans la production des comics aux *États-Unis*). Les colorisations sont nécessairement refaites, sans toutefois être imitées avec exactitude. La plupart des changements sont mineurs et tiennent plus d'une maîtrise technique différente ou d'une impossibilité d'imiter précisément les teintes originales avec les méthodes d'impression disponibles en France et en Italie que d'une réelle volonté de changer. Le résultat est toutefois une caractéristique des publications *Lug* souvent mise en avant par les lecteurs. La vivacité des couleurs est souvent louée dans le courrier des lecteurs, au point d'être vigoureusement réclamée lorsque la bichromie est brièvement adoptée pour échapper au regard de la Commission.

De nombreux lecteurs nous ont fait remarquer que le n. 12 des X-MEN n'était pas dessiné par Kirby. En fait, l'esquisse en avait été faite par lui et il nous a semblé inutile d'encombrer la première page par le nom d'un dessinateur qui avait travaillé accidentellement à cette série, d'autant plus que Kirby, le titulaire, y avait participé. L'épisode de 40 pages présenté dans MARVEL n. 11 est légèrement antérieur au numéro 6 de MARVEL. En fait il aurait dû paraître dans MARVEL n. 4. Les épreuves avaient été égarées à New York, et dès que nous l'avons reçu, nous l'avons publié. C'est la seule fois où nous n'avons pas suivi l'ordre chronologique. Certains critiques, qui se croient bien informés, nous accusent de publier les épisodes dans un ordre fantaisiste. En fait, il n'en est rien. Des épisodes anciens ont été republiés dans des numéros spéciaux récents qu'ils ont eu entre les mains et ils croient à tort que nous ne les publions pas dans l'ordre original. Certains d'entre vous nous demandent d'ajouter le nom de l'encreur! Ne trouvez-vous pas que les pages sont déjà assez encombrées par le texte souvent abondant? Ayez pitié du lettriste français! Et pourquoi ne mettrions-nous pas son nom à lui aussi, et celui du traducteur-adaptateur, et celui du photographe? Si cela continue STRANGE ne sera plus qu'un annuaire!

A gauche : en réponse à un courrier, l'éditeur explique que c'est surtout par manque de place et pour éviter de surcharger les publications que les crédits sont limités. Le texte constitue également une réponse aux critiques parues dans *Horizon du Fantastique*, qui avaient été évoquées dans le numéro précédent. Extrait de *Strange* n°22, octobre 1971.

59. Traduction littérale du « *Stan Lee Presents* » qui provoque un glissement de sens et qui fait du personnage *Stan Lee* un grand ordonnateur de l'univers *Marvel*.

60. La publication est adossée à la revue *Strange*, comme un hors-série, d'où le bis et le fait que la numérotation ne soit pas directement continue.



La colorisation semble parfois approximative, et la qualité d'impression des premières revues renforce cet effet. La planche de gauche est extraite de *Fantastic Four* n°1, novembre 1961 et celle de droite de *Fantask* n°1, février 1969. La colorisation dépasse souvent les lignes encrées et le choix des couleurs est parfois inadapté. Il se peut que ce soit parfois une atténuation graphique volontaire. Dans la troisième case, la mauvaise colorisation donne moins de force au coup de feu du policier vers la Chose.

Le retour de la couleur est bien accueilli par le lectorat, malgré l'augmentation de prix qu'il implique, comme le montre le courrier publié dans *Strange* n°17 de mai 1971. La séparation des tâches de l'adaptation, particulièrement le fait que le traducteur ne soit pas le retoucheur, peut engendrer des problèmes de perte de sens. Malgré la vigilance de *Claude Vistel*, des erreurs se produisent et subsistent jusqu'à impression des revues. Le plus souvent, ce sont des inadéquations entre le texte et le dessin, soit parce qu'il y a contresens sur la traduction du texte, soit parce qu'il y a eu modification de l'un des objets porteurs de sens sans que celle-ci soit correctement reportée sur l'autre. L'exemple de *Fantask* n°1 présente une incohérence due à une erreur de traduction du premier récitatif. Le texte d'origine indique que la flamme de la *Torche Humaine* diminue, et non le personnage lui-même (voir images sur la page de gauche). C'est cette perte de puissance qui l'empêche de détourner le missile et qui engendre sa chute dans la troisième case. Dans la version de *Fantask*, le lecteur ne peut comprendre par le texte que le super-héros est en train de s'épuiser, il ne peut que le déduire par le dessin, sans que celui-ci soit particulièrement significatif du phénomène, la représentation de la *Torche Humaine* n'étant pas différente de la planche précédente (en version originale comme dans l'adaptation). Ce type d'erreur, bien que relativement rare, est une marque caractéristique des publications *Lug* et de leur mode de fonctionnement dans l'adaptation. À ces caractéristiques propres à l'éditeur s'ajoutent les marques de l'autocensure, conséquence de l'action de la Commission.

B. Les marques de l'autocensure

La Commission instaurée par la loi du 16 juillet 1949 provoque chez *Lug* comme chez d'autres éditeurs de comics en France la mise en place d'une politique éditoriale favorable à l'autocensure. Face aux exigences des commissaires et par crainte des répercussions judiciaires si celles-ci n'étaient pas respectées, les dirigeants de *Lug* font retoucher de manière importante les comics avant de les publier dans leurs revues. Ces exigences, présentées comme des recommandations par la Commission, sont décrites par *Thierry Crépin* et *Anne Crétois* comme

« une véritable intrusion dans le processus de création des auteurs et des éditeurs. Elles définissent les limites acceptables de "l'affabulation" et décrivent non seulement la représentation souhaitable des personnages en général, mais aussi plus précisément du "héros" et du "personnage malhonnête". Elles encouragent les éditeurs à recourir à un texte soigné et à la conception de publications équilibrées selon les critères de la Commission, y compris dans le choix des traits et des couleurs.⁶¹ »

J'ai été enthousiasmé par STRANGE et MARVEL. L'augmentation de leur prix va-t-elle avoir des conséquences sur la durée de mon abonnement ? STRANGE et MARVEL sont très chers, ils n'ont que 80 pages tandis que FANTASK en avait 100 et ne coûtait que 2 F. Mais malgré cela j'ai été émerveillé par ces deux publications qui sont sans aucun doute les plus sensationnelles parues jusqu'à ce jour. Les aventures de ces super-héros me stupéfient plus que jamais. Ces couleurs éclatantes, ces posters magnifiques tout est splendide.

Serge TREFIER - Wattignies.

Tous les abonnés de STRANGE et MARVEL ancienne formule recevront leur journal jusqu'à échéance de leur abonnement ! Leur confiance est ainsi récompensée ! Nous regrettons nous aussi beaucoup les augmentations de prix de papier et d'imprimerie que nous avons subies depuis deux ans ! Nous avons dû en tenir compte dans notre prix de vente. Nous avons voulu garder le format de l'édition américaine qui met mieux en valeur les dessins, mais exige une quantité supérieure de papier. De plus, vous avez le même nombre de dessins que dans FANTASK.

Trois cases extraites de la huitième planche du premier épisode des Fantastiques, publié dans *Fantask* n°1 en février 1969.

Extrait du courrier des lecteurs de *Strange* n°17 (mai 1971), qui montre que le retour de la couleur était attendu du lectorat. Les réactions en ce sens se multiplient dans les numéros suivants de la revue.

61. CRÉPIN Thierry et CRÉTOIS Anne, « L'encadrement de la presse enfantine par la Commission de contrôle de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950-1952) » dans *Quaderni* n°44, 2001. Page 79.

Par cette intrusion, la Commission est un obstacle dans l'adaptation. Alors que cette dernière doit être théoriquement cohérente à la fois avec le genre, le discours et le texte d'origine, les recommandations de l'organisme empêchent parfois d'atteindre ce triple but.

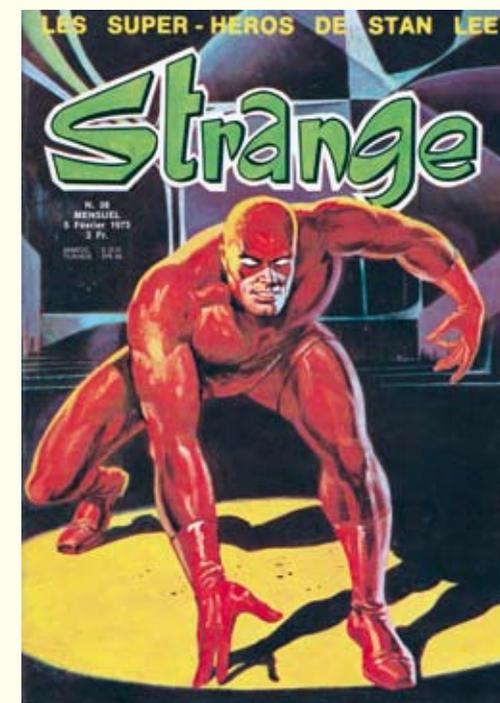
Il nous faut d'emblée remarquer que la pratique de l'autocensure graphique par la modification de l'œuvre d'origine n'est pas une nouveauté lorsque *Lug* la met en œuvre à partir de 1969. D'autres éditeurs l'ont pratiquée avant, comme le montre *Richard I. Jobs* lorsqu'il analyse la publication de *Tarzan* au début des années 1950. La critique s'en prend aux corps féminins représentés, les considérant comme provocants et pouvant pervertir la morale des jeunes garçons. Les *Éditions Mondiales* ont tenté d'y échapper en couvrant les courbes ou même en supprimant toute représentation considérée comme sexualisée. Le même phénomène peut être observé dans la série *Guy l'Éclair*, adaptation de *Flash Gordon*. Il s'agit, dès ce moment, de préserver la possibilité de publier ces séries. Tout au plus, nous pouvons donc dire que *Lug* a porté cette pratique à son paroxysme, comme nous allons le voir concrètement par l'analyse de ces modifications.

Si les suppressions les plus évidentes dans ce qui pouvait poser problème aux membres de la Commission sont sans doute les cadavres, les armes ou le sang, les gestes eux-mêmes peuvent être un problème. Si peu de gestes représentés dans les comics poseraient un potentiel problème de compréhension en raison des différences culturelles, certains sont perçus comme problématiques par les membres de la Commission. Or, « *les gestes sous-tendent le discours à plusieurs niveaux : fonctionnel, expressif, symbolique. [...] L'éthologie permet de comprendre l'importance des comportements et des postures.*⁶² » Il peut donc y avoir atténuation, voire suppression, des expressions même les plus universelles comme la joie, la tristesse, la colère, le dégoût, la surprise ou la peur. Les gestes, et les marques graphiques qui les accompagnent, posent problème et doivent donc être supprimés. La surveillance de *Claude Vistel* s'exerce jusqu'aux moindres détails des comics édités. Le style lui-même est analysé et adapté au besoin. Lorsque c'est impossible, c'est la publication même de l'histoire qui est remise en cause. Les planches de montage montrent que les effets stylistiques soulignant le mouvement dans les scènes d'action sont particulièrement supprimés, tout comme les onomatopées des combats. Les effets qui accompagnent l'impact d'un coup sont également régulièrement effacés, tout comme les personnages trop violemment frappés. De la même manière, les émotions véhiculées dans la parole par le biais des intonations, du niveau de langue, du volume, et habituellement portées par la forme des bulles et la graphie du texte sont généralement atténuées. Toute modification des bulles entraîne une perte de sens. Dans les narrations graphiques, l'image est l'élément primordial porteur de sens, c'est ce qui donne la possibilité d'avoir une case, une planche, et parfois même une histoire complète sans le moindre texte. Tout changement est donc une modification du sens de

l'œuvre, même mineure. La Commission se montre plus sensible à certains motifs que d'autres, ce qui peut s'avérer problématique s'ils sont courants dans une publication. *Jean-Yves Mitton* déclare :

« *La première retouche, [...] je l'ai faite dans la série western Kinowa. Il fallait que je lui enlève les petites cornes de son masque, qui par la suite lui sont revenues. Tout ce qui était " diabolique " était alors interdit.*⁶³ »

Cette censure du motif démoniaque n'est pas une marque propre aux exigences de la Commission de contrôle, on la retrouve aussi avec la *Comics Code Authority*⁶⁴ aux *États-Unis*. Utiliser une nouvelle couverture, même si cela implique un coût de production supplémentaire, est un moyen de gommer ce qui pourrait poser problème. Dans le cas de ce motif du diable, on peut le constater avec la couverture réalisée par *Jean Frisano* pour le n°38 de la revue *Strange*, en février 1973, où les cornes présentes sur le masque de *Daredevil* disparaissent. Si cette censure n'est pas constante, en particulier sur les couvertures, et bien que sur ses œuvres précédentes mettant en scène le super-héros les cornes soient présentes, le fait que le visage du héros soit ici particulièrement visible et de face a peut-être incité le peintre à réaliser cette modification du costume original. Une modification temporaire puisque le héros retrouve son costume intégral sur la couverture du n°42 de la revue, en juin 1973. Dans les pages intérieures, ce motif n'est pas toujours censurable. Si les épisodes dont l'antagoniste porte ce motif, comme *Méphisto*, ou les créatures d'*Uncanny X-Men* n°96 de décembre 1975 intitulé « *Night of the Demon* », sont parfois évités, une censure constante sur un personnage comme *Daredevil* ou *Diablo* demanderait probablement trop de retouches. Pour ce dernier, membre de l'équipe des *X-Men*, une forme de subterfuge est trouvée puisque la série est publiée dans *Special Strange* qui, avec son rythme trimestriel puis bimestriel, est moins surveillé par la Commission.



62. MASLOWSKI Michel, « *Regard anthropologique sur la traduction littéraire* » dans *Hermès, la Revue* n°49, 2007. Page 176.

63. BURDEYRON François-Xavier, « *L'interview : Jean-Yves Mitton* » dans *Hop !* n°42, 1987.

64. Le code de 1954 ne se réfère pas directement à ce motif, mais interdit les « mots ou symboles associés à une signification indésirable ». Il s'oppose également à des motifs voisins, comme les monstres (vampires, goules, loups-garous), et interdit même d'utiliser les mots « terror » ou « horror » dans les titres.

« Je faisais des retouches et des pages d'essai. En ce qui concerne les retouches, je les faisais soit sur des photocopies, soit sur des originaux. [...] Lorsque les traits étaient flous sur les photocopies, il fallait les renforcer, et il fallait aussi redessiner les ballons contenant la traduction du texte italien car celui-ci n'avait plus la même longueur. Et là aussi il y avait une censure. Il fallait finir le dessin autour des bulles. Il était découpé à peu près au tiers de la hauteur. Parfois il y avait des dessins entiers à refaire soit à cause de la censure soit à cause d'une mauvaise photocopie. Et l'on supprimait les onomatopées, les "zip", les "bang", les "crack" ainsi que les cris de douleur. Alors que les autres revues de BD n'effaçaient pas les onomatopées, Lug le faisait car ses publications étant considérées comme populaires, le comité de censure à Paris décidait qu'il ne devait pas y en avoir dans leurs pages.⁶⁵ »

Ce qui est décrit ici par Jean-Yves Mitton pour les fumetti est aussi valable pour les comics, on peut le constater dans les publications. Les modifications graphiques du texte présentent une importance certaine dans le processus d'adaptation puisque lire, c'est d'abord voir. L'altération des onomatopées fait suite aux recommandations de la Commission qui, dès son rapport de 1950, demande aux éditeurs d'augmenter l'importance du texte par rapport à l'image, et d'éviter les onomatopées. Leur suppression est un cas particulièrement emblématique de l'autocensure de Lug. En effet, l'éditeur est le seul à opérer une suppression presque systématique. Dans les différents moyens de porter le sens dans les comics, les onomatopées sont un cas particulier, car ce sont des signifiants mixtes. Bien qu'essentiellement constituée de lettres, c'est avant tout la graphie qui fait la force du message : la taille, la couleur et la place des lettres sur la planche, sur une ou plusieurs cases, et parfois même en dehors. Cas étudié par la traductologie, les onomatopées constituent un des lieux marquants de l'adaptation des narrations graphiques. Dans notre corpus, c'est la quasi-totalité de ce lieu qui est effacé sous l'influence de la Commission. Cette suppression est une atténuation importante de la force des comics publiés, les onomatopées étant souvent porteuses de l'impact d'une planche, des sons des comics. Certaines onomatopées sont conservées : des bruits mécaniques, des cris d'animaux, mais aussi des cris humains lorsque la case n'est pas compréhensible sans l'onomatopée. Dans certains cas, le changement d'une onomatopée pour une autre peut survenir. L'adoption d'onomatopées d'une autre aire linguistique est un signe de transfert culturel réussi par une politique d'adaptation au récepteur.

« Mon travail consistait à reformater les vignettes, à les recadrer et à les retoucher, couleur par couleur, pour répondre aux exigences de la traduction. À l'époque, la censure sévissait énormément en France et la BD recevait des coups terribles. Des pages entières étaient supprimées, y compris dans les importations. Il fallait rhabiller les femmes, raboter les nichons, les fesses, enlever dans les textes tout

ce qui pouvait ressembler à des cris, à de la violence, les onomatopées, BANG, CRAC, BOUM ... Parfois, il fallait refaire certains décors pour les rendre un peu plus apaisants. Tout ce travail prenait six personnes à temps plein, toute l'année, aux éditions Lug.⁶⁶

Notons que Mitton exprime sur cette politique de retouche certains regrets par rapport à l'intégrité des œuvres originales, même si c'est ce travail qui lui a permis de faire carrière dans les narrations graphiques par la suite.

