



Goscinny aux commandes

Flavien Piovano

► To cite this version:

Flavien Piovano. Goscinny aux commandes. Sciences de l'Homme et Société. École nationale des chartes (Paris), 2021. Français. hal-04022606

HAL Id: hal-04022606

<https://enc.hal.science/hal-04022606v1>

Submitted on 10 Mar 2023

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.

Flavien Piovano

Diplômé de master

GOSCINNY AUX COMMANDES

Thèse
pour le diplôme
d'archiviste paléographe

2021

LA POLITIQUE REDACTIONNELLE DU JOURNAL
PILOTE (1959 - 1974)



École nationale des chartes

Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe
2021

GOSCINNY AUX COMMANDES

La politique rédactionnelle du journal *Pilote*
(1959-1974)

par Flavien Piovano

« Plus Monsieur Muflard décalait de buques, plus il gasquait qu'il y eût de rigules à trompouzer ; et à plusieurs erpules, comme il s'hogagait dans quelques jindusses collubares, et plogastrait à se varzifier d'avoir dallé le nez-de-pougue, il vit un escargouze à ses pougatchoves [...] »

À la recherche du Gomazio Mordoré,
Chapitre XXVII

Remerciements

—

Ce travail est né d'une conversation avec M. le Professeur Christophe Gauthier, lorsque j'étais en première année d'École, pendant laquelle il m'avait indiqué le fonds privé de René Goscinny comme base possible pour un travail de recherche. Il a par la suite accepté de diriger mes recherches et a toujours su apporter de la clarté et des objectifs concrets lors de nos échanges. Qu'il trouve ici l'expression de toute ma reconnaissance.

Je tiens également à remercier M. le Professeur Bertrand Tillier, qui m'a accueilli comme étudiant dans son séminaire pendant l'année 2018-2019 et qui a dirigé mon mémoire de Master 2 à l'Université Paris I-Panthéon Sorbonne. Cette année a été particulièrement enrichissante.

Je souhaite exprimer toute ma gratitude à l'Institut René Goscinny et à son directeur M. Aymar du Chatenet pour son accueil chaleureux et la liberté qu'il m'a laissée d'explorer à ma guise ses nombreux cartons, et j'ai une pensée particulière l'archiviste de l'Institut, M. Emmanuel Soulier, pour toute l'aide qu'il m'a apportée, sa grande connaissance du sujet et nos entretiens si enrichissants sur Goscinny et la bande dessinée.

Je remercie également vivement M. Christian Kastelnik, dont l'érudition et les travaux m'impressionneront toujours, pour nos longues conversations très stimulantes.

Je n'oublie pas tous les passionnés de la page Facebook « Les amis du journal *Pilote* », en particulier M. Michel Viaut qui m'a permis d'utiliser une de ses images ; leur mémoire est précieuse. Je remercie aussi chaleureusement M. Patrice Serres, *alias* Esdé, pour nos entretiens passionnants, M. Philippe Charlier pour sa chaleureuse hospitalité, sa conversation et les documents fondamentaux qu'il m'a permis de consulter, et M. Bernard Coulangue, créateur du site bdoubliees.com, exemple impressionnant de ce que la passion peut créer et sans lequel ce travail n'aurait pas été le même.

Une pensée amicale va enfin à mon efficace équipe de relecture, qui a su découper mes envolées (fort peu) lyriques et pouffer poliment à mes calembours. Merci infiniment à Éléonore, Joffrey, Jeanne, Maxence, Pierre-Marie et Quentin, et en particulier à Cassandra, toujours prête à dire ce que je ne voulais pas entendre.

Merci à toutes et tous pour leur patience, leurs encouragements, ainsi qu'à tout mon gros tas de chouettes copains qui ont su être là pour moi par-delà l'océan et à travers les confinements.