« Nous ne travaillions qu'au pinceau, ce qui est une excellente école. Les premières retouches, je les ai effectuées en tremblant. Reprendre le Surfer ou le visage de Shall-Bal [sic], c'était sacré pour moi. [...] Je crois qu'il y a eu un changement avec l'arrivée de Frank Miller. Il a opéré une rupture avec le style académique d'artistes comme Buscema chez Marvel au profit d'un style plus moderne avec un trait plus aigu, plus cassé. Il a introduit un trait plus "rapide", tout en étant extrêmement maîtrisé.⁶⁷ »

Reformater et recadrer les vignettes est l'essentiel du travail des retoucheurs pour les dix premiers numéros de *Strange* (janvier à octobre 1970) et les sept premiers de *Marvel* (avril à octobre 1970). Ces dix-sept revues constituent un cas rare de changement de format, non pour appréhender au mieux la demande du public, mais pour convenir à un organe qui se veut le défenseur de la morale. Le format réduit en noir et blanc, par le manque d'attrait que lui prête la Commission, est en effet un moyen d'échapper à une attention que ne désire pas l'éditeur. La suppression de la couleur, perçue comme agressive par la Commission mais aussi comme attirante pour un jeune public, permet à l'éditeur de ne pas se faire remarquer après l'affaire *Fantask*. La réduction du format suit la même logique. Les changements rendent les publications moins inquiétantes pour la Commission, peut-être parce qu'elles deviennent un peu plus communes à ce qu'est l'édition de narration graphique dans les kiosques français. Le fait de mieux accepter ces numéros des revues *Marvel* et *Strange* est un symptôme du refus de l'épreuve de l'étranger chez le censeur. Ces numéros cumulent les divers aspects des stratégies de domestication décrites par Valerio Rota : La publication en noir et blanc de comics en couleurs dans leur champ d'origine, la mutilation du texte, moins à cause de la traduction que du format plus petit, qui complique encore la tâche du lettré francophone. Le traducteur réalise la première adaptation en choisissant les synonymes les plus courts et en omettant les mots dispensables dans le sens de la phrase. Toutefois, le lettré français doit encore réduire le texte car il travaille sur des planches d'un format réduit par rapport aux planches accessibles au lettré d'origine. C'est une difficulté supplémentaire d'être une seconde main sur une œuvre.

65. BURDEYRON François-Xavier, « L'interview : Jean-Yves Mitton » in *Hop !* n°42, 1987.

66. TALLON Jean-Louis, « Jean-Yves Mitton : un Français dans l'univers des comics » in *HorsPress*, 1999.

67. MORNET Thierry, « L'interview : Jean-Yves Mitton » in *Marvel* n°23, 1998.

Un problème pour les publications *Lug*, les lettrages n'étant pas toujours le fait d'un lettré professionnel mais parfois d'un dessinateur selon *Jean-Yves Mitton*. Autre aspect, la modification du découpage de la planche par le déplacement des cases, la réduction de leur nombre sur la planche, qui implique un plus grand nombre de pages pour publier la totalité de l'histoire, et parfois même leur division ou leur suppression. C'est probablement la plus importante des altérations possibles dans les narrations graphiques car elle bouleverse l'équilibre de la planche établi par l'artiste. Si la pratique est systématique dans les premiers numéros de *Marvel* et *Strange*, la suppression de cases perdure même avec le changement de format, afin de publier quatre épisodes par numéro, en raison du nombre limité de pages. Le procédé implique un changement dans le rythme. Si le comics offre au lecteur la possibilité d'avoir sa propre temporalité dans la lecture, que ce soit dans la version originale ou dans les adaptations, le rythme est varié par les modifications.

Nous ne pouvons qualifier, sur le plan légal, l'action de la Commission de censure politique, dans le sens où, s'il y a effectivement acte assimilable à la censure pour *Fantask*, il n'est pas directement justifié par des motifs politiques, mais plutôt moraux. Une autocensure politique est bien pratiquée sur la représentation des communistes, par crainte plus que par obligation juridique réelle. Notons que cette pratique n'est pas limitée à la *France*, mais existe aussi en *Italie* à la même période. Dans le premier épisode de *The Amazing Spider-Man* de mars 1963, le super-vilain *Caméléon* vole des plans secrets pour les remettre à l'équipage d'un sous-marin arborant la faucille et le marteau, symboles communistes. Dans la première édition italienne d'avril 1970 par *Editoriale Corno*, les symboles sont effacés, évitant ainsi toute référence politique. Ce même épisode, publié par *Lug* dans *Fantask* n°5 de juin 1969, ne subit pas beaucoup de modifications lors de son adaptation. Les symboles communistes sont même laissés sur le sous-marin, probablement plus par erreur que par une volonté de prise de risque.

L'erreur est d'autant plus crédible lorsque l'on sait que ce même numéro de la revue aurait dû contenir le *Fantastic Four* n°13 d'avril 1963, épisode qui ne fut pas publié en raison de son contenu évoquant la Guerre Froide avec la course à l'espace, et dont le super-méchant, *Red Ghost*, est un scientifique fou au service des Soviétiques. L'importance de cet épisode dans l'histoire des *Fantastiques* pose problème par la suite. Le n°13 voit la première apparition d'un personnage secondaire relativement important dans la mythologie *Marvel*, le *Gardien* (*The Watcher* en version originale), prénommé *Uatu*. Il appartient à une race entièrement dédiée à la connaissance de l'univers, absolument non-interventionniste. Le personnage revient par la suite dans les comics *Marvel* lorsqu'un événement d'importance est sur le point de se produire, ce qui est un moyen pour le scénariste d'augmenter le suspense. Son apparition suivante se trouve dans la même série, *Fantastic Four*, au n°20 de novembre 1963. L'épisode est adapté par *Lug* dans *Marvel* n°2, en mai 1970, et un nouveau dialogue doit être écrit pour faire passer cette seconde rencontre entre les personnages pour une première.

Des épisodes jamais publiés par l'éditeur.

Il nous faut ici distinguer deux aspects dans le choix de non-publication. D'une part, il y a les séries qui ne furent jamais adaptées par *Lug*, soit laissées à d'autres éditeurs, soit pour certaines virtuellement inédites en *France*, et d'autre part, des épisodes spécifiques qui ne furent pas publiés alors que la majeure partie de la série l'était. Si ce sont ces derniers qui nous intéressent particulièrement, il nous faut également apporter des éléments d'explication pour le premier cas. Le plus évident est l'attrait commercial des séries. La décisionnaire sur les séries *Marvel* publiées chez *Lug* était *Claude Vistel*. Selon les propositions faites par l'éditeur américain, elle estimait ce qui était publiable ou non. Les séries particulièrement liées au groupe des *Avengers*, c'est-à-dire le titre portant sur les aventures de l'équipe, mais aussi les titres individuels portant sur un personnage de l'équipe, sont plutôt rares chez *Lug*. *Iron Man* est publié dans *Strange* dès le premier numéro de la revue mais ce n'est pas le cas des titres *Captain America*, *Hulk*, *Tales to Astonish* (pour les numéros contenant des histoires d'*Ant-Man*, puis de *Hulk*), *Thor*, *Journey into Mystery* (pour les numéros portant sur *Thor* et les dieux d'*Asgard*) ... Si ces héros apparaissent parfois, c'est parce qu'ils font équipe avec les personnages habituellement présents dans les revues *Lug*. Les super-héros urbains de la *Maison des idées* leur sont préférés (*Spider-Man*, *Daredevil*, *Iron Fist*, *Spider-Woman* ...) ainsi que les séries aux thématiques plus proches de la Science-Fiction (*Uncanny X-Men*, *Fantastic Four*, *Star Wars* mais aussi les séries de la branche cosmique comme *Silver Surfer*, *Captain Marvel*, *Eternals*, *Rom*, *Nova*, *Machine Man*...).

Le choix de laisser les séries liées aux *Vengeurs* à d'autres éditeurs est probablement commercial. Les titres sont parfois très liés entre eux et cela impliquerait de les publier de manière simultanée et relativement exhaustive. Ce choix nécessiterait une revue supplémentaire et un nombre de retouches plus important. L'autocensure pratiquée par *Lug* est un autre motif pour ne pas publier ces séries en particulier. Le personnage de *Captain America* et sa lutte contre l'idéologie communiste dans la période de la Guerre Froide auraient demandé soit de ne pas publier un bon nombre d'épisodes de la série, soit d'opérer des retouches importantes sur celle-ci. C'est ce même motif qui interrompt la publication de certaines séries, comme nous le verrons. Un autre pan de l'univers *Marvel* est ignoré, celui qui touche à la magie et à l'horreur. C'est le cas de la période des histoires de monstres géants de la fin des années 1950 et du début des années 1960 souvent réalisées par *Stan Lee* et *Jack Kirby*. C'est également le cas pour les histoires d'horreur des années 1970 publiées après le remplacement de *Stan Lee* par *Roy Thomas*. Différentes séries voient alors le jour, parfois au format magazine, en noir et blanc, avec un style plus proche du comics underground que des super-héros : *Dracula Lives !*, *Vampire Tales*, *Monsters Unleashed*, *Monster Madness*, *Tales of the Zombie* ...

DANS **Strange**

MATT MURDOCK
UN AVOCAT AVEUGLE, AMOUREUX DE SA
BELLE SECRÉTAIRE, "KAREN PAGE"

MAIS QU'APPARAISSENT...
GLADIATEUR
LE COBRA
LE PITRE
LE HIBOU
MISTER PEUR
ETC...

ET C'EST...
LE DIABLE ROUGE
L'HOMME SANS PEUR
LE TARZAN DE LA JUNGLE DES VILLES

EN UN MOT, L'INTREPID

DARE DEVIL

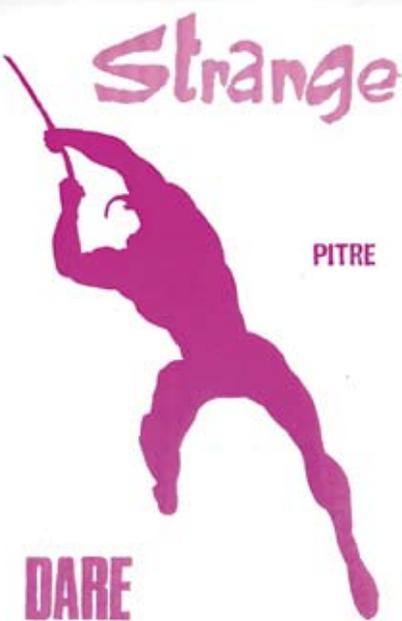


GLADIATEUR
PITRE
HIBOU

DARE DEVIL



DANS
HIBOU
DARE DEVIL



Strange
PITRE
DARE

Publicité pour Daredevil avec ses films couleurs d'imprimerie.
A droite : épreuves de contrôle en couleur pour le bon à tirer.

DANS **Strange**

PETER PARKER... un teen-ager comme vous !...
pour payer ses études, il vend des photos à
J.J. Jameson, l'irascible directeur du
"Quotidien"



mais c'est aussi...
LE TISSEUR DE TOILE
LE MONTE EN L'AIR
L'ENNEMI JURÉ DU
D'OCOTOPUS
DU VAUTOUR
DU BOUFFON VERT
DU GAID ETC...
et la bête noire du même
J.J. JAMESON!
en un mot, c'est le formidable

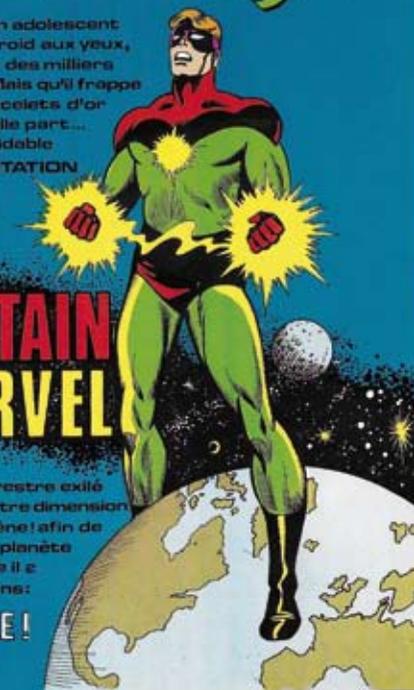
ARAIGNÉE!

DANS **Strange**

Sur terre, un adolescent
qui n'a pas froid aux yeux,
semble à des milliers
d'autres... Mais qu'il froppé
les deux bracelets d'or
venus de nulle part...
et une formidable
TRANSMUTATION
s'opère!

CAPTAIN MARVEL

L'extra-terrestre exilé
dans une autre dimension
entre en scène! afin de
défendre la planète
pour laquelle il a
trahi les siens:
LA TERRE!



DANS **Strange**

TONY STARK

un play-boy, milliardaire, bourreau des cœurs,
un génie scientifique à la tête des formidables
usines STARK!



mais qu'apparaissent...
LE MANDARIN
LA LICORNE
LE BRANDON
D'SPECTRUM
etc...

HOMME ?
OU ROBOT ?

ET C'EST LE VENGEUR DORÉ
LE CHEVALIER D'AIRAIN
LA PLUS FORMIDABLE MACHINE
DE COMBAT HUMAINE!

IRON MAN

DANS **Strange**

MATT MURDOCK
UN AVOCAT AVEUGLE, AMOUREUX DE SA
BELLE SECRÉTAIRE, "KAREN PAGE"

MAIS QU'APPARAISSENT...
GLADIATEUR
LE COBRA
LE PITRE
LE HIBOU
MISTER PEUR
ETC...

ET C'EST...
LE DIABLE ROUGE
L'HOMME SANS PEUR
LE TARZAN DE LA JUNGLE DES VILLES

EN UN MOT, L'INTREPID

DARE DEVIL



Ce groupe de séries que *Lug* ne publie pas s'adresse à un public adulte qui n'est pas la cible de l'éditeur, elles sont donc laissées à d'autres⁶⁸. De cette courte période de création plus libre naissent également les séries *Planet of the Apes* - publiée par *Lug*, sans doute pour son attrait commercial suite au succès des films - *Savage Sword of Conan*, dont *Lug* publie des épisodes soigneusement sélectionnés dans neuf albums entre 1976 et 1979 et *Doc Savage*, dont les huit épisodes sont publiés dans le bimestriel *Titans*, de septembre 1976 à novembre 1977.

Dans certains cas, la publication d'un épisode est impossible, car sa thématique ou sa narrativité visuelle est trop importante dans sa construction pour être altérée. Dans *Fantask*, *Lug* ne publie pas la première apparition des *Skrulls* dans la série *Fantastic Four*. Ces adversaires réguliers de la première famille de l'univers *Marvel* ont la capacité de se métamorphoser et, dans cet épisode, ils imitent les héros pour attaquer une plate-forme pétrolière, détruire un monument, voler dans une bijouterie ou arrêter une centrale électrique. Le doute qui subsiste sur l'intégrité des héros durant la première partie de l'épisode n'aurait pas été acceptable pour la Commission, pour qui les héros ne doivent jamais commettre d'acte répréhensible. *Lug* préfère donc ne jamais publier cet épisode, pourtant fondateur dans la mythologie de l'univers cosmique de *Marvel*. Ce choix, fait dès les débuts de *Fantask*, la première revue que *Lug* consacre aux séries *Marvel*, montre bien la conscience qu'a l'éditeur des risques liés à l'action de la Commission, et la prudence est immédiatement de mise pour que le projet éditorial conserve sa viabilité. De manière plus surprenante, l'épisode n'est pas publié lorsque la série paraît de nouveau au format album de la collection *Une aventure des Fantastiques*. Une explication est peut-être à voir dans la jeunesse du projet. Si effectivement il s'avère que ce format donne plus de liberté à l'éditeur, cet épisode aurait dû être republié dans le premier album. La prudence a, là encore, voulu que les limites de cette liberté ne soient pas testées trop rapidement.

Amazing Spider-Man est la série phare publiée dans la revue *Strange*. En tant que telle, il nous paraît utile de voir quels épisodes n'ont pu être adaptés en dépit de la forte demande du lectorat. D'abord publiée dans *Fantask*, puis dans *Marvel*, la série intègre le sommaire de *Strange* au n°18 de la revue, en juin 1971. Bien qu'ils soient peu nombreux - dix-sept sur les trois cents numéros que compte la série - certains épisodes ne sont jamais apparus dans une revue mensuelle. Certains n'ont jamais été publiés par les éditions *Lug*, d'autres ont été publiés dans des formats apparemment moins surveillés par la Commission. Le sixième épisode, publié en novembre 1963 aux États-Unis, met en scène la première confrontation entre *Spider-Man* et le *Lézard*.

Le docteur *Curtis Connors* est un généticien qui cherche à utiliser les mutations génétiques de cellules reptiliennes pour faire repousser le bras qu'il a perdu durant la guerre. Testant imprudemment le sérum qu'il a créé sur lui-même, il est transformé en un reptile humanoïde incapable de contrôler son besoin de domination. Sur le plan graphique, la monstruosité de l'adversaire aurait été un problème pour la Commission, mais c'est aussi le cas sur le plan du scénario. Progressivement, le docteur *Connors* est privé de son humanité pour devenir de plus en plus animal, comme l'indique la quatrième case de la onzième planche : « *He tried to work on a new serum, one which would make him human again ... but it was hopeless ! His brain had been too dulled – too changed !* » Cette privation de l'humanité du personnage, qu'elle soit graphique ou textuelle (il est par exemple désigné par « *what* » et non plus par « *who* »), n'est pas sans rappeler celle de *Ben Grimm* / la *Chose*, personnage des *Fantastiques*. Le septième numéro, publié en décembre 1963 dans sa version originale, présente des caractéristiques différentes et la raison de sa non-publication par *Lug* est moins évidente. L'antagoniste de cet épisode est le *Vautour*, qui est déjà apparu dans l'histoire principale du deuxième numéro de la série, publié par *Lug* dans *Fantask* n°6 en juillet 1969, puis dans *Marvel* n°1 en avril 1970. Si les deux revues ont été fortement critiquées par la Commission jusqu'à leur disparition, le personnage du *Vautour* ne semble pas devoir poser problème par rapport aux recommandations de celle-ci. La mise en déroute des forces de l'ordre, que ce soit les gardes de la prison dont s'échappe le *Vautour* dans la première, ou la police qui est dans l'incapacité totale d'empêcher le super-vilain d'accomplir ses méfaits sont des éléments pouvant être perçus



Couverture de *The Amazing Spider-Man* n°6 (Novembre 1963) réalisée par Steve Ditko montrant pour la première fois l'affrontement de l'Homme Araignée et du Lézard.



68. *Dracula Lives !*, *Vampire Tales* et *Tales of the Zombie* sont partiellement publiées par France Sud Publications, aussi connu sous le nom d'Éditions du Bois de Boulogne, sous la direction d'André Guerber puis Luce Kaci. Ce petit éditeur du huitième arrondissement de Paris est surtout connu pour ses petits formats érotiques.

comme problématiques. Autre personnage ridiculisé, l'éditeur *J. Jonah Jameson*, qui incarne ici l'âge adulte et responsable, l'entrepreneur important. Cet ensemble, auquel s'ajoutent les références à la première apparition du *Vautour*, publiée dans une autre revue ayant disparu suite à la pression de la Commission, a peut-être conduit les éditions *Lug* à une prudence que l'on peut estimer excessive à la vue d'autres épisodes publiés.