Liste des abréviations

CBD : Club des bandes dessinées

CELEG : Centre d'Études des Littératures d'Expression Graphique

KFS : *King's Feature Syndicate*

NMPP : Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne

Socerlid : Société civile d'étude et de recherche des littératures dessinées

Introduction

—

Le Ministère de la Culture a déclaré l'année 2020 « année de la BD » pour encourager les recherches sur ce loisir populaire, art reconnu mais média peu étudié par les sciences historiques. L'étude de l'évolution de la bande dessinée en France depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale s'inscrit parfaitement dans ce projet.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que cette « année de la BD » (prolongée en 2021 à cause de la crise sanitaire) a été instaurée l'année suivant l'anniversaire des soixante-dix ans de la loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, spécificité française qui encadrait strictement le contenu de la presse pour les jeunes, et plus particulièrement la presse illustrée, en accordant à un comité de surveillance créé *ad hoc* des pouvoirs de poursuite judiciaires. Cette loi est restée inchangée, à l'exception de renforcements dans son organisation en 1954 et 1958¹, pendant plus de soixante ans, avant sa modification par l'article 46 de la loi n° 2011-525 du 17 mai 2011².

Cependant, depuis 1949, la bande dessinée a su se faire une place dans le paysage artistique, et depuis 1964 elle est reconnue comme « le neuvième art ». Mais sa situation est encore précaire et complexe, et elle doit faire face à des questionnements de toute nature, qui ont parfois des échos dans l'actualité sociale et même politique. C'est ainsi que des affaires émaillent les différents festivals d'Angoulême – en 2016, Riad Sattouf refuse sa nomination pour le grand prix du Festival pour remettre en cause l'absence de femmes dans la liste³ et beaucoup d'autrices et d'auteurs refusent des décorations officielles pour dénoncer différentes situations qu'ils jugent inadmissibles⁴. La condition des auteurs de bandes dessinées est par

¹J.-M. MEON, « L'installation de la commission de surveillance et de contrôle. Les commissaires et la mise en forme de leur institution (1950-1965) » in T. CREPIN dir., *Haro sur le gangster ! La moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS éditions, 2001, p. 106

²Source : légifrance.gouv (<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000878175/> consulté le 8/04/2021).

³France Info (https://www.francetvinfo.fr/culture/bd/festival-de-bd-d-angouleme/festival-de-la-bd-d-angouleme-polemique-apres-l-absence-de-femmes-dans-la-liste-du-grand-prix_1253955.html consulté le 8/04/2021)

⁴C'est le cas de Chloé Cruchaudet, Julie Maroh, Aurélie Neyret et Tanxxx en 2016 (*Le Monde* : https://www.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2016/02/02/quatre-auteures-de-bande-dessinee-refusent-leur-promotion-dans-l-ordre-des-arts-et-des-lettres_4858055_4420272.html consulté le 8/04/2021) ou de Wilfrid Lupano en 2019 (France Culture : <https://www.franceculture.fr/politique/pourquoi-des-artistes-refusent-ils-des-decorations-republicaines> consulté le 8/04/2021).

ailleurs très précaire puisqu' en 2014 56 % d'entre eux avaient des revenus inférieurs au Smic, la proportion atteignant 67 % pour les autrices, et beaucoup vivent sous le seuil de pauvreté⁵.

Moins grave du point de vue humain, mais tout aussi dangereux pour la vitalité du média, la bande dessinée en France peine à se défaire d'un certain passéisme incarné par une obsession pour les « âges d'or »⁶. Des séries considérées comme des classiques continuent de monopoliser les premières places des ventes chaque année⁷ et parmi celles-ci, beaucoup sont le fruit d'un seul et même cerveau : celui de René Goscinny.

La fin des années 2010 a vu un retour de René Goscinny dans l'actualité : les quarante ans de sa disparition en 2017 suivis, deux ans plus tard, des soixante ans de la création de sa série la plus célèbre, *Astérix le Gaulois*, ont suscité de nombreux événements commémoratifs, nouvelles publications, opérations publicitaires et expositions, dans de lieux prestigieux comme le Musée de la Bande dessinée d'Angoulême, la Cinémathèque française ou le Musée d'art et d'histoire du judaïsme. Les disparitions de Marcel Gotlib en 2016 ou de Claire Bretécher et Albert Uderzo en 2020, tous collaborateurs de René Goscinny et figures emblématiques du journal *Pilote* ont renforcé l'intérêt renouvelé pour le journal et ses acteurs.

René Goscinny a donc marqué la postérité, par les séries dont il est le scénariste, certes, mais aussi par le rôle fondamental qu'il joue dans l'évolution de la bande dessinée. *Pilote* est considéré comme le « titre [qui] aura servi de laboratoire à l'essentiel de la créativité française »⁸. C'est la prémisse du travail que nous présentons.

État de la question

L'histoire de la bande dessinée franco-belge retient la figure de René Goscinny comme la personnalité qui, par ses efforts d'innovation dans le recrutement des auteurs, la

⁵Premier rapport des Etats Généraux de la BD, chiffres cités par M. RANNOU, « Panorama du secteur, marché et tendances », in M. RANNOU dir., *Bande dessinée en bibliothèque*, Éditions du cercle de la librairie, coll. Bibliothèques, Paris, 2018, p. 44-45

⁶L'expression est très fréquemment employée dans les ouvrages dédiés à la bande dessinée, que ce soit en rapport avec une période donnée pour un périodique ou pour l'ensemble du média. La nostalgie est un moteur puissant et de nombreux âges d'or coexistent dans les ouvrages...

⁷C'est le cas en 2017 par exemple, années où le nouvel albums d'Astérix domine en première place des ventes, avec près de dix fois plus d'exemplaires vendus que le second du classement, *Titeuf*, série ayant elle-même près de vingt-cinq ans. (Chiffres cités par M. RANNOU « Panorama du secteur », in *Bande dessinée en bibliothèque*, p. 42)

⁸P. ORY, « Une révolution Européenne » in L. MARTIN, J.-P. MERCIER, P. ORY, S. VENAYRE dir., *L'Art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles de Mazenod, 2012, p. 283

libération des thèmes, entre autres, a permis une évolution radicale vers la bande dessinée moderne, qui s'adresse désormais à un public adulte.

Le sujet est donc relativement récent, et si Goscinny fait l'objet de travaux de recherche dès la décennie 1970, ces derniers se concentrent avant tout sur sa vie et son œuvre, et tendent à ignorer son rôle au sein de *Pilote*.

Les premiers travaux publiés ont pour thème les analyses de séries. André Stoll, professeur d'études romanes à l'Université de Bielefeld (Allemagne), fait paraître en 1974 *Asterix - das Trivialepos Frankreichs : Die Bild- und Sprachartistik eines Bestseller-Comics* (*Astérix, l'épopée burlesque de la France*) qui connaît une version française en 1978. Ce type d'analyse qui tend à ne prendre en considération ni la dimension historique ni le personnage de René Goscinny, fait des émules. Les thèmes abordés dans certains de ces travaux sont franchement marginaux. *De l'analyse du schéma narratif à l'initiation à la civilisation latine : Les « Lauriers de César »*, que Lionel Acher publie en 1986 est une recherche en didactique qui a pour référence l'album cité dans le titre. En 1988 une brève étude de Werner Marxgut, de l'université d'Innsbruck, intitulée *Les moyens de caractérisation linguistique dans « Astérix »* relève des études linguistiques. En 1999, Bernard Lassablière qui se revendique comme autodidacte, s'emploie à vulgariser les thèses de René Girard dans son ouvrage *Ils sont fous ces Romain ! Détritus, la bonne conscience d'Astérix : les intuitions de René Girard chez Goscinny et Uderzo*. Enfin, plus récemment la thèse de doctorat de Nicolas Rouvière, *Astérix ou L'étoile de la raison : une anthropologie comique de l'identité*, soutenue en 2004 et publiée aux Presses universitaires de France en 2006 se centre sur les aspects sociologiques et anthropologiques de la série *Astérix*.

Quant aux travaux qui traitent de René Goscinny ou du journal *Pilote*, ce ne sont généralement pas des travaux universitaires, comme il est fréquent pour les ouvrages dédiés à des journaux de bande dessinée. Parmi eux, on compte des biographies, qui ne traitent parfois que d'une partie de la vie de l'auteur comme *Goscinny et la brasserie... des copains* de Christian Kastelnik ou *René Goscinny. La première vie d'un scénariste de génie* d'Aymar du Chatenet et Christian Marmonnier, et des travaux de nature plus journalistique fondés en premier lieu sur les témoignages. L'ouvrage le plus exhaustif en la matière est la somme d'entretiens réalisée par José-Louis Bocquet et publiée sous le titre *Goscinny et moi*, auquel notre travail est largement redevable. Enfin, l'œuvre de René Goscinny est aussi rendue accessible par un *Dictionnaire Goscinny*, dirigé par Aymar du Chatenet, tandis que l'on

trouve de nombreux articles sur le sujet, notamment dès 1973 avec le vingt-deuxième numéro de *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, qui est dédié au scénariste.