Le n°8 d'*Amazing Spider-Man*, publié en janvier 1964 aux États-Unis, contient deux histoires. La première, de dix-sept planches, n'a jamais été publiée par *Lug*. La seconde, de six planches, se trouve dans le n°10 de la revue *Strange*, publiée en octobre 1972. Cette première histoire met en scène *Spider-Man* dans un affrontement avec un robot, dans une histoire qui n'est pas sans rappeler les comics de *Science-Fiction* des années 1950. Toutefois, c'est plus probablement les scènes ayant lieu au lycée de *Forrest Hills* qui ont posé problème. La rivalité entre *Peter Parker* et *Flash Thompson* se règle, sur la suggestion d'un professeur, sur un ring de boxe. L'éditeur a sans doute considéré que cette vision de la pédagogie poserait problème à une Commission dont les membres, quelle que soit leur appartenance politique, accordent une grande importance au système éducatif. En outre, cette histoire plus courte, qui pose problème sur le nombre de pages, présente peu d'intérêt dans l'histoire de *Spider-Man*. Le super-héros ne rencontre pas de super-vilain majeur, aucun personnage nouveau n'est introduit. Une bonne partie des planches représente *Peter Parker* et *Flash Thompson* s'affrontant à grands coups de poings et leur publication aurait nécessité des retouches importantes.

Cette série de trois histoires non publiées, pour des raisons vraisemblablement différentes, est suivie par la non-publication de l'épisode n°29 de la série, datant d'octobre 1965. Là encore, le super-vilain s'échappe, mettant en lumière l'incapacité des forces de l'ordre à garder prisonnier le dangereux *Scorpion* ou à protéger *J. Jonah Jameson*. Par ailleurs, *Jameson* apparaît plus égoïste, avare et lâche que jamais. Cet ensemble de représentations va à l'encontre des recommandations de la Commission, et alors que la revue *Strange* semble ne pas poser de problème majeur à l'organisme et qu'elle trouve son public, *Claude Vistel* a sans doute estimé qu'il valait

Couverture de *John Romita Sr.* pour *The Amazing Spider-Man* n°124 (Septembre 1973) avec *John Jameson Jr.* transformé pour l'occasion en loup-garou.



mieux ne pas la mettre en danger. Il faut rappeler qu'en 1972, au moment où cet épisode aurait dû être publié, cette publication est la seule de l'éditeur consacrée aux comics *Marvel*, et la première à durer. Les cas suivants d'épisodes non-publiés de la série *Amazing Spider-Man* se trouvent presque cent numéros plus tard, avec les n°124 et 125 de septembre et octobre 1973 en version originale. Alors qu'ils auraient dû être publiés dans les *Strange* n°105 et n°106 de septembre et octobre 1978, *Lug* publie directement *Amazing Spider-Man* n°126. La raison est simple : *Marvel* vient de rentrer dans le début de sa période horripilante suite à la perte d'emprise de la *Comics Code Authority*, et les monstres classiques de la littérature et du cinéma sont exploités pour affronter les super-héros. Ici, c'est le fils de *J. Jonah Jameson*, officier de l'*Air Force* et ancien astronaute, qui est transformé en loup-garou. Rendre monstrueux un tel personnage, militaire, héros de la nation, est impensable pour les membres de la Commission et la directrice de publication de *Lug* le comprend.



Couverture de *John Romita Jr.* et *Al Milgrom* pour *The Amazing Spider-Man* n°235 (Décembre 1982) qui annonce déjà le sujet de cet épisode, la monstruosité.

Encore une centaine d'épisodes plus tard, ce sont les n°234, n°235 et n°236 publiés en octobre, novembre et décembre 1982 aux États-Unis qui ne paraissent pas chez *Lug*. Dans cette histoire en trois parties, un assassin, dont le pseudonyme est *Tarantula*, est chargé d'abattre *Spider-Man*. Suite à un premier échec, une organisation criminelle le transforme en immense tarentule humanoïde afin qu'il puisse vaincre le super-héros. La monstruosité de l'antagoniste rend les épisodes difficilement publiables dans une revue surveillée par la Commission et l'omniprésence du personnage rend les retouches impossibles à mettre en œuvre. De plus, cette monstruosité est également mise en valeur dans les textes, le mot « *monster* » revenant plusieurs fois dans cette trilogie, y compris dans les titres. Le développement des personnages étant peu important dans ces épisodes, il est possible pour *Claude Vistel* de ne pas les publier sans que cela pose problème.

Enfin, les deux derniers épisodes d'*Amazing Spider-Man* de la période *Lug* qui n'ont pas été publiés sont les n°266 et n°267 de juillet et août 1985. Ces deux épisodes ont déjà un statut particulier en version originale puisqu'ils ne sont pas l'œuvre du scénariste et du dessinateur réguliers de la série, *Tom DeFalco* et *Ron Frenz*. Ces deux fill-in, procédé permettant de donner un temps de répit aux artistes d'une série, sont réalisés par *Peter David* au scénario, tandis que *Sal Buscema* et *Bob McLeod* sont chacun chargés du dessin d'un épisode. Le premier épisode, qui parodie ouvertement les créations de personnages animaliers par *Stan Lee*, est avant tout un interlude comique dans une période sombre pour le personnage, qui porte alors son costume noir et doit affronter la perte de plusieurs de ses alliés. Malgré cet aspect comique, il faut noter que les premières planches ouvrent l'histoire sur une tentative de suicide empêchée par *Spider-Man*, une thématique que *Claude Vistel* a sans doute jugée problématique face aux membres de la Commission. Le second épisode joue lui aussi sur l'aspect humoristique et malchanceux de *Spider-Man*. La deuxième planche comporte une case avec deux femmes partiellement nues, mais une rapide retouche pouvait la rendre acceptable pour la Commission. La seconde partie de l'histoire joue sur l'inadaptation du super-héros à évoluer dans le milieu périurbain, ce qui le conduit à bâillonner un chien avec sa toile, casser les branches d'un arbre, entoiler un couple de voisins, tenter de frauder dans un bus et pousser un chauffeur de taxi à commettre des excès de vitesse. Si chacun de ces actes est destiné à arrêter un cambrioleur, voir un super-héros adopter un tel comportement aurait posé problème à la Commission, même sous l'angle de l'humour adopté ici par le scénariste *Peter David*. Les actes moralement répréhensibles du héros de *Fantax* sont déjà ce qui avait conduit à la

102

surveillance accrue des publications de *Pierre Mouchot* dans les années 1960.

Un petit nombre d'épisodes de la série *Amazing Spider-Man* n'ont pas été publiés dans la revue *Strange*, mais dans une autre publication de l'éditeur et, pour un cas, par un autre éditeur. Trois épisodes formant une histoire, les n°100, 101 et 102, publiés de septembre à novembre 1971 aux États-Unis, sont publiés au format album de *Lug*, dans la collection *Une Aventure de l'Araignée*.

La publication des épisodes avec *Morbius* au format album permet de mettre le vampire en couverture.

Le courrier des FANS de STRANGE

Voilà des mois que je ne vous ai pas écrit. Je suis débordé de questions. Ma lettre parlera d'abord de LA GUERRE DES ETOILES puis de Jack Kirby. Votre publication de Star Wars en B.D. est sensationnelle. Les dessins sont exceptionnels et l'histoire est l'exacte réplique du film. Passons maintenant à Jack Kirby. Tous les lecteurs disent qu'il fait de la caricature. Mais je crois que c'est faux. Kirby veut ses personnages beaux, musclés (ou minces pour les femmes) et surtout expressifs. Regardez la sentinelle Kree, du premier coup d'oeil on peut dire que cet être est la force personnifiée. Il n'y a qu'avec lui que je me sens transporté dans un autre univers. Que veut dire « couverture en sélection » et « couverture au trait » ?

Eric ENDERLIN - LILLE

Les couvertures au trait se présentent comme un dessin sur lequel on applique les couleurs principales les unes après les autres, tandis que les couvertures en sélection ont l'aspect d'un véritable tableau, les couleurs sont moins franches et plus nuancées. Les couvertures de STRANGE, TITANS, SPECIAL STRANGE et des albums sont en sélection. Celles de NOVA N° 1 et 3 aussi, alors que les couvertures des numéros 2 et 4 sont au trait. Lesquelles préférez-vous ? Nous pensons pour NOVA adopter les couvertures au trait qui sont plus nettes car le format est plus petit.

épisode de Daredevil. Le scénario de Steve Gerber est excellent, et sort de l'ordinaire. Bien que j'apprécie beaucoup Colan, je dois dire que la prestation de Rick Buckler est remarquable et n'a rien à envier à celle du vieux Gene. Vous n'avez pas publié les numéros 95 et 96 de l'édition américaine. J'aimerais que vous me donniez des précisions sur cet oubli (volontaire, je suppose). Le plus réussi en tous points dans STRANGE 97 c'est, à mon avis, *Spider-Man*. En effet, nous avons eu droit au retour de John Romita qui est particulièrement en forme. De plus, l'encrage de Frank GIACIOIA n'éclipse pas le graphisme de Romita, mais bien au contraire le met en valeur. Cela ne signifie pas pour autant que les dessins de Gil Kane n'étaient pas satisfaisants. Ainsi, les essais graphiques de ce dessinateur sur les planches de *Spider-Man* ont été fort bons, et la présence de Roy Thomas a donné un résultat intéressant. On peut prendre à témoin l'album de l'Araignée « La Nuit du Léopard » qui est très bien réalisé : les planches publiées dans cet album s'insèrent chronologiquement entre les épisodes 93 et 94 parus dans STRANGE. Les cadrages de Kane sont excellents. J'aime beaucoup la mise en page de cet artiste, et les trouvailles graphiques sont nombreuses. Malgré tout j'estime que Romita est le dessinateur qui convient le mieux au personnage de *Spider-Man*.

Jean Marie LEVEQUE - EPINAL

Vous connaissez vraiment bien la production du Marvel Comics Group. Nous avons bien sauté deux épisodes de *Daredevil* avec le *Minotaure*, parce que ce personnage nous avait paru trop monstrueux. Et l'histoire de l'Araignée publiée dans « La Nuit du Léopard » s'intercale en effet entre les numéros 93 et 94 publiés dans STRANGE 95. On ne peut vraiment rien vous cacher !

La Bourse aux Echanges étant toujours saturée, nous vous prions de ne plus écrire. Merci.

Il est indéniable que depuis la parution du premier numéro de STRANGE, vous avez accompli un chemin formidable. Avec persévérance et opiniâtreté vous avez surmonté toutes les embûches et tous les obstacles qui ont entravé ce chemin, et tout fan de vos éditions ne peut que s'en réjouir. Trêve de compliments, passons aux choses sérieuses. Vous avez commencé l'année en beauté avec un numéro de STRANGE (97) digne d'éloges. Ainsi nous avons eu droit à un splendide

La question de la monstruosité des personnages semble être un critère éditorial décisif pour *Claude Vistel*.

éditions *Lug* à mettre en œuvre ce nouveau procédé de publication. Dans cette histoire marquant l'anniversaire de la publication du super-héros, *Spider-Man* décide d'abandonner ses pouvoirs pour vivre son amour avec *Gwen Stacy*. Prêt à tous les sacrifices, il met au point un sérum qui devrait enrayer la mutation engendrée par la piqûre d'araignée radioactive. L'expérience rate et *Peter Parker* se retrouve avec deux paires de bras supplémentaires. Dans son hubris, il n'a pas préparé d'antidote à cette nouvelle condition monstrueuse dont il prend rapidement conscience. Face à lui se dresse *Morbius*, créature autrefois humaine, qu'une expérience a transformé en vampire. Là encore, la perte de son humanité est un élément essentiel du personnage et la confrontation avec un *Spider-Man*, qui se perçoit comme monstrueux à ce moment de son histoire, en fait une thématique d'autant plus importante de ces épisodes.

Deuxième album de la série (le premier contenant une réédition de l'origine du héros et de ses affrontements avec le *Bouffon Vert* et *Kraven le Chasseur*), ce format permet d'échapper en partie à la surveillance de la Commission, en plus de permettre une édition matériellement de qualité supérieure. La publication a lieu au premier trimestre 1978, soit presque au moment où les épisodes auraient dû paraître dans *Strange* (novembre et décembre 1977). Notons que le procédé n'est jamais expliqué dans les encarts publicitaires des autres publications, et ce n'est que dans une réponse du « *courrier des fans de Strange* » du n°102 que l'on apprend que l'histoire de l'album est à lire entre les épisodes publiés dans *Strange* n°95.

103

Encore une fois, c'est la monstruosité qui aurait pu être mise en cause par la Commission qui pousse les





L'affrontement avec les monstrueux reptiles anthropomorphiques que sont Stegron et le Léopard est mis en avant sur la couverture de *The Amazing Spider-Man* n°166 (mars 1977).

Seuls le terme « *inhumanly* » appliqué au visage de *Morbius* dans le deuxième épisode et une partie du champ lexical du sang qu'il veut boire constituent une disparition remarquable, comme une atténuation de la déshumanisation. Les références culturelles sont dans l'ensemble conservées, comme celles qui renvoient à *La Métamorphose* de *Franz Kafka* ou au présentateur américain *Ed Sullivan* - conserver cette référence interroge, le personnage médiatique n'étant pas connu du lecteur français, et la notion de « *Late-Show* » utilisée plus loin disparaît - à *Batman*, à *Anthony Perkins* et *Alfred Hitchcock*... Une référence à la « *Spiro Agnew wristwatch* » de Peter Parker disparaît toutefois, d'une part parce que l'objet, conséquence d'une blague purement états-unienne, est inconnu du

Ce sont deux rapports à la monstruosité qui se confrontent : celui du super-héros qui cherche à s'isoler pour protéger son monde et celui de son antagoniste (que l'on peut toutefois difficilement qualifier de super-vilain) qui ne résiste pas à son besoin de sang. La fin du deuxième épisode voit l'arrivée du *Léopard*, dont nous avons déjà évoqué le cas lors pour la censure complète d'une de ses apparitions en raison de la monstruosité du personnage. Marque d'une surveillance moins importante de la Commission, les épisodes ne sont que très peu censurés ou retouchés. Les onomatopées sont présentes, tout comme les armes ou les lignes de force soulignant les chocs.

Seules les bulles sont légèrement différentes, mais le format montre de manière très évidente un plus grand respect du matériel original : colorisation de bonne qualité, lettrage plus régulier... Par ailleurs, les textes sont très fidèles à la version originale, peut-être grâce à une plus grande place et des planches de travail plus grandes.

public français, d'autre part parce que l'ancien vice-président de *Richard Nixon* a démissionné cinq ans avant la publication de cet album en *France*. Le décalage culturel et temporel est trop grand pour que la référence conserve sa valeur lors de l'adaptation. Notons que l'équivalent d'une planche disparaît tout de même du deuxième épisode, suggérant sans réellement la montrer une nuit de massacre opérée par *Morbius*. Cela sert d'une part à réduire les risques liés à la Commission, et d'autre part à faire le compte du nombre de pages. Imprimant sur rotatives, l'imprimeur doit avoir un nombre de pages multiple de seize. Ici, l'album doit faire nécessairement quatre-vingts pages.

La thématique de la monstruosité est encore une fois présente dans les épisodes 165 et 166 de la série, publiés en février et mars 1977 aux *États-Unis*. L'importance du *Léopard* dans l'histoire ainsi que *Stegron*, l'homme-dinosaure, pose une nouvelle fois problème pour une publication dans la revue *Strange*. Toutefois, les deux épisodes sont publiés dans le seizième album *Une Aventure de l'Araignée* au troisième trimestre 1982, accompagnés de deux épisodes de la série *Marvel Team-Up* qui auraient pu également poser problème lors d'une publication en revue. Là encore, la différence de surveillance entre le format de l'album et de la revue est exploitée par *Lug* pour permettre l'édition de ces épisodes qui seraient autrement probablement restés inédits pour plusieurs années.

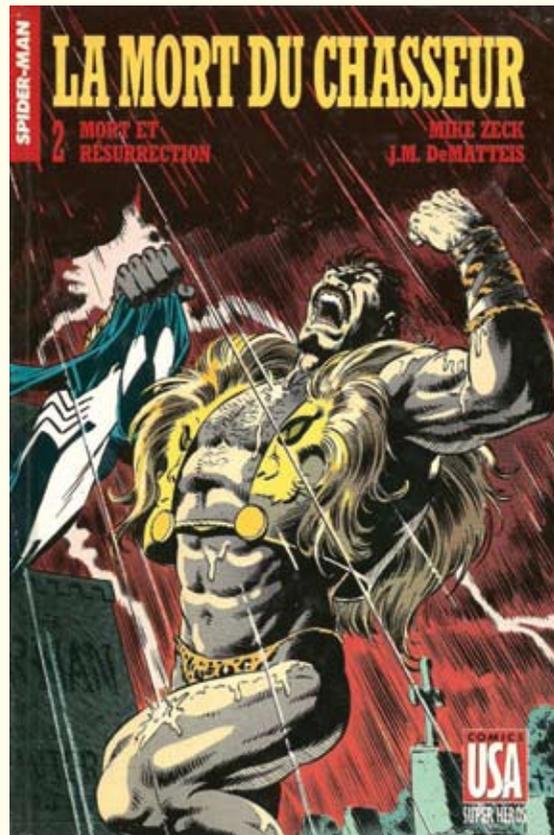
L'épisode 171 d'août 1977 en version originale est publié dans une autre revue, *Nova*. Ici, c'est la thématique de l'épisode qui prime sur ce choix de ne pas faire apparaître l'épisode dans la revue *Strange* puisqu'il constitue la seconde partie d'un crossover avec la série *Nova*. La première partie étant publiée en *France* dans le n°12 de la revue *Nova* en janvier 1979, l'éditeur fait un choix logique en publiant cet épisode dans le n°13 de cette même revue, le mois suivant. Enfin, deux épisodes de la série furent publiés par un autre éditeur et non par *Lug* en 1988. Le n°293 et le n°294 de la série *Amazing Spider-Man*, publiés en octobre et novembre 1987 aux *États-Unis*, font partie d'un arc appelé *Kraven's Last Hunt*. Constituée de six épisodes, l'histoire s'étend sur deux autres séries du super-héros, *Web of Spider-Man* et *Spectacular Spider-Man*, partiellement publiées par *Lug* dans plusieurs revues.