Le journal *Pilote* est moins souvent objet d'étude. Chronologiquement, on relève en 1977 la publication par Henri Filippini de *L'Histoire du journal Pilote et des publications des éditions Dargaud*, dans une série créée par Glénat sur les hebdomadaires illustrés, en 1980 celle du *Livre d'or du journal Pilote* publié par Dargaud et en 1996 *Les années Pilote 1959-1989* par Patrick Gaumer. Enfin, nous devons faire une mention particulière du mémoire de maîtrise d'histoire de Bertrand Caillé, *Analyse du contenu du Journal « Pilote » de 1959 à 1974*, soutenu sous la direction de Pascal Ory à l'Université de Nanterre en 1992. Les conclusions de ce travail, dont la méthodologie se fonde sur la pratique d'entretiens et l'analyse du contenu du journal, nous ont servi de point de départ pour plusieurs aspects de notre propre recherche.

Parmi les sources des travaux que nous venons de citer, il apparaît que les archives du journal *Pilote* sont très peu exploitées. Deux biographies constituent cependant des exceptions notables : l'ouvrage de Pascal Ory, *Goscinny. La liberté d'en rire*, particulièrement exhaustif, et *Goscinny* de José-Marie Bocquet et Marie-Ange Guillaume. Cette faible exploitation des archives s'explique de différentes façons. Avant tout, la période étudiée étant récente, l'attention s'est d'abord portée sur les témoins, auxquels la priorité a été accordée et ce sont leurs déclarations qui servent de base à la plupart des travaux cités. Par ailleurs, l'inaccessibilité des archives des Éditions Dargaud est un problème majeur, et en ce qui nous concerne aucune suite n'a été donnée aux sollicitations de consultation que nous avons envoyées. En revanche, les archives conservées par René Goscinny en personne sont généreusement mises à disposition des chercheurs par l'Institut René Goscinny, mais en ce qui concerne le journal *Pilote*, elles sont malheureusement très parcellaires⁹.

Pour clore ce – bref – état de l'art nous mentionnerons une spécificité en relation directe avec le domaine abordé. Il s'agit de la vitalité des recherches d'amateurs autour du sujet, qui trouvent de multiples lieux d'expression, des clubs de structure traditionnelle, mais aussi ces dernières années des sites Internet, des blogs et des pages de réseaux sociaux qui réunissent les bédéphiles nostalgiques de *Pilote* et de l'œuvre de René Goscinny, et qui se révèlent souvent de véritables mines d'informations¹⁰.

⁹À titre d'exemple, les comptes-rendus de réunions du comité de rédaction, qui sont l'un des points de départ de notre travail, ne couvrent qu'une période allant de 1961 à 1966, soit un tiers de la chronologie, et de manière fragmentaire.

¹⁰On citera, sans prétendre à l'exhaustivité, la page Facebook « Les amis du journal *Pilote* » ou « L'univers de Michel Greg », les sites bdoubliees.com ou bdzoom.com ou encore leblogdujournalpilote.blogspot.com.

Méthodologie adoptée

Notre propos est d'évaluer et d'expliquer le rôle qu'a joué le scénariste en tant que dirigeant de la politique rédactionnelle du journal *Pilote* pendant la période qui va de la fondation du journal, à laquelle il participe activement en 1959, jusqu'au passage à une formule mensuelle en 1974, qui change profondément la dynamique du périodique et coïncide avec un éloignement de René Goscinny de la rédaction¹¹.

Les sources du présent travail sont donc les archives administratives du journal *Pilote* conservées par René Goscinny, ainsi que ses archives personnelles qui se trouvent à l'Institut René Goscinny, sis au 15, Avenue Victor Hugo, dans le XVI^e arrondissement de Paris. Quelques documents supplémentaires ont pu être trouvés grâce à l'aide de M. Philippe Charlier, fils de Jean-Michel Charlier, collaborateur de longue date de Goscinny.