La couverture de l'album publiant ces épisodes en 1982 montre plutôt un affrontement entre Spider-Man et des dinosaures plus conventionnels.

Dans cette histoire, *J. M. De Matteris*, *Mike Zeck* et *Bob McLeod* mettent en scène la dernière confrontation entre *Spider-Man* et *Kraven*, pour qui le super-héros est devenu une obsession. Dans cette histoire très sombre, autant pour le scénario que pour le dessin, le style réaliste renforce la bestialité du duel à mort entre les deux personnages. Encore une fois, la monstruosité est fortement présente, notamment avec le personnage de *Vermine*, homme-rat anthropophage. Si cet arc pose problème, c'est à la fois pour son contenu et son format.

En six épisodes, celui-ci est de plus de cent-vingt planches, ce qui nécessiterait pour *Lug* de le publier en deux fois, dans deux numéros de la collection *Top B.D.* ou *Un Récit Complet Marvel* par exemple, ce qui n'a jamais été fait par l'éditeur, ces collections étant réservées à des histoires complètes. Face à cette difficulté, l'éditeur ne publie pas l'arc et celui-ci est repris en trois albums de la collection *Super Héros* de l'éditeur *Comics USA*. Les trois albums sont publiés à la suite, à la fin de l'année 1988, c'est-à-dire au moment où ils auraient dû paraître chez *Lug* pour être dans la continuité des épisodes publiés dans *Strange*. L'histoire, qui fait partie des œuvres marquantes des comics des années 1980 et que l'on peut rapprocher des œuvres de *Frank Miller* ou *Alan Moore* dans la même période, paraît donc dans un format perçu comme plus prestigieux en France. Le choix de cette histoire n'est pas un hasard, d'autant plus que chaque album vaut alors 35 francs, des prix bien supérieurs à ceux pratiqués par *Lug*. La cohérence des dates de publication entre les revues *Lug* et les trois albums *Comics USA* peut laisser penser qu'il y avait là une forme d'accord entre les deux éditeurs. Cependant les publications de l'éditeur lyonnais n'en laissent rien paraître, ni dans les annonces, ni dans les réponses au courrier des lecteurs de l'année 1988.



L'ambiance beaucoup plus sombre et laissant supposer au lecteur la victoire de Kraven. Couverture originale de Mike Zeck et Bob McLeod pour *The Amazing Spider-Man* n°293 (Octobre 1987).

Un autre personnage de la revue *Strange* est *Daredevil*, dont la série éponyme est publiée durant dix-sept ans, avant d'évoluer dans les années 1980 vers une ambiance plus sombre et plus violente, en particulier suite au passage de *Frank Miller* sur la série. D'abord dessinateur à partir du n°159 de juillet 1979 sur des scénarios de *Roger McKenzie*, *Miller* devient l'auteur complet du titre du n°168 de janvier 1981 au n°191 de février 1983. Il revient sur le titre pour le n°219 de juin 1985, en compagnie de *John Buscema* aux dessins, puis du n°226 de janvier 1986 au n°233 d'août 1986, cette fois-ci avec *David Mazucchelli* aux crayons, pour l'arc *Born Again*. Si, durant cette période, *Frank Miller* passe du statut d'auteur relativement inconnu du public à celui d'auteur incontournable des comics, c'est notamment parce que son style, tant scénaristique que graphique, donne le ton d'une nouvelle période, plus sombre, plus violente, qui reçoit rapidement le nom de grim and gritty. Des quarante-deux épisodes sur lesquels *Frank Miller* a travaillé entre 1979 et 1986, seulement trente-deux ont été publiés par *Lug* dans la revue *Strange*, de 1982 à 1987. Un ensemble de dix épisodes (183 et 184, 187 à 191, 219, 232 et 233 de la série américaine) laissé de côté en raison de leur violence dans les thèmes comme dans leur graphisme. Si le décalage entre les publications américaines et françaises permet de ne pas publier ces épisodes sans pour autant faire disparaître la série de la revue jusqu'en 1987, l'évolution de la série ne le permet plus à partir du mois de juillet de cette même année. La série est remplacée par *Avengers*, série disponible suite à la fin de l'éditeur *Arédit-Artima*. Dans les épisodes publiés, nous trouvons les cas d'autocensure les plus poussés, jusqu'au *Daredevil* n°231, dont seulement deux planches sur les vingt-trois d'origine sont publiées dans le *Strange* n°211 de juin 1986.





Une sélection de cases censurées ou retouchées...



Couverture du *Strange* n°92 (Août 1977), la seule mettant à l'honneur les *Eternals* de Jack Kirby.

Une autre série fut également arrêtée officiellement à cause de la pression de la Commission. Jack Kirby, co-créateur chez Marvel de *Captain America* en 1941, des *Fantastic Four* en 1961, de *Hulk* et *Thor* en 1962, des *X-Men* et des *Vengeurs* en 1963, quitte l'éditeur en 1969 sur un désaccord et rejoint son concurrent direct, *DC Comics*, avec un contrat de cinq ans pour fonder son *Quatrième Monde*. À la fin de son contrat, Kirby revient chez *Marvel* et retrouve le personnage de *Captain America*. Parallèlement, l'opportunité de réaliser une série de *Science-Fiction* lui est offerte. Dans un style proche de ses travaux réalisés pour *DC Comics*, il crée la série *The Eternals*, racontant l'affrontement de deux races de surhommes issues d'antiques expériences réalisées par des extraterrestres et aux nombreuses références mythologiques. Le premier numéro est publié en juillet 1976 aux *États-Unis*, et Claude Vistel fait le choix d'inclure la série en juin 1977 dans *Strange* au n°90, en remplacement de *Captain Marvel*. Cette série change

de scénariste au n°46 de septembre 1976, c'est donc l'occasion de la déplacer dans *Titans*, d'une part parce qu'elle est bimestrielle aux États-Unis, ce qui pose problème dans la préparation d'un mensuel, mais aussi dans le but d'attirer le lectorat de *Strange* vers un bimestriel qui n'a pas encore trouvé sa stabilité sur le plan du contenu. En choisissant la série *The Eternals* pour intégrer le sommaire de *Strange*, la directrice de publication fait un choix relativement sûr. « King » Jack Kirby est au sommet de son art. Son nom, bien que moins mis en avant que celui de Stan Lee, reste pour les amateurs et les lecteurs de longue date, associé à des séries essentielles de l'univers *Marvel* et, lorsque la préparation du n°90 débute, neuf numéros de la série ont déjà été publiés, ce qui donne un certain recul sur son succès. Pourtant, la série ne reçoit pas immédiatement l'honneur de faire la couverture de *Strange*. Il faut attendre pour cela le troisième épisode, publié dans le *Strange* n°92 d'août 1977.

Dans le courrier des lecteurs de la revue, le succès ne semble pas au rendez-vous. Le style graphique de Jack Kirby, qualifié de caricatural dans plusieurs lettres ne semble pas susciter l'adhésion du lectorat de la revue et il semble toujours devoir être comparé à d'autres dessinateurs comme John Buscema. À la fin du quatrième épisode de la série, dans le *Strange* n°93 de septembre 1977, un encart est ajouté sur la dernière planche :

« Chers lecteurs. Les mises en garde pressantes et répétées de la Commission de Surveillance et de Contrôle nous incitent à supprimer de nous-mêmes la série les *Éternels*. En attendant de trouver une histoire publiable en France, nous mettrons un deuxième épisode de *l'Araignée*, ce qui nous permettra de combler un peu le retard avec l'édition américaine que vous êtes nombreux à déplorer. La rédaction »

La publication s'arrête donc avec ce quatrième épisode, sur un suspense, puisque l'humanité toute entière est menacée par le pouvoir d'Arishem.

Si la violence des combats et la vivacité du style graphique de Jack Kirby dans les années 1970 a pu, sans surprise, choquer les membres de la Commission, d'après le courrier des lecteurs de *Strange* n°97, ce serait surtout la représentation des *Déviants* qui aurait posé problème, apparaissant comme raciste aux yeux de la Commission. Une position qu'il faut associer à la représentation démoniaque de ces personnages, qui avaient déjà dû subir un certain nombre de retouches dans le quatrième et dernier épisode publié. Leurs yeux vides reçoivent dans l'adaptation des pupilles, et les oreilles et les dents les plus pointues sont rabotées.

Il semblerait que sa suppression n'ait toutefois pas posé de gros problème à l'éditeur. La réaction du lectorat est mitigée, et la série, même si elle appartient à l'univers *Marvel*, n'y est pas directement liée par la présence de super-héros déjà connus des lecteurs. En quatre épisodes, la direction de *Lug* a finalement laissé très peu de temps à la série pour convaincre. Une rapidité dans la suppression d'autant plus étonnante que lorsque le n°93 de *Strange* est en préparation, l'éditeur n'a pu recevoir, au mieux, que les réactions des lecteurs aux deux premiers épisodes. Peut-être la nécessité de retoucher de manière de plus en plus importante la série, à cause de la place grandissante des *Déviants* dans celle-ci, a-t-elle eu un impact sur cette décision ? Un travail plus complexe dans la colorisation est sans doute un facteur à prendre également en compte. Cette période de l'œuvre de Jack Kirby est effectivement



La dernière planche des *Eternals* publiée par *Lug*, dans *Strange* n°93 (Septembre 1977).

faite de couleurs vives, de traits d'encre très noirs et le style graphique de l'auteur est ici beaucoup plus affirmé que dans les années 1960.

D'autres séries éditées par *Lug* sont brutalement retirées des publications, à l'exemple de *Conan*, qui met en scène le célèbre personnage d'heroïc fantasy, alors même que *Lug* a été le premier éditeur à le publier en albums. L'influence de la Commission de Surveillance le fait disparaître. C'est aussi le cas de la série *Rom*, supprimée des pages de *Strange* car elle évoluait vers l'horreur. L'arrêt de ces séries à cause de l'autocensure pratiquée chez *Lug* pose problème à l'éditeur, comme l'indique *Marcel Navarro* :

« Certaines séries se terminent, d'autres nous paraissent ne plus convenir parce que nous sommes persuadés que la Commission de Surveillance trouvera à redire. Nous avons donc quelques difficultés à alimenter nos publications. Par moment nous sommes excédés. Nous sommes quand même une entreprise employant trente-cinq personnes et si un jour, nous devons arrêter les super-héros, il n'y aura plus d'édition *Lug*. »



Planche double de Jack Kirby présente au début de *The Eternals* n°4 (Octobre 1976), mettant les Déviants en valeur.

La même double planche telle que publiée par *Lug* dans *Strange* n°93 (Septembre 1977) avec une atténuation très nette de la monstruosité. Les yeux retrouvent leur pupille, les dents sont limées, et un des personnages disparaît, sans doute par facilité pour la retouche.



C. La place du contexte culturel d'origine et son adaptation à celui des destinataires

Dans le cas des références culturelles, l'adaptateur joue un autre rôle, faisant office d'instance de légitimation des références choisies en remplacement, même si à un niveau relativement faible, puisque le comics est lui-même peu légitimé. Le choix des références culturelles qui se substituent aux références originelles a une importance car il est déterminé par l'image que se fait l'éditeur de son lectorat. Dans les publications *Lug*, l'appartenance à la culture populaire et la jeunesse supposée du lectorat sont essentielles dans les choix effectués par les adaptateurs. On remarque que dans la culture de masse, ce n'est pas la fidélité à la réalité de la langue qui est privilégiée, mais le vouloir-dire de l'auteur.

La division des tâches entre traduction des textes et adaptations graphiques peut poser des problèmes de cohérence dans le rapport entre textes et images, nous l'avons vu, or les images sont également des éléments à traduire.

« Les images créent des imaginaires que le traducteur doit savoir lire et interpréter dans sa recherche du sens. Les imaginaires ne relèvent pas tous des mêmes supports : ils peuvent comporter des dimensions langagières (récits mythiques, images poétiques) mais aussi des expressions purement visuelles (illustrations, dessins, peintures, sculptures, icônes religieuses, etc.) composant une sorte de texture verbo-iconique dont les propriétés sont aussi variées que l'hétérogénéité des deux registres de communication.⁶⁹ »

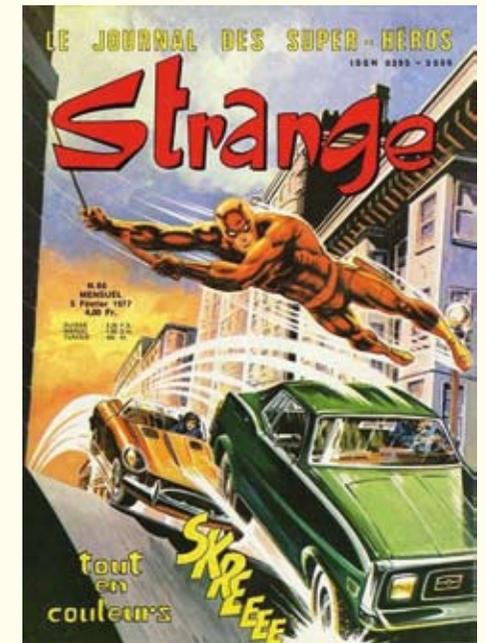
La traduction de l'imaginaire est à faire dans tous les textes, mais dans le cas des narrations graphiques, les spécificités du média imposent de prendre en compte la cohérence de l'ensemble formé par les images et les textes. Dans cette optique, l'adaptation de l'image n'est pas uniquement dépendante d'un contexte éditorial à rapprocher de la censure, mais bien un élément indispensable à la préservation de la cohérence de l'œuvre.

« Pour comprendre l'information apportée par l'image il faut être de la même culture que le public visé par l'image ou avoir les compétences culturelles suffisantes sur l'histoire et les valeurs sociales de la culture d'arrivée, sinon le message n'est pas compris ou bien sa connotation reste toujours ambiguë.⁷⁰ »

Les recommandations de la Commission proscrivent toute ambiguïté dans les publications destinées à la jeunesse, quelle que soit son origine. L'imaginaire des comics, profondément inscrit dans le champ culturel américain, n'est pas sans impact sur les récepteurs. Avec les films hollywoodiens, les comics ont été essentiels dans l'émergence de la vision qu'a le grand public de la société américaine. Une

des séries dont l'ambiance graphique est la plus marquée par la culture américaine est *Daredevil*, en particulier l'environnement urbain, le personnage évoluant à *New-York*, puis à *San Francisco*. Les paysages, l'architecture, les voitures, représentés ne sont pas sans rappeler les films hollywoodiens des années 1970 et leurs longs plans sur la ville, à la manière du générique de *Dirty Harry* (1971). Les courses poursuites, quant à elles, évoquent le célèbre *Bullitt* (1968) de *Peter Yates*. Ces références graphiques ne semblent pas disparaître, au contraire, elles sont mises en valeur par *Jean Frisano* dans la réalisation des couvertures, en particulier celles de *Strange* n°34 d'octobre 1972 et n°42 de juin 1973, qui laissent une grande place au décor urbain, de nuit pour la première, de jour pour la seconde, et du n°86 de février 1977. Si la série *Daredevil* semble être la plus marquée dans ce sens, en particulier grâce au déménagement du super-héros qui permet de faire varier les paysages urbains des États-Unis, les autres séries ne sont pas en reste, avec les représentations dans les séries *Spider-Man* de l'hyper-centre new-yorkais *Manhattan* et du *Queens* presque périurbain. Là encore, il y a intégration des codes du paysage par l'artiste de couverture, comme on le voit au n°41 de la revue *Strange* de mai 1973, une parmi les dizaines ayant pour cadre la verticalité des immeubles de *New-York*.

L'adaptation du contexte culturel d'origine à celui des nouveaux destinataires se fait également dans la forme des comics. Suivant la recommandation de la Commission, il s'agit d'éviter les lignes tortueuses et les couleurs criardes. Bien que les censeurs n'aillent pas ouvertement jusque là dans le texte, peut-être par défaut de compréhension du média, ils demandent en réalité de gommer les traits



Une course poursuite dans les rues de San Francisco en couverture de *Strange* n°86, février 1977.



Jean Frisano montre sa vision de *New-York* sur cette couverture réalisée pour *Strange* n°41 de mai 1973.

69. YUSTE FRIAS José, op. cit., 2011. Page 37.
70. Idem.

caractéristiques du comics si celui-ci doit être présent dans les publications jeunesse. Pour cela, les retoucheurs rendent parfois les comics plus franco-belges avant de les publier, ce qui passe notamment par le recadrage littéral des dessins ou par le choix d'une nouvelle colorisation parfois très éloignée de l'original. Ce type de changement revêt une importance particulière puisqu'il fait varier l'appréhension culturelle du lecteur par rapport à l'œuvre dans ce que Roland Barthes nomme « *l'équilibre précaire qui fonde l'acte de lire dans une tension permanente entre les deux plaisirs du texte contradictoires : celui, familier, qui rassure et celui, inédit, qui déconcerte*⁷¹ ». Il s'agit de rendre familier le contenu, comme les personnages, mais aussi la forme, en allant au-delà des comics et en piochant dans les narrations graphiques européennes. C'est dans ces retouches que les spécificités culturelles des comics sont le mieux prises en compte, pour être modifiées.

« *Quand on traduit le couple texte_image il faut savoir que nous sommes face à des entités iconotextuelles indivisibles jamais arbitraires mais toujours motivées, socialement fondées et différentes dans chaque aire culturelle.*⁷² »



Sur cette case, un cadre est ajouté lors de l'adaptation par Lug, enfermant les deux personnages qui dialoguent. L'adaptation tente de rapprocher le comics des bandes-dessinées franco-belges de cette époque. Paradoxalement, la production européenne fait le chemin inverse sur le plan graphique dans les années qui suivent. Extrait de *Fantask n°1*, février 1969.