Notre sujet étant concentré sur un seul individu et sur une structure animée par un nombre réduit d'acteurs, nous nous appuyons aussi sur les témoignages laissés au sujet du journal et de René Goscinny dans différentes publications, livres, journaux et blogs, que nous confronterons entre eux et aux sources écrites afin de démêler leur part de subjectivité. Par ailleurs, notre travail se fonde bien évidemment sur la consultation et l'analyse du journal lui-même, et sa comparaison avec les archives administratives qui témoignent de son élaboration ainsi qu'avec les publications qui lui font concurrence au cours de la période.

Organisation générale

Nous nous attacherons dans un premier temps à présenter le journal et ses liens avec René Goscinny. Nous verrons pour cela comment se compose et s'organise la rédaction en étudiant ses modalités de recrutement et sa place dans le contexte plus large de la sociabilité de la bande dessinée. Nous étudierons ensuite l'empreinte de René Goscinny sur le journal, tant à travers sa participation en tant que rédacteur qu'en tant que membre des équipes administrative et créative, que nous mettrons également à jour à travers les témoignages de ses collaborateurs. Nous dresserons enfin une chronologie du journal à travers ses évolutions formelles d'un côté et l'analyse des différentes crises qui émaillent son parcours au cours de la période de l'autre.

¹¹Cette même année sont créés les Studios Idéfix, dans lesquels l'auteur, accompagné d'Albert Uderzo avec qui il possède la majorité des parts de la société, s'investit alors pleinement.

La deuxième partie sera consacrée à l'analyse des raisons profondes de la politique rédactionnelle du journal. Pour cela, nous l'envisagerons tout d'abord comme une entreprise, dont l'objectif principal est de vendre. Nous étudierons donc les chiffres de ventes de l'hebdomadaire ainsi que les discussions au sein de la rédaction et les stratégies mises en place pour améliorer ses performances. C'est aussi à travers l'analyse du lectorat et de sa perception par les dirigeants du journal que nous mettrons en évidence comment ces derniers envisagent *Pilote* et leur action à sa tête. Enfin, nous nous pencherons sur la recherche d'un « esprit *Pilote* », entre image de marque, nature journalistique et identité artistique, et le souvenir que laisse le journal à la postérité.

Nous chercherons en troisième lieu à explorer la place de *Pilote* dans le contexte médiatique de son époque, en évoquant d'abord ses liens étroits avec le monde de la publicité, dont il est le support et l'objet, et ses relations de collaboration et de concurrence avec le média dominant de la période, la radio, et les médias toujours plus populaires à l'époque que sont le cinéma et la télévision. Le journal sera aussi comparé à ses concurrents plus directs, à savoir les autres journaux illustrés, avec qui la rédaction entretient des liens personnels et parfois officiels.

Nous nous intéresserons enfin aux évolutions de René Goscinny et de la bande dessinée au cours de la période, en insistant avant tout sur la trajectoire personnelle exceptionnelle du scénariste et sur son engagement en faveur de la bande dessinée. Mais cette trajectoire est aussi faite de controverses, auxquelles il fait face et que nous étudierons. Enfin, nous proposerons une évaluation de l'impact de *Pilote* et de Goscinny sur l'évolution de la presse de bandes dessinées et sur le statut de ses auteurs, et plus généralement sur la bande dessinée en soi.

Première Partie

***Pilote* et Goscinny, deux histoires liées**

Le mot « journal » implique, dans le cadre de ce travail, une certaine dualité puisqu'il désigne à la fois l'institution commerciale qu'est *Pilote* mais aussi l'objet, ou plutôt les objets, que cette institution produit de façon hebdomadaire entre 1959 et 1974. Ces deux concepts sont liés : le journal-institution existe en premier lieu à travers l'accumulation des journaux-objets qui sont sa finalité. Mais le journal est aussi incarné par les individus qui composent sa rédaction.

Pilote doit donc être appréhendé à travers les personnes qui l'animent, qu'il s'agisse de créateurs – auteurs, journalistes, scénaristes et dessinateurs – ou d'administrateurs. Il convient de s'intéresser à la façon dont se constitue l'équipe rédactionnelle de *Pilote* et aux pratiques de recrutement qui la nourrissent. Cela signifie également explorer les origines sociales, culturelles et académiques des différents auteurs, mais aussi leur sociabilité, notion à replacer dans le contexte plus large de la société des auteurs de bande dessinée.