À l'exemple de ce que Pierre Fresnaut-Deruelle qualifie de ballons-zéro pour le texte, les retoucheurs n'hésitent pas à annuler l'effet de ce que nous pourrions appeler des cases-zéro pour le dessin. Toute perturbation de la planche, toute explosion de la structure est malvenue, même si elle est parfois inévitable : lors du changement de format mis en place pour les débuts de *Marvel* et *Strange*, certaines cases trop larges sont coupées en deux pour être réparties sur deux planches. D'une certaine manière, les retoucheurs assagissent les publications. Dans le contexte de protectionnisme culturel instauré par le biais de la Commission, le besoin de rendre les comics un peu plus français, y compris dans les codes graphiques, est compréhensible. Il s'agit, pour les autorités, de préserver une certaine image de la France, une vision du monde dans laquelle elle se place en gardienne d'une tradition occidentale. D'une certaine manière, les comics n'étaient tout simplement pas assez français. Cette idée est encore plus évidente lorsque l'on voit que les comics *Marvel*, pourtant passés par l'autocensure de la *Comics Code Authority* aux États-Unis, présentant peu de d'éléments de nature à choquer les membres de la Commission sur le plan sexuel. Malgré cela, ils reçoivent les mêmes critiques que la publication de *Tarzan* analysée par l'historien Richard

I. Jobs, et ce presque deux décennies plus tard. C'est bien la forme du média qui pose problème ici plus que son contenu graphique. Une forme de nationalisme culturel est appliquée dans la transformation du média et il s'agit bien de nationaliser un produit, paradoxalement souvent dénoncé comme marque d'un impérialisme culturel, pour le rendre acceptable aux membres de la Commission. Notons également que rendre le comics plus franco-belge dans sa forme avant de le vendre dans d'autres pays francophones contribue à ce qu'un produit, étranger au départ, devienne un véhicule de la domination culturelle française par effet d'empilement. Il faut toutefois reconnaître que l'influence de ces publications en dehors du territoire métropolitain est probablement statistiquement négligeable.

L'aspect américain des représentations n'est pas ignoré, il est même au contraire imité lorsque *Lug* lance son projet « sup'héros », notamment dans l'iconographie de la ville, lieu essentiel de ce type de récit. Dans l'adaptation, cet ensemble de références marquées par la culture américaine n'est pas complètement gommé, mais il doit parfois être adapté, parce qu'il pourrait s'avérer incompréhensible pour le lecteur moyen. Comme le remarque Cristina Valentini,

« *si les images supposent déjà une reconnaissance de la référence extralinguistique impliquée, cette reconnaissance est d'autre part profondément enracinée dans le système de valeurs, connaissance, allusions que les spectateurs partagent souvent à leur insu. Cela est d'autant plus vrai en ce qui concerne les objets culturels et les éléments graphiques qui contribuent à créer le décor [...] ou le cadre sociolinguistique de l'énonciation.*⁷³ »

Le cinéma et les narrations graphiques partagent une même problématique à l'adaptation. L'image témoigne de ce qu'est le contexte culturel de départ, ce qui peut nécessiter des modifications plus ou moins lourdes.

Nous avons évoqué les différences entre la colorisation des planches d'origine et celle des publications *Lug*. Si la plupart des écarts relèvent de spécificités à la fois techniques et dans les méthodes de travail, d'autres changements revêtent toutefois une importance plus grande, contribuant à un glissement sémantique et culturel volontaire.

« *Comme le symbole ou l'image, la couleur est un phénomène culturel que chaque société, chaque civilisation, vit, définit et traduit de manière différente selon les contextes spatio-temporels. Le seul discours possible est de nature sociale et anthropologique. Chaque culture a ses couleurs préférées, ses propres références plastiques qui constituent autant de sources de complicité, de plaisir ou de refus. Chaque civilisation, chaque société, chaque époque a créé sa propre symbolique*

71. BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*. Seuil, 1982. Page 25.

72. YUSTE FRIAS José, op. cit., 2011. Page 47.

73. VALENTINI Cristina, op. cit., 2011. Page 93.

des couleurs et le traducteur lit, interprète et traduit les valeurs symboliques octroyées à chaque couleur : « *La couleur est d'abord un fait de société. Il n'y a pas de vérité transculturelle de la couleur.* »⁷⁴ »

Dans cette perspective, le retoucheur prend l'habit du traducteur, et les couleurs sont donc un élément du transfert culturel. C'est également un moyen de corriger certaines erreurs de la version originale, comme on peut le voir dans l'adaptation de *Fantastic Four* n°6 de septembre 1962, publié par *Lug* dans *Fantask* n°2 de mars 1969. Alors que la version d'origine présente Namor avec un costume rouge, les codes du personnage n'étant pas encore bien établis depuis son retour dans l'univers *Marvel*, *Lug* corrige cet aspect en lui donnant son costume vert désormais bien connu du lectorat américain. Le décalage entre les deux éditions offre la possibilité de cette correction.



A gauche : extrait de *Fantastic Four* n°6, publié par *Marvel* en septembre 1962. Namor arbore ici un costume rouge rapidement abandonné.

A droite : profitant du décalage entre les publications américaine et française, *Lug* corrige le costume de Namor pour qu'il soit vert dès sa première apparition dans *Fantask* n°2 en mars 1969.

Quelques exemples du traitement des références culturelles

« Toute référence culturelle joue un rôle textuel spécifique et les difficultés de traduction peuvent en découler soit de l'absence de ces mêmes références *infra* et *intertextuelles*, soit de leur statut différent dans la langue / culture d'arrivée.⁷⁵ »

Il existe selon la traductologie cinq techniques de traduction des références culturelles : la substitution ou équivalence, l'emprunt, la traduction littérale, la définition, ou l'équivalence acceptée⁷⁶. Cette typologie de l'acte de traduction va nous servir à analyser le traitement des références culturelles, de manière plus qualitative que quantitative, tout en gardant à l'esprit que dans un contexte d'autocensure, l'adaptation peut être sous influence, et qu'un procédé de substitution ou un effacement de référence peut dépasser la simple impossibilité

technique de rendre le texte d'origine accessible au lecteur de la culture d'accueil. Les références culturelles peuvent être soit neutralisées, soit remplacées. Dans le cas où le retoucheur tente de rendre neutre ce qui pourrait être interprété différemment ou surinterprété par le lectorat du champ d'accueil, il s'agit le plus souvent de conceptions culturelles qui ne sont pas explicites. Cela peut être dans les couleurs comme le montre l'exemple de *Steve Canyon*, la série de *Milton Caniff*, analysée par *Umberto Eco* dans son édition italienne. La technique de retouche et d'impression devient dès lors un facteur à prendre en compte. L'instabilité des couleurs pourrait poser problème au lecteur dans l'interprétation et la compréhension de ce qu'il voit. La disparition d'une couleur dominante dans une case entraîne une perte de sens. Enlever le rouge supprime l'impression de mise en danger des personnages dans le premier épisode des *Fantastiques* adapté dans *Fantask* n°1.



Plus encore que la perte de qualité dans la colorisation de *Lug*, c'est la perte de sens qui pose problème dans cette case. Jack Kirby et Stan Lee forment dans la version originale un oxymore graphique, où le texte se veut peu inquiétant alors que la colorisation marque clairement dans le danger. La version française supprime cette ambiguïté volontaire, un phénomène courant et en accord avec les volontés de la Commission. Extrait de *Fantask* n°1, février 1969.

Dans *Fantastic Four* n°3, de mars 1962, une référence à l'acteur américain *Rock Hudson* est présente. Lors de la sortie américaine, l'acteur est au sommet de sa popularité, ce qui n'est plus le cas lorsque l'épisode est adapté dans *Fantask* n°1 en février 1969. Estimant que le lectorat ne peut interpréter la référence, c'est le nom d'*Alain Delon* qui le remplace, immédiatement reconnaissable pour le lecteur, le film *La Piscine* étant sorti dans les salles de cinéma à peine un mois avant la publication de la revue. De la même manière, la référence à *Tony Curtis* dans *Fantastic Four* n°16 de juillet 1963 est remplacée par une référence à *Jean-Paul Belmondo* pour l'adaptation de l'épisode dans *Fantask* n°6 de juillet 1969.

74. YUSTE FRIAS José, *op. cit.*, 2011. Page 39.

75. VALENTINI Cristina, *op. cit.*, 2011. Page 96.

76. *Ibid.* Page 98.

Là encore, la référence pour le lecteur français est plus évidente, l'acteur ayant connu certains de ces succès critiques et commerciaux les plus importants dans les années qui précèdent la publication. La localisation n'est pas la seule stratégie.

La référence à *Errol Flynn* dans *Fantastic Four* n°5 est remplacée par une référence à *Capitaine Blood*, rôle tenu par l'acteur dans le film éponyme. Il y a donc bien remplacement, et même une forme d'explicitation, le personnage pouvant être connu par le film comme par la bande dessinée des frères *Groux* publiée par *Les Editions Mondiales*, mais ce n'est pas une localisation. *Lug* fait parfois le choix d'une suppression pur et simple lorsqu'il n'est pas possible d'expliquer une référence. Ainsi, dans *Fantastic Four* n°18 de septembre 1963, l'expression « *poor man's Vincent Price* » apparaît, surnom donné à *Forrest J. Ackerman*, éditeur et écrivain de *Science-Fiction* américain. Cette référence obscure, aspect renforcé par l'usage d'un surnom qui implique de connaître *Vincent Price*, n'était pas facilement traduisible, et peut-être pas non plus comprise par les traductrices de *Lug*. Elle disparaît complètement du dialogue francophone.

Pour certains éléments culturels très concrets, comme la cuisine ou les lieux célèbres, c'est le remplacement qui est le plus souvent choisi. Dans *Fantastic Four* n°14 de mai 1963, la *Chose* ne ramène donc plus, dans sa bravade, de la tarte à l'octopus [pieuvre] mais du pâté d'octopus. Dans le même épisode, une référence est même ajoutée dans l'adaptation. *Ben Grimm* compare la créature marine qu'il va affronter à un balai à franges de la marque *Océdar*, image beaucoup plus développée que le simple qualificatif « *creepy* » présent en version originale. Les références aux marques américaines peuvent être explicitées, à l'exemple de la traduction du terme « *Chevvy* » par *Chevrolet* dans *Fantastic Four* n°18, ou remplacées par un équivalent. La référence à *Times Square* dans le même épisode est simplement supprimée.

120



Les références à d'autres histoires sont plus complexes à traiter pour l'éditeur. Il y a d'une part celles qui peuvent être facilement connues en *France* comme aux *États-Unis*, à l'exemple du mythe biblique de *Jonas* présent dans *Fantastic Four* n°4 et conservé à l'adaptation, et d'autre part celles qui relèvent de mythes anglo-saxons moins connus. La référence au gremlin, créature que la légende rend responsable des accidents survenus aux pilotes de la *Royal Air Force* durant la *Seconde Guerre mondiale*, est remplacée dans l'adaptation de *Fantastic Four* n°8. L'épisode publié dans *Fantask* n°3 en avril 1969 évoque à la place un fantôme ou une fée, personnages plus évidents pour l'imaginaire du jeune lecteur français. Il en va de même dans l'épisode suivant pour *Davy Jones*, personnage légendaire de la littérature britannique, remplacé par le dieu *Neptune*. Concernant les histoires propres à l'univers *Marvel*, *Lug* se doit de préserver sa propre cohérence éditoriale. Les flashbacks sur des épisodes qui n'ont pas été publiés par l'éditeur lyonnais sont donc supprimés dans la très grande majorité des cas. Lorsque ceci n'est pas possible, une note peut être ajoutée, comme c'est le cas pour le flashback issu de la série *X-Men* présent dans *Silver Surfer* n°5 d'avril 1969. Ainsi, on trouve dans *Fantask* n°5 la mention « *Les dessins suivants sont extraits d'une autre histoire de Stan Lee que vous connaîtrez peut-être un jour* ». Les références à la structure éditoriale de *Marvel* ou aux fans de l'éditeur sont, elles, remplacées. Dans *Fantask* n°2, *Johnny Storm* lit donc la revue *Wampus* de *Lug* à la place du premier numéro de *Hulk*, lorsque les bureaux de la *Maison des idées* sont représentés dans *Fantastic Four* n°10, ils sont transformés laborieusement en bureaux de *Lug*, et le *Marveldom* devient les « *fans de Fantask* » dans le quatrième numéro de la revue.

121

L'adaptation au contexte culturel des destinataires est également à voir dans la forme des publications. Le format est révélateur : la volonté de publier en album, même s'il est difficile d'atteindre le marché des librairies, est un exemple, nous l'avons déjà évoqué. La publication en revues anthologiques comme moyen de compenser une lecture plus rapide des comics que celle des publications franco-belges pourrait également être une forme d'adaptation. Il y aurait donc une forme culturelle de la consommation qui influencerait à la fois l'édition et la réception des comics.



Dans *Fantask* n°6, le «*Go Glenville High*» de la *Torche* devient «*Lisez tous Fantask*».

Naturaliser les noms des personnages est une pratique aussi ancienne que l'édition de narrations graphiques américaines en France. L'exemple le plus célèbre est sans doute *Superman* qui, publié par Cino del Duca, devient *Yordi*. Très courante dans les années 1930 et 1940, elle se perpétue dans les années 1970 et 1980 chez Lug. Il faut distinguer plusieurs niveaux de naturalisation : *Sue* et *Reed Richards* des *Fantastiques* deviennent *Jane* et *Red Richards*, sans que cela soit expliqué. Les prénoms restent américains, conservant l'aspect exotisant des adaptations intérieures, mais ils sont plus faciles à prononcer pour le lecteur francophone.

« Il n'y avait pas encore le matériel Marvel mais en 1962, Lug a publié la série de science-fiction *Dan Dair*, une BD anglaise, la première étrangère qui ne soit pas italienne et qui traitait de tout autre chose que le western qui faisait alors le succès de l'éditeur. À l'origine *Dan Dair* s'écrivait *Dan Dare* mais, pour la prononciation, l'orthographe en a été "francisée".⁷⁷ »

Certains noms sont de simples traductions littérales, en particulier pour les pseudonymes des super-héros ou super-vilains. La galerie d'antagonistes de *Spider-Man*, particulièrement animalière, en offre plusieurs exemples. Parfois, les traductions font un choix plus éloigné de ce qui existe en version originale. Ainsi, *Wolverine* devient *Serval*. Si la thématique animalière est gardée, il y a perte de sens, puisque le *Glouton*, nom français du *Wolverine*, est un animal originaire notamment du Canada, comme le mutant griffu des *X-Men*, alors que le *Serval* se trouve principalement en Afrique. De la même manière, *Spider-Man* devient *l'Araignée*, et non *l'Homme-Araignée* (même s'il existe quelques occurrences de cette traduction complète). Nous pouvons constater des choix différents dans d'autres pays. Pour *Spider-Man* toujours, les traducteurs italiens font le choix de *l'Uomoragno*. La pratique existe aussi au cinéma dans la même période : *Yan Solo* et *Chiktaba* sont les héros de la première sortie au cinéma de Star Wars. Fait courant de l'adaptation francophone, les noms devaient sembler plus naturels au lecteur dans un contexte culturel qui n'est pas encore complètement mondialisé, quitte à perdre une partie du sens.

Notons que ce processus ne s'applique que dans une certaine mesure. S'il faut franciser certains pans de la culture américaine représentée par les comics *Marvel*, il faut aussi américaniser une partie de ce qui est francophone chez Lug pour faire rêver le lecteur. Ainsi, les personnages créés par *Navarro* et *Mitton* dans le projet « sup'héros » possèdent pour la plupart des noms et des origines américaines, *Mikros* se déroulant dans un New-York fantasmé par le dessinateur⁷⁸. Il en va de même pour le nom, ou plutôt le pseudonyme, des auteurs publiés par Lug. *Marcel Navarro* et *Jean-Yves Mitton* utilisent couramment des pseudonymes qui sonnent américains. Pour *Mitton*,

« c'était une stratégie. Il fallait mentir. Dans les sixties, un groupe français de rock'n roll qui débutait sa carrière ne pouvait pas s'appeler "Les déboucheurs de tuyaux" ou "Les petits gars de Belleville"... Il fallait des pseudonymes à consonance anglo-saxonne comme "Johnny Hallyday" ou "Eddy Mitchell" pour flatter le goût américanisant du public.⁷⁹ »

Un américanisme apparent bien utile pour attirer le lecteur potentiel, mais qui pouvait être gênant pour les membres de la Commission. Cet aspect de l'adaptation devient donc lieu du compromis. Les couvertures en portent toutes les marques : les titres sont souvent anglophones, comme nous l'avons vu, la couverture de *Nova* porte en haut à gauche un petit encadré typique du comics avec la mention « SPIDER MAN » (sans le tiret) et son portrait du n°3 d'avril 1978 au n°142 du mois de novembre 1989. Le chapeau de la revue phare, *Strange*, devient au n°93 « *Le journal de l'Araignée*⁸⁰ », rapidement changé pour « *Le journal de Spider-Man*⁸¹ » au n°99, mention qui perdure jusqu'au rachat de l'éditeur. A contrario, les intérieurs sont marqués par la traduction systématique de l'ensemble des textes, les noms compris. C'est aussi le cas d'une partie de ce que *Nadine Celotti* appelle le « paratexte linguistique », c'est-à-dire l'ensemble des signes verbaux insérés dans le dessin et non dans une bulle, comme les panneaux de signalisation, les journaux, les enseignes, etc. Le poids de ce paratexte linguistique nécessite d'être réévalué à chaque case, en fonction de l'importance sémantique de celui-ci. L'exemple de la une d'un journal est le plus évident, tant les liens entre les comics et le journalisme sont importants. Montrer la une du *Daily Bugle* dans les séries *Spider-Man* est un lieu commun, *Peter Parker* y étant employé en tant que photographe, et le super-héros étant l'obsession du rédacteur en chef de ce quotidien. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant la traduction du contenu des textes introduits par ce biais mais plutôt la façon dont elle est faite. L'adaptation est incomplète, la police d'écriture et l'agencement de la une étant souvent perdus. Or, il y a là une référence culturelle essentielle aux organes du quatrième pouvoir. *Le Daily Bugle* est à rapprocher du *Washington Post* sur le plan esthétique, mais aussi de *The World*, dans sa période la plus poussée du *yellow journalism*, sous l'égide de *Joseph Pulitzer*, rôle repris par *J. Jonah Jameson*, qui n'hésite pas à dire « la meilleure chose à propos d'être un éditeur est que vous pouvez écrire ce que vous voulez sur vous-même⁸² » La perte dans le processus d'adaptation de la mise en page des unes représentées est une perte de sens issue de la difficulté, voire l'impossibilité, à importer le contexte culturel.