Si tous les différents acteurs incarnent en quelque sorte le journal, cela est particulièrement le cas pour une personne : René Goscinny. Véritable visage du journal pendant la période étudiée, le scénariste laisse une marque profonde tant par ses contributions créatives que son action administrative. Nous nous intéresserons à son parcours au sein de l'institution mais aussi dans les pages de *Pilote* de façon à décrire comment il y a laissé son empreinte.

Mais l'histoire du journal est aussi celle de ses avatars que sont les journaux-objets et donc celle de nombreuses métamorphoses formelles. De 1959 à 1974, il n'y a pas qu'un seul *Pilote*, mais différentes versions d'un même titre. Ces changements formels correspondent à la fois à des changements esthétiques et à des changements de contenu liés à des thématiques. Ils répondent à des variations de stratégie éditoriale et rédactionnelle sur lesquelles l'étude des comptes-rendus de réunions de rédaction nous apporte de précieuses informations. Parfois, ils sont dus à des facteurs qui dépassent le simple cadre de la rédaction lorsque *Pilote* doit s'adapter à des circonstances difficiles et aux nombreux imprévus qui jalonnent la période hebdomadaire du journal, et qui donnent lieu à différentes crises dont les impacts sont parfois durables. Ces crises constituent, à travers les témoignages laissés par les différents protagonistes de l'aventure du journal, une certaine « légende », que l'analyse des différentes interviews permet de mettre au jour.

Chapitre premier

Pilote, atelier de la réussite ?

Composition et vie de la rédaction

—

Le renom de *Pilote* naît avant tout de sa politique d’auteurs, particulièrement remarquée par les divers chercheurs. Ainsi, pour Pascal Ory : « [...] au début de la décennie 1970 il n’est guère d’auteur – le nom s’impose désormais – français ou belge de quelque renommée qui ne soit ou n’ait été au sommaire de l’hebdomadaire¹² ».

Or, de 1959 à 1974, l’équipe du journal évolue largement, par générations successives, dont le recrutement répond, en fonction des situations, à des politiques rédactionnelles différentes ou à des « coups » commerciaux ; nous tenterons d’en présenter certains exemples. Une fois qu’ils sont recrutés, le journal fait la promotion de ses auteurs dans ses pages et aussi en-dehors. Sa démarche est essentiellement commerciale, mais ce n’est pas la seule finalité. Pour comprendre les caractéristiques des collaborateurs de *Pilote* on peut être également s’interroger sur leurs origines au sens large, c’est-à-dire aussi bien leurs origines nationales que le milieu dont ils sont issus ou leur lieu de formation. Par ailleurs, il convient de replacer les critères de générations et d’origines dans le contexte d’une sociabilité et d’un réseau de sympathies propre aux collaborations tant au sein du journal qu’en dehors de lui.

A. Allers-retours de la rédaction : quelles modalités de recrutement ?

La politique de recrutement évolue avec le journal et le monde de la bande dessinée en général. D’une équipe réduite qui fait ses premières gloires, *Pilote* se transforme en pôle attractif au sein d’un monde relativement petit : celui de la bande dessinée française et européenne. Le rôle de René Goscinny est souvent souligné par les commentateurs¹³, tant pour son rôle de rédacteur que pour sa renommée. Mais, à l’image d’un transfert sportif, la renommée d’un auteur peut aussi motiver son recrutement en particulier.

¹²P. ORY, « Une révolution européenne » in *L’art de la bande dessinée*, p. 288.

¹³« [...] il [Goscinny] joue un rôle primordial quant à la découverte de nouveaux talents. Philippe Druillet, Claire Bretécher, Fred, Jean Solé, Pierre Christin, Jean-Claude Mézières, Nikita Mandryka, Jean-Marc Reiser – et tant d’autres – lui doivent énormément ! », in P. GAUMER, C. MOLITERNI, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, p. 293

1. L'équipe d'origine

Parler de l'équipe créative de *Pilote*, par opposition à une équipe de rédaction plus centrée sur les tâches administratives, implique d'évoquer avant tout sa rédaction d'origine. Le journal débute avec une part assez faible de bande dessinée dans ses pages, et sa production repose en bonne partie sur un effectif réduit : Charlier, Goscinny, Hubinon et Uderzo en sont les fers de lance, à l'origine de séries originales lancées pour le journal. Celles-ci couvrent les deux genres typiques de la bande dessinée promue dans les illustrés de l'époque : l'aventure, avec *Le Démon des Caraïbes* et *Tanguy et Laverdure*, déclinaison plus moderne puisqu'il traite de l'aviation, et l'humour, avec *Astérix*. L'équipe profite pleinement de la polyvalence de ses membres, scénaristes-rédacteurs et dessinateurs capables d'illustrer des séries de style réaliste et humoristique (nous y reviendrons au chapitre suivant). Ce premier panorama révèle une politique de recrutement efficace qui rassemble des auteurs polyvalents qui ont fait leurs preuves ailleurs. Leurs noms ne sont pas déroutants pour les lecteurs d'illustrés qui les retrouvent dans bien d'autres publications. Cette politique est également opportuniste, puisque Goscinny, Uderzo, Hubinon et Charlier, qui forment le noyau de l'équipe de création, sont encore partiellement ostracisés par les éditeurs à cause de la tentative avortée de création d'un syndicat des professionnels de la bande dessinée. Les trois ex-collaborateurs de la World Press se retrouvent mercenaires et fondent la société Édi-France¹⁴ à travers laquelle ils collaborent avec Le Lombard, le journal *Tintin* et des compagnies pour lesquelles ils font de la publicité : *Pistolin*, des chocolats Pupier, naît dans ce contexte.

À ce quatuor on peut ajouter d'autres noms habituels des journaux de bandes dessinées de l'époque tels que Christian Godard, Lucien Nortier et Raymond Poïvet, qui travaillent déjà chez *Vaillant*, Michel Tacq et Maurice Tillieux chez *Spirou*, ou Jacques Dagues dans le monde de la publicité.

Mais cette tendance ne dure que les premiers temps du journal : bientôt celui-ci augmente le nombre de ses pages illustrées¹⁵ et, avec lui, le nombre de recrutements.

¹⁴Voir à ce sujet : P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire, op cit.*, p. 91-94 et en annexe : « Charte du syndicat des auteurs de bande dessinée », fig. 24. Nous évoquerons cette affaire plus en détails dans la dernière partie de ce travail.

René Goscinny évoque cette période dans son interview avec Numa Sadoul et Jacques Glénat dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, n° 23 (4/12/1973).

¹⁵Voir H. FILIPPINI, *Histoire du journal Pilote et des publications des éditions Dargaud*, p. 138-139. On remarque une première augmentation nette entre les n° 120 (08/02/1962) et 140 (28/06/1962), passant d'environ quinze à vingt-cinq pages illustrées.

Par ailleurs à la suite de la réunion de rédaction du 12 avril 1962, le compte-rendu dit explicitement la volonté d'augmenter le nombre de dessinateurs travaillant pour le journal, Charlier ayant indiqué la masse de travail

2. Sympathies, renommée et choix rédactionnels

Les modalités du recrutement varient en fonction des cas. L'analyse des témoignages permet cependant de mettre en évidence un certain nombre de cas de figure, qui sont les révélateurs de différentes intentions et pratiques liées au milieu de la bande dessinée de l'époque.