77. BURDERYON François Xavier, op. cit., 1987. [Non paginé].

78. À la remarque « "Ton "New-York était imaginaire je pense ... », le dessinateur répond « Totalemment. Je n'ai jamais mis les pieds aux USA mais je me suis documenté, notamment sur les bagnoles et les bandes dessinées américaines elles-même m'ont aidé. » dans BURDERYON François Xavier, op.cit., 1987. [Non paginé].

79. TALLON Jean-Louis, op.cit., 1999. [En ligne]

80. *Strange* n°93, Éditions Lug, septembre 1977. [Non paginé].

81. *Strange* n°99, Éditions Lug, mars 1978. [Non paginé].

82. *Amazing Spider-Man* n°29, Marvel Comics, octobre 1965. [Non paginé].

III . La réception des comics publiés par Lug

A – Le refus de légitimation

« Dans l'impérialisme culturel entre nations modernes en particulier, il importe de faire une histoire infranationale, et de mesurer la part de consentement local dans l'imposition de traits culturels, de tel ou tel segment des élites locales, et aussi de l'adhésion du public, qui n'accepte pas aveuglément l'offre – même si sa marge de manœuvre est réduite.⁸³ »

124 S'il nous paraît difficile a posteriori de voir les comics comme une marque d'impérialisme culturel des États-Unis sur la France, c'est effectivement de cette manière que les narrations graphiques provenant d'outre-Atlantique étaient perçues par la majorité des hommes politiques en France, comme nous l'avons vu dans les débats menant à la loi du 16 juillet 1949. Toutefois, sans en venir à les accepter ouvertement, l'opposition n'est plus aussi ferme durant les deux décennies de publications des comics *Marvel* par *Lug*, peut-être parce que les divers milieux s'y opposant - communistes, catholiques, pédagogues, et hommes politiques qui y sont associés – ont très nettement perdu de leur pouvoir. De plus, un champ de la bande dessinée franco-belge s'est formé et n'est plus réellement menacé par les publications étrangères. À une échelle très réduite, il nous semble peu probable que les deux fondateurs de *Lug*, *Auguste Vistel* et *Marcel Navarro*, deux anciens de la Résistance, puissent être consciemment favorables à une forme de colonialisme culturel par l'intermédiaire de leurs publications. L'adhésion du public, quant à elle, et au grand dam des élites susmentionnées, est bien présente.

Jean-Yves Mitton, en revenant sur ses doutes, a posteriori infondés, sur le succès des comics *Marvel* en France, explique que c'est par la puissance que la culture américaine s'impose en Europe :

« Pour imposer sa culture, l'Europe fait des efforts énormes. Il faut des dizaines d'années, des révolutions et un passage obligé par les Universités, les intellectuels. Les américains, eux, ne s'embarrassent pas de tout ça. Je dirais que le super-héros a été imposé en France par une déferlante " *Marvel* " très efficace.⁸⁴ »

Toutefois, le succès public, surtout auprès d'un lectorat que l'on peut supposer très jeune, ne fait pas la reconnaissance critique et la légitimation. Si le manque de légitimation du monde de la bande dessinée semble être un lieu commun de l'analyse des narrations graphiques et de leur place dans le champ culturel, le refus de légitimation des comics *Marvel* édités par *Lug* se fait non seulement sur le contenu, mais aussi sur le format, et mérite selon nous de s'y attarder. Le format de publication en périodiques et non en albums rendait les comics publiés par

Lug illégitimes même par rapport au reste du monde de la bande dessinée. *Jean-Yves Mitton* note sur cette période de sa carrière, « quand j'étais chez *Lug*, on ne nous invitait jamais dans les festivals et on s'en foutait royalement.⁸⁵ » De plus, si l'éditeur est lui-même pourvoyeur de légitimité, et c'est encore plus le cas pour un éditeur publiant l'adaptation d'un contenu culturel étranger, le poids de *Lug* sur ce plan est faible. Éditeur pour la jeunesse, éditeur de narrations graphiques uniquement (à l'exception d'un ouvrage à faible tirage sur la Résistance écrit par *Auguste Vistel* lui-même), éditeur de province, ces traits ne donnent pas un grand pouvoir de légitimation.

L'absence des publications *Lug*, et plus généralement de la presse jeunesse de bande dessinée, des études statistiques d'importance sur les pratiques culturelles de la population française durant notre période est un indicateur du manque de légitimation de celles-ci. L'absence ou la faible importance accordée aux narrations graphiques dans les études statistiques semble difficilement explicable par un autre facteur que le manque de légitimité du média. La sous-évaluation dans une enquête déclarative relève le plus souvent d'une honte ressentie par la personne interrogée par rapport à l'activité concernée. Nous prendrons en particulier deux exemples d'enquêtes statistiques. Le premier est l'enquête *Pratiques culturelles des Français*, réalisée par le Département des études du ministère de la Culture et de la Communication en 1973, 1981, 1989, 1997 et 2008. Ces cinq enquêtes sont construites autour d'un même dispositif : un sondage auprès d'un échantillon représentatif de la population française de plus de 15 ans est réalisé, avec la méthode des quotas pour trois facteurs (sexe, âge, catégorie socioprofessionnelle), lors d'un entretien en face à face au domicile du sujet. L'échantillon est de 2000 individus en 1973, 3000 en 1981, et environ 5000 pour les éditions suivantes. Comme pour toute étude statistique, les biais inhérents à ce genre d'exercice nécessitent de relativiser les résultats obtenus, tout comme la précision des questions posées sur un tel échantillon et dans une enquête qui se veut aussi généraliste que possible. *Olivier Donnat* le fait remarquer,

« il convient de garder à l'esprit que les réponses recueillies en situation d'enquête ne sont jamais le simple reflet des comportements des personnes interrogées. Elles relèvent d'un registre hybride, situé entre les pratiques réelles et les représentations, car elles dépendent pour une part du sens accordé aux termes du questionnement et de l'image que les intéressé(e)s souhaitent donner d'eux-mêmes.⁸⁶ »

83. BOURDON Jérôme, « Comment écrire une histoire transnationale des médias » dans *Le Temps des Médias* n°11. Page 167.

84. TALLON Jean-Louis, *op.cit.*, 1999. [En ligne].

85. TREGLIA Fred, *op.cit.*, 2008. [En ligne].

86. DONNAT Olivier, « Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales » dans *Culture études* n°7, 2011. Page 2.

Ainsi, « *l'interrogation relative au nombre de livres lus dans l'année écoulée ne précise en aucune façon si les bandes dessinées, les mangas [...] doivent ou non être intégrés dans le calcul*⁸⁷ ». Le fait que cette étude ne fournisse jamais aux enquêtés une définition du « livre » comme pratique culturelle lui retire tout pouvoir de légitimation envers les activités non-légitimées, telle que la lecture de presse dite de jeunesse. Si *Olivier Donnat* évoque la juvénalisation potentielle de certaines pratiques culturelles, que dire dans le cas d'une activité tellement représentée comme étant l'apanage des plus jeunes qu'elle n'est pas prise en compte par l'enquête et les statistiques qui en découlent ? Le fait de ne pas isoler les différentes formes de la narration graphique en tant que média et formats de ce qui est appelé ici « livre » de manière imprécise est aussi un révélateur du manque d'information des organes de légitimation (ici, le ministère de la Culture) sur le média, tout au moins lors de la première édition de l'enquête en 1973. Ce questionnement sur la définition des publications *Lug* s'inscrit dans un contexte plus large de mutation et de redéfinition du livre, « une modification du statut du livre et de la lecture au plan symbolique.⁸⁸ » Si le terme de livre pose problème, c'est aussi, de manière liée, le terme de « lecture » qui est problématique. « *Les Français peuvent très bien lire de moins en moins de livres tout en lisant de plus en plus sur d'autres supports que le livre*⁸⁹ ». Lire les publications *Lug* n'est peut-être pas perçu comme acte de lecture pour les sujets interrogés en raison de la nature illégitime et populaire de celles-ci. Paradoxalement, le même auteur évoque bien la bande dessinée sur le sujet la mutation du livre :

« *Quand on parle en effet de " crise " du livre ou de la lecture, que déplore-t-on exactement ? [...] Le fait que certains genres littéraires comme la poésie ne trouvent plus un public, ou bien le fait que certains genres mineurs – la bande dessinée est la plus fréquemment citée – détournent les jeunes de la " vraie " lecture ?*⁹⁰ »

Et de préciser en note, dans un effort louable mais imprécis que « *les résultats d'enquête semblent contredire une telle affirmation, puisque les gros lecteurs de bande dessinée sont aussi de gros lecteurs de livres.*⁹¹ » Autre limite de cette étude, l'échantillon est constitué d'individus de plus de 15 ans. Les pratiques culturelles des moins de 15 ans ne sont jamais abordées, malgré la vivacité économique de certains secteurs dans la seconde moitié du XXe siècle, dont l'édition pour la jeunesse, en presse ou en librairie, secteurs qui dépassent le million de personnes concernées nécessaire pour être représenté dans l'étude. Dans la redéfinition du statut du livre, il y a une segmentation du domaine de l'édition :

« *La part des livres qui ne sont pas pris en compte dans les enquêtes de comportement a augmenté depuis le début des années soixante-dix. C'est le cas des livres scolaires, mais aussi des livres de jeunesse qui concerne en majorité les moins de 15 ans*⁹² »

Un autre biais est introduit dans l'étude : les jeunes sont sous-représentés, à la fois par l'absence des très jeunes et le vieillissement de la population (les 15-24 ans constituent 21% de la première étude, en 1973, et 15% en 2008⁹³). Les données évoluent dans le même temps que la structure de la société française : l'importance relative des bacheliers et des diplômés du supérieur augmente, tout comme celle des chômeurs ou des seniors, tandis que celle des ouvriers ou des agriculteurs baisse.

La seconde étude que nous prendrons en exemple est celle dirigée par *François de Singly* pour l'*Observatoire France Loisirs de la Lecture. Lire à 12 ans. Une enquête sur la lecture des adolescents* est publiée en 1989, soit à la fin de la période qui nous intéresse. Dans cette enquête, la lecture de bandes dessinées est immédiatement opposée à la lecture véritable. Selon l'auteur, « *le bonheur de lire s'obtient en échange d'une consommation modérée de bandes dessinées. [...] Non, ce ne sont pas des idées préconçues !*⁹⁴ » Pourtant, l'étude précédente nous affirmait que les individus de plus de 15 ans qui déclaraient lire le plus d'ouvrages lisaient à la fois des narrations graphiques et des ouvrages uniquement textuels. Difficile de déterminer dans cette étude ce qui peut être fiable ou non, l'auteur reconnaissant lui-même le flou de sa catégorisation :

« cette catégorie " histoire comique " est ambiguë, elle peut être perçue comme l'intrus dans la liste proposée, c'est-à-dire l'unique élément qui renvoie aux petites bandes dessinées, aux " comics ".⁹⁵ »

Plus loin, l'auteur présente les bandes dessinées comme n'étant « *pas incluses dans la définition légitime du livre*⁹⁶ », et ne pouvant donc pas compenser l'absence d'autres lectures, puis dénonce cette concurrence que les « *bandes dessinées font subir à l'univers du " livre " au sens légitime*⁹⁷ ». Le lectorat interrogé semble faire peu de cas de la notion de légitimation en littérature :

« *Tout se passe comme si leur socialisation avait produit le goût de lire, le plaisir de lire, sans avoir encore engendré la posture culturelle, et les attitudes associées chez les adultes bons lecteurs. C'est ainsi que les jeunes des classes supérieures sont comme les autres indifférents aux noms d'auteurs, aux collections les plus légitimes dans l'univers culturel.*⁹⁸ »

87. *Idem.*

88. DONNAT Olivier, *op. cit.*, 1994. Page 269.

89. *Ibid.* Page 262.

90. *Ibid.* Page 281.

91. *Idem.*

92. *Ibid.* Page 270.

93. DONNAT Olivier, *op. cit.*, 2011. Page 10.

94. DE SINGLY François, *op. cit.* Page 5.

95. *Ibid.* Page 57.

96. *Ibid.* Page 12.

97. *Idem.*

98. *Ibid.* Page 25.

« Les parents lecteurs, de classes populaires, cherchent à éviter les livres médiocres alors que les parents non lecteurs le font pour éviter les livres immoraux ou qui ne correspondent pas à l'âge de leurs enfants. Dans les classes moyennes, les parents lecteurs tentent d'exclure les livres médiocres et les bandes dessinées, assimilées à la précédente catégorie.⁹⁹ »

Une forme de censure s'applique non plus par un système politique mais par la société. Preuve sans doute de l'efficacité des campagnes médiatiques des années 1950, les parents ont peur des effets des bandes dessinées sur leurs enfants, en particulier les garçons :

« Ils semblent moins menacés, au regard de leurs parents, par des livres pour "plus vieux". Pour eux, les mères craignent les bandes dessinées, c'est-à-dire des ouvrages qui les éloignent encore plus des "vrais" livres.¹⁰⁰ »

Pour François de Singly, plus l'enfant est habitué à la lecture, donc issu d'un milieu social supérieur, moins cette ségrégation culturelle a besoin d'être rappelée. En effet, celle-ci est plus rapidement intériorisée que dans une famille où les parents ne sont pas des lecteurs habituels.

128

« Le clivage entre "livres" et "bandes dessinées" est plus explicitement visible dans la politique des familles où la lecture n'est pas le loisir préféré des jeunes ; dans les familles où au contraire le livre est aimé, cette opposition n'a nul besoin d'être rappelée, elle est intériorisée.¹⁰¹ »

La bande dessinée ne peut-être qu'un « attrape-lecteurs », qui doit s'effacer rapidement au profit de livres « convenables¹⁰² », et ainsi ne pas faire concurrence par le monde de l'image. Dans la même idée, il fait remarquer que

« Les bandes dessinées sont appréciées par beaucoup, mais à leur place. Les partisans de la lecture les mettent en second, le roman passant en premier alors que les partisans de la télévision votent pour les bulles.¹⁰³ »

Si le but est ici d'associer deux loisirs en manque de légitimation à la fin des années 1980, la remarque présente pour nous un autre intérêt, car elle suggère que le public de la télévision pourrait être partiellement commun au lectorat de *Lug*.

Pour comprendre l'absence des comics de *Lug* dans les études des pratiques culturelles et des marchés qui y sont associés, analyser le contexte n'est pas suffisant, il nous faut comprendre la nature du média. Alain Chante et Bernard Tabuce écrivent :

« Inscrite dans la filière livre-presse (imprimée et distribuée), la BD est cataloguée comme livre dans les bibliothèques et elle se rattache à la tradition du feuilleton du XIXe siècle, de la littérature jeunesse et de la paralittérature. Elle s'attire cependant des critiques généralement réservées aux médias audiovisuels, en étant accusée d'être un vecteur de propagation de l'analphabétisme, de la violence et du vice (en France comme aux États-Unis).¹⁰⁴ »

Ainsi, les différents organes destinés à analyser la situation du livre en France ignorent le secteur de la presse, et a fortiori celui de la presse de narration graphique destinée à la jeunesse. Le rapport à la ministre de la Culture et de la Communication réalisé en 2009 par une commission placée sous l'autorité d'Hervé Gaymard, député de Savoie, est riche d'enseignements sur la non-prise en compte des œuvres publiées dans le secteur presse par certaines sources. La base bibliographique *Electre*, citée en source de ce rapport et supposée « recenser l'ensemble de la production commercialisée en France¹⁰⁵ », ne comporte aucune publication de *Lug*, même pour les formats proches des albums. L'exclusion de la production *Lug* de ce rapport est-elle justifiée par une distinction entre le marché de la presse et celui du livre, supposée forte ? Pour la période d'activité de l'éditeur lyonnais, l'*Observatoire de l'économie du livre* distingue quatre phases dans les évolutions du chiffre d'affaires éditorial du secteur :

129

- « Une première phase de forte croissance jusqu'en 1972, qui prolonge la tendance qui s'observe sur toute la décennie 1960, où l'édition connaît des hausses à deux chiffres de son chiffre d'affaires constant ;

- une seconde phase de croissance ralentie (1972-1979) ;

- suivie d'une première phase de récession entre 1980 et 1986 ;

- d'une courte phase d'embellie entre 1986 et 199¹⁰⁶ »

En l'absence de chiffres précis sur les ventes des publications *Lug*, nous ne pouvons procéder que par démarche hypothético-déductive pour confirmer ou infirmer le respect de ce schéma par la production de l'éditeur. Les ventes de *Lug* semblent ne pas suivre exactement ce schéma, même si elles en sont proches. Nous savons que le secteur de la presse jeunesse, et particulièrement celle publiant majoritairement des narrations graphiques, est florissant depuis les années 1950.

99. *Ibid.* Page 41. - 100. *Ibid.* Page 79.

101. *Ibid.* Page 93. - 102. *Ibid.* Page 106.

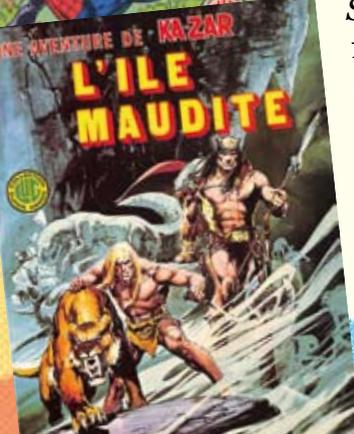
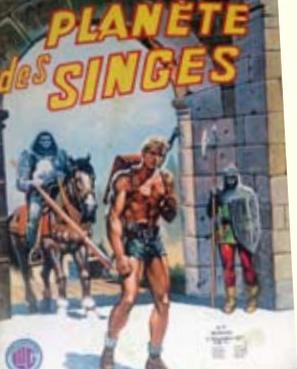
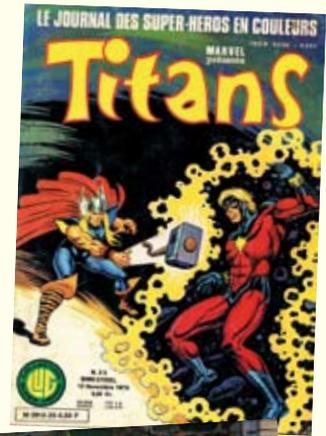
103. *Ibid.* Page 93.

104. CHANTE Alain et TABUCE Bernard, « La BD : Plus qu'un média » in Hermès, La Revue. N°54, C.N.R.S. Éditions, 2009. Page 43.

105. Observatoire de l'économie du livre, « Annexe 5 - 1982-2008 : 27 ans d'évolution du marché du livre en France », dans Hervé GAYMARD, Situation du Livre - Évaluation de la loi relative au prix du livre et questions prospectives. Rapport à la Ministre de la Culture et de la Communication, Mars 2009 [Non paginé].

106. *Idem.*

Selon *Richard I. Jobs*, *Tarzan* aurait un tirage hebdomadaire de 300 000 exemplaires au début des années 1950, ce qui explique qu'il soit si rapidement devenu la cible de la Commission, alors que *Vaillant* est à peine à la moitié de ce tirage et que *Tintin* circule à environ 76 000 exemplaires¹⁰⁷.



En 1957, *le Journal de Mickey* est tiré à plus de 630 000 exemplaires, soit plus que certains journaux d'informations (*Le Figaro* a un tirage inférieur à 500 000 exemplaires, *Le Monde* à peine supérieur à 200 000)¹⁰⁸. Le succès des comics *Marvel* est immédiat et suffisamment fort pour inciter l'éditeur à se confronter au risque de l'interdiction par la Commission. La multiplication des titres dans la période 1972 -1979 n'indique pas un ralentissement de la croissance, puisque trois mensuels sont ajoutés à la gamme (*Titans*, *Planète des Singes* et *Nova*), ainsi que des publications plus irrégulières (*Conan*, *Ka-Zar*, *Spécial Strange*, et les albums des aventures de *l'Araignée* ou des *Fantastiques*). De la même manière, la phase de récession de la première moitié des années 1980 n'est pas évidente lorsque l'on regarde l'évolution de ce qui est proposé par *Lug*. Le mensuel *Spidey* apparaît en 1979, à la faveur du dessin-animé *Spider-Man*, la collection irrégulière de grands récits *Top BD* est lancée en 1983, la même année que les albums des aventures des *X-Men*. En 1984, la collection *Un Récit Complet Marvel (RCM)* est également lancée, vraisemblablement avec un certain succès puisque *Semic* en poursuit la parution. A contrario, la phase d'embellie du secteur du livre n'apparaît pas chez *Lug*. En effet, après 1986, on ne compte qu'un lancement, celui de *Marvel Universe*, qui ne connaît que deux numéros chez *Lug*, mais qui perdure sous l'égide du repreneur, *Semic*, après 1989. *Ombra-Saga*, publication mensuelle *Lug* qui est recentrée sur les super-héros en avril 1986, ne compte que 16 numéros avec du matériel *Marvel*, avant de disparaître. Les collections irrégulières d'albums et de grands récits disparaissent également, à l'exception des *RCM*. S'il ne semble pas y avoir d'embellie particulière, *Lug* ne semble pas non plus connaître un effondrement, puisque ses principaux titres réguliers sont poursuivis par le repreneur en 1989, avec toujours un certain succès (*Strange* et ses dérivés *Spécial Strange* et *Strange Spécial Origines*, *Titans*, *Nova*, et *Spidey*). Malgré le format de certaines publications *Lug*, significatif de la volonté de rapprochement du marché du livre, ce que l'on peut supposer des ventes par l'évolution de la gamme *Marvel* chez l'éditeur ne semble pas rejoindre les différentes phases présentées par

l'Observatoire de l'économie du livre. Si l'on ne s'intéresse qu'aux collections ayant un format proche de l'album vendu en librairie, la proximité n'est pas plus évidente, puisque le rythme de publication (3 numéros par an) est respecté durant l'existence entière des séries, à l'exception des années de lancement (1973 pour les *Fantastiques*, 1977 pour *l'Araignée*) et de disparition (1987 pour les deux publications).

La critique, mais aussi l'entre-deux, tant dans la forme du média que dans celle de la publication semble poser problème dans la réception par le réseau des bibliothèques en *France* et, plus largement, est un facteur d'incompréhension. *Jean-Matthieu Méon* explique le manque de légitimation des narrations graphiques comme étant le résultat

« d'une pluralité de logiques, tenant à la fois à son entre-deux formel (entre littérature et illustration), à certaines modalités de sa diffusion commerciale (qui l'inscrivent dans un ensemble de pratiques de loisirs débordant l'univers culturel : divertissement, produits dérivés ...) ou encore aux caractéristiques de son lectorat (dont la jeunesse confère aux bandes dessinées un statut de lecture subalterne ou, au mieux, de lecture de transition).¹⁰⁹ »

Le cas des publications de *Lug*, toutes commercialisées dans le réseau de la presse en *France*, nous semble être l'illustration du manque de légitimation de la revue publiée en kiosque face à l'album diffusé en librairie. L'illégitimité des publications *Lug* n'est pas simplement la conséquence du contenu, de la forme de la narration graphique, mais aussi du mode d'édition choisi par *Lug*. L'illégitimité institutionnalisée par la création de la Commission porte sur une part non négligeable de la presse pour enfant :

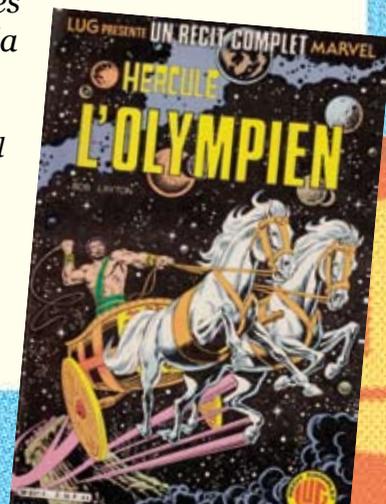
« Ce sont les " journaux pour enfants ", les " illustrés " qui sont ainsi critiqués. La bande dessinée n'est pas visée en tant que telle, car elle n'est pas pensée pour elle-même : le terme " illustré " est ici significatif, réduisant la narration en image à un simple principe d'illustration d'un texte, d'une histoire. Et souvent, les publications évoquées ne se réduisent en effet pas à la bande dessinée, proposant à leurs lecteurs feuillets, articles, jeux, blagues, etc. Cependant, de fait, ce sont la forme même de la bande dessinée, ses principaux genres narratifs, ses principales figures qui sont ainsi mis en cause. À travers la critique des " journaux pour enfants " se formalise une disqualification de la bande dessinée en elle-même.¹¹⁰ »

107. JOBS Richard I., « *Tarzan Under Attack : Youth, Comics and Cultural Reconstruction in Postwar France* » dans *French Historical Studies*. Vol.26 n°4, *Society for French Historical Studies*, 2003. Page 705

108. Ibid. Page 690.

109. MÉON Jean-Matthieu, « L'illégitimité de la bande dessinée et son institutionnalisation : le rôle de la loi du 16 juillet 1949 » dans *Hermès*, la Revue n°54, C.N.R.S Éditions, 2009. Page 45.

110. Ibid. Page 46.



Cela explique que la critique des publications *Lug* continue, malgré l'autocensure pratiquée par l'éditeur, et malgré un matériel d'origine qui respecte lui-même des règles proches de celles de la Commission, par l'influence de la Comics Code Authority. Le lieu de vente est également révélateur de leur légitimation. Comme l'indique Françoise Legendre, « peu d'adolescents viennent dans les Monoprix ou Prisunic pour s'acheter des livres. Les bandes dessinées sont donc peu nombreuses.¹¹¹ » Cette perspective montre à quel point les narrations graphiques sont associées à un public déterminé, mais aussi que si le lectorat de *Lug* est bien un public jeune, ce ne sont pas les grandes surfaces qui permettront l'achat des revues. L'expérience des albums qui ne furent jamais commercialisés dans les librairies, l'autre extrémité du spectre des lieux de vente, est également révélatrice.

Le manque de légitimation des publications *Lug* a pour conséquence une réception critique très faible. Au moment où paraissent les premières publications de l'éditeur lyonnais, la critique des narrations graphiques en est encore à ses balbutiements, et ce sont avant tout des amateurs qui s'en chargent dans des revues le plus souvent auto-éditées. On trouve, sur les comics *Marvel*, quelques articles dans *Horizons du fantastique*, revue qui s'intéresse moins aux narrations graphiques qu'à la science-fiction sous toutes ses formes. D'abord fanzine à sa création en 1967 s'intéressant principalement au cinéma, le titre devient rapidement une revue publiée par EKLA. Plusieurs articles sont alors publiés, entrées thématiques sur un héros ou une équipe de l'univers *Marvel*, écrits par Christian et Marc Dubeau. Chronologiquement, le premier article est publié en 1970 dans le n°12 de la revue.

B – Connaître le lectorat

La popularité des comics publiés en France précède l'existence de *Lug* et la publication réussie des comics *Marvel*. Ainsi, un sondage réalisé en 1947 auprès des lecteurs de *Mon Journal*, petit format lui aussi édité à Lyon et publiant des comics, montre que des séries majoritairement françaises présentes dans la publication, les préférées des lecteurs sont *Captain Marvel Junior* et *Hopalong Cassidy*, respectivement récits de super-héros et de western publiés par *Fawcett Comics* aux États-Unis¹¹². Les lecteurs des publications *Lug* sont les enfants de cette génération, ce qui explique en partie que, malgré la censure et les divers détracteurs, la diffusion avec succès des revues soit possible. Marcel Navarro explique le succès des super-héros *Marvel* par « la pugnacité de ces personnages, le punch, la vigueur et le dynamisme du dessin, ainsi que l'imagination débordante en ce qui [les] concerne.¹¹³ »

« Ce qui a plu beaucoup au lecteur, c'est qu'il pouvait s'identifier de deux façons, la première par le haut au super héros possédant des pouvoirs extraordinaires,

surhumains, se départissant journallement de sa condition humaine, qui est de prendre l'autobus, d'aller au boulot, se faire engueuler par sa femme ou sa petite amie ; la seconde, par le bas par la quotidienneté représentée par exemple par les Fantastiques expulsés de leur immeuble, ne pouvant régler leur loyer, par la tante May qui est malade et son neveu Peter Parker alias l'Araignée qui est brimé par un directeur de journal qui le méprise un peu. [...] A cette identification du lecteur, il faut également ajouter un ton nouveau dans les dialogues.¹¹⁴ »

Connaître le lectorat des publications *Lug* avec précision semble être une tâche impossible. Pourtant, celle-ci nous apparaît comme nécessaire. Nous pouvons, par déductions et conjectures, au moins dresser un portrait probable des lecteurs qui ont fait le succès de la maison d'édition durant deux décennies, tout en gardant à l'esprit que « l'audience n'est jamais une catégorie naturelle. C'est une réalité construite, et une représentation a posteriori.¹¹⁵ » Déterminer le lectorat à partir des publications de l'éditeur implique nécessairement un portrait avec des failles, surtout dans un contexte de mutation culturelle, Régine Chaniac écrit que :

« L'ensemble des médias traditionnels (presse, radio, TV) sont des médias de masse. Ils s'adressent à un large auditoire, généralement composé d'individus ou de groupes d'individus isolés les uns des autres, anonymes, répartis sur un territoire plus ou moins vaste et sans possibilité de réponse immédiate. Dans ce contexte de communication "à sens unique", la connaissance de l'auditoire et des conditions de réception est par définition problématique.¹¹⁶ »

Si ces caractéristiques s'appliquent effectivement aux revues étudiées ici, notons que l'unicité de sens est remise en cause par l'existence du courrier des lecteurs, dans la plupart des revues, qui demande et met en lumière l'avis du lectorat. C'est aussi un facteur de rupture de l'isolement des lecteurs, qui vient compléter la « bourse aux échanges » également présente. Notons que le caractère isolé du lecteur de bande dessinée et également mis en avant dans l'étude *Lire à 12 ans*. Les lecteurs qualifiés de bédéphiles

« s'éloignent des livres. Ils ne participent pas, non plus, à des activités organisées. Leur temps est libre. Ils jouent avec des amis, et regardent assidûment les

111. LEGENDRE Françoise, op. cit., 1983. Page 356. Ce point est toutefois contesté par François de Singly, selon qui les bédéphiles achètent leurs livres et leurs bandes dessinées « beaucoup plus que les autres, dans une grande surface ». Nous pouvons toutefois supposer que les lecteurs interrogés, âgés de douze ans, le font en accompagnant leurs parents, d'une part, et qu'il s'agit plutôt ici d'albums que de revues. DE SINGLY François, op. cit., 1989. Page 120.

112. JOBS Richard I., op. cit., 2003. Page 696.

113. BURDEYRON François-Xavier, op. cit., 1984. Page 33.

114. Ibid. Page 31.

115. WOLTON Dominique, « Avant-propos. Audiences et publics : économie, culture, politique » dans *Hermès, La Revue*. N°37, C.N.R.S Éditions, 2003. Page 31.

116. CHANIAC Régine, « L'audience, un puissant artefact » in *Hermès, La Revue*. N°37, C.N.R.S. Éditions, 2003. Page 35.

émissions de télévision. [...] Les bédéphiles vivent l'action par procuration ; ne sont-ils pas ceux qui avouent le plus aimer ne rien faire ? »

Le courrier des lecteurs donne à cette voix du lectorat un poids, comme on peut le constater à diverses occasions, comme le changement de format des revues *Marvel* et *Strange* en 1970. L'avis donné par le lectorat grâce au courrier des lecteurs semble avoir un impact également dans les séries de « sup'héros » créées par *Lug* : « Les lecteurs ont été satisfaits et dès les premières parutions, le courrier a été dithyrambique.¹¹⁷ » *Mitton* déclare également à propos de sa série *Epsilon* dans une interview en 1987 :

« Au départ, on me faisait un peu la gueule chez *Lug* à cause de ça et, dans le courrier des lecteurs cinq à six pour cent d'entre eux trouvaient également que c'était trop long mais les autres étaient enthousiastes.¹¹⁸ »

Toutefois, il ne faut pas surestimer l'importance du courrier des lecteurs sur la politique éditoriale de *Lug*. Si des plaintes sont bien réceptionnées par ce biais, et parfois même publiées, elles ne semblent pas avoir d'impact significatif. Un certain nombre de lecteurs se plaignent de l'autocensure pratiquée par l'éditeur, sans que cela n'empêche cette pratique que le personnel de *Lug* semblait considérer comme nécessaire pour la survie de l'entreprise face au pouvoir de la Commission. Si le courrier des lecteurs est effectivement un moyen « d'entrer en dialogue » avec le public, il reste uniquement « la réponse spontanée de récepteurs non représentatifs¹¹⁹ », avec les différents biais que cela implique, notamment celui de ne représenter qu'une minorité qui s'exprime. Le courrier des lecteurs offre tout de même un avantage par rapport à la mesure d'audience quantitative, c'est de donner à l'analyse le moyen de voir partiellement les conditions de réception, la « réaction à l'offre¹²⁰ », selon la formule de *Dominique Wolton*.

Par les indices trouvés dans le courrier des lecteurs, dans les séries les plus appréciées ou même dans certains des articles ajoutés aux revues *Lug*, nous pouvons supposer certains des traits les plus évidents, partagés par la majorité du lectorat et qui nous permettent de reconstruire partiellement son contexte culturel. À l'exemple d'*Yves Chevaldonné* et de *Jean-Paul Lafrance*, nous pouvons remarquer les « similarités entre les thématiques » des comics ou des dessins animés, qui emploient les « mêmes atmosphères », les « mêmes personnages » archétypaux, les « mêmes actions », mais aussi des « méthodes de fabrication de ces médias [qui] ont tendance à se ressembler¹²¹ ». Ces méthodes permettent à certains grands noms des comics de travailler dans l'animation, à l'exemple de *Jack Kirby*, à l'origine de certains des plus grands succès de *Marvel* publiés par *Lug*. Par ailleurs, les deux formes d'art que sont le comics et le dessin animé, en « répondant aux principes de l'industrie culturelle », amoindrissent l'étanchéité qui les délimite entre elles, ce qui engendre diverses adaptations, sans qu'un média ne soit « nécessairement premier¹²² ». Ainsi, on comprend l'impact qu'a pu avoir

la diffusion du dessin animé *Spider-Man* à la télévision, engendrant un nouveau lectorat pour les revues publiées par *Lug*.

« Pour le boum des super héros comme *Spidey* ou *Nova*, c'est la télévision qui a porté et contribué à cet engouement. *Spiderman* [sic] y passait sous forme de petits films qui n'étaient pas terribles d'ailleurs, mais cela a suffi pour générer un lectorat qui s'en est emparé.¹²³ »

Diffusé à partir de février 1977, le dessin animé a une influence sur la réception, et l'éditeur s'adapte en conséquence. Le surtitre de la revue *Strange* change pour devenir « le journal de *Spider-Man* ». Par ailleurs, suite à la suppression de la série *The Eternals* de *Jack Kirby*, plutôt que de la remplacer par une nouvelle série, la directrice de publication décide de publier deux épisodes de la série *Amazing Spider-Man* dans la revue. Le retard accumulé sur cette série, publiée depuis mars 1963 aux États-Unis, est beaucoup plus important que pour les autres séries de la revue, peut-être parce que seulement quatre épisodes depuis le début de la série n'ont pas été publiés par *Lug* à ce moment-là. Le nouvel impact du personnage sur le lectorat permet d'améliorer la cohérence éditoriale, publier des séries appartenant à un univers partagé en décalage pouvant être un problème. Les cadeaux accompagnant le centième numéro de la revue en avril 1978 sont eux-aussi liés au super-héros : un transfert représentant le masque de *Spider-Man* et le logo *Strange* est offert, ainsi qu'un jeu de l'oie dont les cases sont illustrées des personnages réguliers du comics. La diffusion touchant un public jeune, l'éditeur décide même de créer une nouvelle revue destinée à ce nouveau lectorat, intitulée *Spidey*. Toucher un public jeune en s'appuyant sur la télévision n'est pas inhabituel aujourd'hui, en France comme aux États-Unis, où le procédé a commencé avec les liens entre la radio et les comics comme c'est le cas pour le personnage du *Spirit* de *Will Eisner*, mais c'est encore assez peu répandu au moment où les éditions *Lug* décident de le mettre en œuvre. Alors qu'à la fin des années 1980, la presse distractive pour la jeunesse connaît une baisse spectaculaire des ventes,

« Les titres déclinés autour des personnages de dessins animés créés par *Walt Disney* continuent de dominer le marché, en s'appuyant – ô paradoxe ! – sur les émissions de télévision consacrées aux mêmes thèmes qui assurent leur notoriété et une parfaite identification des personnages.¹²⁴ »

117. BURDERYON François Xavier, op.cit., 1987. [Non paginé]

118. Idem

119. CHANIAC Régine, op. cit., 2003. Page 35.

120. WOLTON Dominique, « Pour le public » dans *Hermès, La Revue*. N°11-12, C.N.R.S. Éditions, 1993. Pages 11-13.

121. CHEVALDONNÉ Yves et LAFRANCE Jean-Paul, « BD, dessins animés et jeux vidéo, même combat ! » dans *Hermès, La Revue*. N°54, C.N.R.S. Éditions, 2009. Page 107.

122. Ibid. Page 108

123. GUERRE Jean-Yves, op. cit., 2005. [En ligne]

124. SERVICE JURIDIQUE ET TECHNIQUE DE L'INFORMATION, op. cit., 1995. Page 131.

Jean-Yves Mitton offre une vision concordante du lectorat dans une interview de 2009 : « *Ily a plus de trente ans, la BD n'était destinée qu'à la jeunesse. Aujourd'hui, le lectorat recouvre tous les âges et tous les milieux sociaux.*¹²⁵ » Les formes de l'édition tendent elles aussi à nous montrer la jeunesse du lectorat. Les divers slogans, les caractéristiques mises en avant, le tutoiement du lecteur ou même, d'une certaine manière, que la Commission se soit intéressée aux publications Lug constituent un faisceau d'indices concordants propre aux éditions pour la jeunesse. Si la tranche d'âge des destinataires des comics mainstream aux États-Unis peut être sujette à discussions, le public visé en masse par l'éditeur d'accueil semble plus évident par les modifications opérées sur les seuils.

L'absence d'informations sur le lectorat de *Lug*, au-delà du manque d'archives pour l'éditeur, tient aussi du modèle économique de ses revues. Le besoin des éditeurs d'avoir des données précises sur le lectorat, tant quantitatives que qualitatives, est le plus souvent lié à la vente d'emplacements publicitaires dans les revues :

« *L'audience est l'indicateur qui permet de fixer la valeur des espaces publicitaires mis en vente et a essentiellement formaté dans ce dessein. [...] l'audience s'impose comme un puissant système de consultation du public, qui donne l'état le plus objectif de ses préférences, de sa satisfaction, de ses goûts.*¹²⁶ »

136

Ce n'est pas le cas pour *Lug*, puisque les revues de l'éditeur ne comportent jamais de publicité, les seules pages portant sur un autre produit étant des présentations d'autres titres publiés chez *Lug*. De plus, les systèmes de mesures pour la presse sont relativement imprécis dans la période qui nous intéresse. Les techniques de mesures sont contestées de manière constante par certains éditeurs et ce n'est par exemple qu'en 1993 que les « *divergences méthodologiques entre responsables des quotidiens et des magazines [aboutissent] à l'éclatement entre deux enquêtes distinctes du système de mesure d'audience qui perdurait depuis plusieurs décennies*¹²⁷ ». L'éditeur aurait donc moins besoin de connaître son lectorat au-delà des simples chiffres de ventes et pourtant, paradoxalement d'un point de vue purement économique, l'éditeur semble vouloir être proche de ses lecteurs, à l'exemple de la politique éditoriale de *Marvel* aux États-Unis. Outre cette influence de la gestion du lectorat mise en place par *Stan Lee* lorsqu'il était éditeur-en-chef de *Marvel*, nous pouvons voir, dans cet attachement à l'idée d'une communauté de lecteurs, les réminiscences de l'esprit de camaraderie présent dans la Résistance, cher à *Marcel Navarro* et *Alban Vistel*.

Si l'éditeur ne nous offre pas de données précises sur le lectorat, les études externes ne nous sont pas plus favorables. Toutefois, nous pouvons utiliser certaines de ces études pour leur méthodologie et une partie de leurs données. L'aspect qui en ressort est que les narrations graphiques ne sont pas nécessairement un média clivant. Si certains groupes semblent effectivement préférer leur lecture à d'autres, il n'y a pas d'absolutisme dans le profil.

Dans les différents groupes formés dans l'étude *Les Français face à la culture*, les lecteurs d'albums de bande dessinée semblent apparaître, dans diverses proportions. Seuls les faibles lecteurs sont une majorité à ne pas lire de bande dessinée (56%)¹²⁸.

Difficile toutefois de savoir ce que recouvre le terme de bande dessinée pour l'interrogé lorsque l'on sait l'illégitimité du format de publication des revues *Lug*. Information peut-être plus significative pour essayer de déterminer qui est à inclure dans le lectorat qui nous intéresse, le rejet par les femmes de la bande dessinée ainsi que de la Science-Fiction¹²⁹. Ce rejet nous permet de supposer un déséquilibre important dans la répartition femmes / hommes du lectorat de *Lug*, au bénéfice de ces derniers. Les thématiques de la Science-Fiction, proches des histoires de super-héros de *Marvel*, intéressent en moyenne trois fois moins les filles que les histoires d'amour selon *François de Singly*¹³⁰. L'enquête *Lire à 12 ans* montre une répartition par genre clivante. En moyenne, tous milieux confondus, plus de la moitié des garçons placent la bande dessinée comme étant leur genre préféré, alors que seulement 28% des filles font de même¹³¹. Nous pouvons supposer que le lectorat de *Lug* reflète ce déséquilibre, même si ce peut être dans d'autres proportions. Il s'explique en partie par l'inadéquation des représentations avec les attentes d'une majorité du lectorat féminin, attentes le plus souvent construites socialement par la relation des parents avec la littérature. Le clivage par genre se retrouve aussi dans le rapport aux pratiques culturelles perçues comme étant anciennes ou modernes, en particulier dans les milieux populaires, ce qui expliquerait un déséquilibre dans le lectorat de *Lug*. Si des lettres de lectrices sont publiées par *Lug*, elles sont bien en minorité. Ceci n'est évidemment qu'un indicateur, puisqu'il pourrait y avoir un lectorat féminin mais peu engagé par les publications, et donc moins à même de communiquer avec l'éditeur.

137

L'étude d'*Olivier Donnat* semble indiquer dans le domaine des loisirs « *trois couches générationnelles* » qui entretiennent des rapports différents avec « *la culture consacrée, mais aussi avec la culture juvénile et la culture de l'écran*¹³² ». Le premier groupe, adulte avant 1968, semble être dans l'ensemble éloigné des évolutions culturelles et technologiques, la télévision mise à part. Le deuxième groupe, celui des baby-boomers, est celui qui constitue en majorité le lectorat de la période de publication qui nous intéresse. Ils connaissent

« *au cours de leur enfance ou de leur adolescence [...] l'éclosion de nouvelles formes d'expression – à commencer par le rock – dans un contexte toujours dominé par l'écrit et par une distinction stricte entre arts majeurs et mineurs.*¹³³ »

125. MARTINO Laurent, « Interview de Jean-Yves Mitton » dans *B.D Files*. N°2, 2009 [En ligne] Page 5.

126. CHANIAC Régine, *op. cit.*, 2003. Page 36.

127. *Ibid.* Page 40.

128. DONNAT Olivier, *op. cit.*, 1994. Page 292.

129. *Ibid.* Page 294. -130. DE SINGLY François, *op. cit.*, 1989. Page 78. - 131. *Ibid.* Page 168.

132. DONNAT Olivier, *op. cit.*, 1994. Page 353. - 133. *Ibid.* Page 354.

Les pratiques modernes sont leur apanage. D'autre part, ils peuvent constituer un lectorat fidèle, au moins pour une partie d'entre eux, parce que les publications de Lug restent associées à des lectures de jeunesse :

« Première génération à avoir vécu l'autonomisation de l'univers juvénile, ils sont d'autant plus tentés d'en conserver des traces que le fait d'afficher des signes extérieurs de la jeunesse est devenu un atout dans de nombreux domaines.¹³⁴ »

La troisième couche, née dans les années 1980, nous intéresse moins, dans le sens où elle constitue plutôt le lectorat de *Semic*, lors du rachat de *Lug* à partir de 1989. Nous pouvons voir dans la publication *Marvel Universe* aux mois de décembre 1987 et 1988, ouvrage annuel qui reprend les fiches personnages déjà partiellement publiées dans la série *Strange Spécial Origines* depuis 1981, une tentative de présenter à cette nouvelle génération un univers *Marvel* qui s'est complexifié. Cette publication est d'ailleurs poursuivie par *Semic* dans les années 1990.

L'étude de *François de Singly* montre que milieux populaire, moyen et supérieur ont entre un tiers et la moitié des individus qui classent la bande dessinée comme étant leur genre préféré¹³⁵, et que le nombre de bandes dessinées lues par les enfants issus des différents milieux dans le dernier mois sont relativement similaires¹³⁶.

« La place occupée par les bandes dessinées dans la hiérarchie des genres d'ouvrages préférés est meilleure chez les jeunes à problème. Les images, animées ou fixes, sont attractives. Entre une bande dessinée et un roman, les jeunes qui ont maîtrisé moins vite la technique de lecture prennent plus facilement l'album, alors que les autres jeunes choisissent un peu plus le roman, sans pour autant rejeter les bandes dessinées.¹³⁷ »

Remarquons que l'auteur semble se contredire, montrant ici que les lecteurs peuvent lire à la fois romans et bandes dessinées sans qu'il y ait concurrence au point d'en éliminer un. *L'enquête Pratiques culturelles des Français* ne montre pas de différences entre bacheliers et non-bacheliers. Si les difficultés dans l'apprentissage influencent les plus jeunes dans leur rapport à la lecture de narrations graphiques, cette différenciation ne se reflète pas selon le niveau d'études une fois l'adolescence passée. Plus encore, les tenants de la culture moderne, incluant la lecture de bandes dessinées, sont le plus souvent classés parmi le groupe des personnes cultivées dans cette enquête.

Ce profil, qui rassemble 60% des étudiants du supérieur, n'est pas sans rappeler le lectorat américain de *Marvel*. Selon *Singly*, le groupe des « bédéphiles », sous-

catégorie des « lecteurs sans appétit » de l'enquête, « tendent à ne consommer que des bulles.¹³⁸ » L'auteur dresse le profil de ce groupe de lecteurs :

« Les bédéphiles vivent encore plus loin de la sphère culturelle des livres [que les autres groupes de lecteurs sans appétit]. Les deux tiers n'aiment pas du tout lire. [...] Lorsqu'ils achètent un livre ou une bande dessinée, ils le font, beaucoup plus que les autres, dans une grande surface. Ce sont Mickey, Pif, Spirou qui les attirent le plus. Ils sont amateurs d'histoires drôles, de blagues.¹³⁹ »

Parmi le lectorat, il faut considérer le cas plus particulier des collectionneurs. Selon la même étude, les collectionneurs sont majoritairement des hommes jeunes, entre 15 et 19 ans, et plutôt appartenant à la classe moyenne-supérieure urbaine. Le nombre et la variété des collections semblent se développer durant les années 1970 et 1980, période d'édition qui nous intéresse. La particularité des collectionneurs est la fidélité à leur centre d'intérêt, ce qui en fait, pour les publications *Lug*, des lecteurs, et donc des acheteurs, particulièrement réguliers. Une fidélité sur laquelle compte l'éditeur dès ses premières années, puisqu'il fait le choix, après l'arrêt de *Fantask*, de faire revenir les mêmes séries dans les revues *Strange* et *Marvel*, afin de ne pas perdre son premier lectorat.

« Les modalités selon lesquelles un individu est susceptible d'entrer en contact avec un média sont multiples : elles peuvent être caractérisées selon des dimensions qui opposent des comportements fortuits ou délibérés, furtifs ou s'inscrivant dans la durée, occasionnels ou habituels, mobilisant ou non l'attention du sujet...¹⁴⁰ »

Malgré la concurrence d'*Arédit - Artima* sur les publications *Marvel* non acquises par *Lug* et sur les publications *DC Comics*, *Lug* semble être l'éditeur qui s'en tire le mieux, comme le montre notamment la constance de ses publications. L'éditeur, par sa proximité développée avec le lecteur à la manière de *Stan Lee* pour le lecteur américain, semble avoir développé une fidélité à ses publications. Cette fidélité, couplée avec l'instabilité éditoriale des éditeurs de comics francophones concurrents, a encore un impact important sur les publications aujourd'hui.

[Pierre-Alexis Delhaye]
avec [Sonia Dollinger]

134. *Idem*.

135. *DE SINGLY François, op. cit., 1989. Page 54.*

136. Pour les lecteurs de bandes dessinées, l'écart maximal se situe entre les enfants de milieu moyen et de milieu supérieur ayant lu 4 à 5 bandes dessinées dans le dernier mois, et il n'est que de 5,4 points. *Ibid. Page 125.*

137. *Ibid. Page 54.*

138. *Ibid. Page 114.*

139. *Ibid. Pages 120-121.*

140. *FRAISSE Emmanuel, « Que mesure-t-on quand on mesure l'audience ? » dans Hermès, La Revue. N°37, C.N.R.S Éditions, 2003. Page 52.*

Mikros

par Thierry Mornet

MI CROMANI A

Mikros par Jean-Yves Mitton est souvent considérée comme l'une des séries fondatrices du renouveau du genre Super-Héros réalisées par des auteurs français dans les années 1980 !

Souvent associé à *Photonik*, il en ferait presque oublier qu'il fut précédé pendant de nombreuses années par d'autres super-héros de papier, notamment *Super Boy*, une série publiée dans un petit format éponyme dès décembre 1958 (2e série), du n°112 au N°402 (mai 1986).

La confusion dans l'esprit de certains fans quant à la paternité de *Photonik*, parfois attribué à *Jean-Yves Mitton* alors qu'il fut créé par *Ciro Tota*, tient au fait que *Mitton*

réalisa des épisodes de « L'Homme-Lumière » ! Il suppléa le méticuleux *Ciro* le temps de quelques histoires grâce à sa rapidité. À charge de revanche, puisqu'à l'occasion d'une réédition récente des épisodes de *Mikros*, *Ciro Tota* a accepté pour la première fois en près de 40 ans, de dessiner à son tour le trio de personnages de *Mitton*.



Quant à *Super Boy*, il est amusant de noter qu'il fut créé par *Felix Molinari*. Grand ami à la ville de *Mitton*, les deux auteurs collaboreront bien des années plus tard sur plusieurs séries telles que *Les Survivants de l'Atlantique* ou encore *Le Dernier Kamikaze*.

Mais revenons sur la genèse de cette série, en commençant par les raisons qui poussèrent les éditions *Lug* à se lancer dans la création de séries de super-héros.

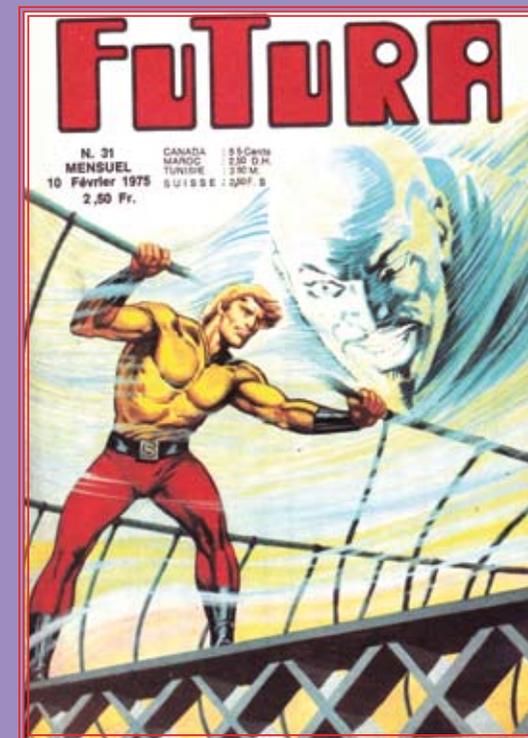
QUELQUES TIMIDES TENTATIVES DE CRÉATIONS ORIGINALES...

Nous sommes au milieu des années 1970. Devant le succès des revues adaptant les séries de super-héros américains issues de la *Marvel* (*Strange* en étant le fleuron incontesté) les dirigeants de l'époque décident de se lancer à leur tour dans la création.

Il faut dire qu'après les petits formats adaptant notamment de nombreux fumetti de la maison d'édition italienne *Bonelli* (*Tex Willer*, *Miki*, *Martin Mystère*, *Zagor*, etc.), *Les Incroyables X-Men*, l'Intrépide *Daredevil* et *L'Araignée* font incontestablement le succès de la maison d'édition lyonnaise.

En revanche, il convient de noter que *Lug* n'en est pas à son coup d'essai en matière de création dans ce registre, a priori, éminemment réservé aux Américains. En effet, dès 1972, le petit format *Futura* proposera jusqu'en 1975 et pendant 33 numéros de nombreuses séries de science-fiction, flirtant parfois avec le genre super-héros, le tout dans un embryon d'univers partagé créé notamment sous la houlette du scénariste *Claude-Jacques Legrand*.

Lug tentera même l'aventure des revues en couleurs, cherchant à ressembler en cela à *Strange* (avec de magnifiques couvertures peintes par *Jean Frisano*) avec tout d'abord *Waki* (1974)



puis *Kabur* (1975 - 1976). Cependant, le contenu ne fait pas illusion. *Waki* propose une série éponyme de science-fiction post-apocalyptique... suivie de la réédition en couleurs d'épisodes de la série *Les Deux de l'Apocalypse*, un western de *Luigu Grecchi*, initialement publié dans les pages de divers petits formats *Lug* (*Spécial Kiwi* et *Rodéo*).

À la suite de cette tentative (et de ce qui ressemble à une erreur de programmation) *Kabur* ajuste la formule en cherchant à capitaliser sur le succès de *Conan*, en proposant une série d'heroic-fantasy et une seconde de super-héros, *Le Gladiateur de Bronze* (ci-dessous).