Avant tout, le réseau des auteurs joue pleinement dans la politique de recrutement du journal. Certains cas relèvent proprement de l'échange de bons procédés. Ainsi, en 1960, Fred propose à Cabu, rencontré lors de la fréquentation assidue des salles d'attente de différentes rédactions, de participer au projet *Hara-Kiri*. En retour, c'est Cabu qui introduit Fred à *Pilote* : « *Hara-Kiri* s'en sortait de plus en plus mal, il y avait des histoires de fric, on s'en sortait mal, on avait été interdit une première fois. [...] Et c'est à ce moment-là que j'ai demandé à Cabu si Goscinny aurait envie de me recevoir ? Cabu m'a répondu que ça lui plairait beaucoup ». Cabu, de son côté, explicite la dimension de dette : « J'ai fait venir Fred, et j'étais content parce que Fred m'avait fait venir chez *Hara-Kiri*¹⁶ ». Druillet raconte une histoire similaire : « Un jour, Moebius me demande : "Tu bosses chez Opta, j'aimerais bien travailler pour eux". Je le branche chez Opta, mais lui, pour me brancher chez *Pilote*, bonjour... Il fait le sourd, je réinsiste et il finit par m'amener chez *Pilote*¹⁷ ». Suite à cela, il introduit à son tour de nouveaux auteurs : « [...] j'ai moi-même parrainé des tas de gens comme Jean-Pierre Dionnet ou Colman Cohen. »¹⁸. Que ce soit par amitié ou par un retour d'ascenseur, le réseau de sympathies crée une dynamique de cooptation dans le journal, particulièrement explicite dans le cas d'Annie Goetzinger, élève aux Arts appliqués où elle suit le cours de bandes dessinées de Georges Pichard et qui passe devant un jury d'examen où siègent Fred et Lob. Ce dernier la revoit à l'exposition des travaux d'élèves : « Il m'a dit que mon travail était déjà professionnel et m'a demandé si je comptais continuer dans la bande dessinée. Je lui ai dit que j'aimerais bien et il m'a appris qu'il travaillait à *Pilote* et qu'il faudrait que je rencontre René Goscinny [...]. »¹⁹.

Ce témoignage est aussi révélateur de la façon dont *Pilote* devient assez vite une publication convoitée. De nombreux témoignages font état de la volonté des auteurs de se présenter à ce journal spécifiquement. Parfois, cette renommée peut produire l'effet inverse et

trop importante pour ces derniers à la suite du lancement de la version belge du journal (Comptes-rendus des réunions de rédaction des 28 mars et 12 avril 1962, archives de L'Institut René Goscinny).

¹⁶J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 268 et 229.

¹⁷*Ibid*, p. 335.

¹⁸P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 193.

¹⁹J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 371.

le statut du journal décourage les plus timides. Gotlib raconte ainsi : « C'était en 1964. Je me suis dit : « Je vais préparer une histoire et je vais aller à *Pilote* ! ». J'ai dessiné un récit complet, mais, au moment d'aller à *Pilote*, je me suis dégonflé et je suis allé à *Record* [...]. »²⁰. Chakir expose un sentiment semblable : « J'étais admiratif, scotché par *Pilote* auquel je ne prétendais pas collaborer. »²¹. Le statut du journal, sa popularité, assure sa publicité auprès des auteurs aspirants. Serge de Beketch raconte sa rencontre avec Fred, et comment celui-ci l'encourage à se lancer en allant rencontrer Goscinny : « J'étais totalement imprégné de la culture *Pilote*. C'était mon univers et je lisais cet hebdomadaire depuis toujours²² ». Le témoignage de Christian Godard confirme cette réalité : « Il y avait une équipe de base, de formation plutôt classique, à laquelle s'ajoutaient de nouveaux éléments venus par exemple d'*Hara-Kiri* comme Fred, Reiser ou Gébé. Il y avait aussi beaucoup d'autres personnes qui ambitionnaient à cette époque de travailler pour *Pilote*. »²³.

Le statut du journal dépend aussi de celui de ses rédacteurs en chef. Charlier comme Goscinny sont des figures importantes de la bande dessinée dans les années 1960 et leur aura rejaillit sur *Pilote*, servant sa renommée et donc son attractivité. Pierre Christin souligne son admiration pour Charlier²⁴, tandis que Gébé proclame celle qu'il éprouve pour Goscinny²⁵. Quant à l'admiration pour le journal, elle se concrétise tout particulièrement chez les quelques collaborateurs de la période qui étaient des lecteurs avant de passer de l'autre côté de la couverture. Citons pour l'illustrer le cas d'Enki Bilal qui remporte même un concours organisé pour les moins de vingt ans par *Pilote* et le Drugstore Number One²⁶. Il rencontre par ailleurs ses idoles, Goscinny et Charlier à quelques reprises, leur présentant ses travaux : « [...] à l'âge de quatorze ou quinze ans, j'avais montré mes dessins à Goscinny et à Charlier... [...] J'allais souvent voir mon père et, un jour, j'ai franchi les 250 mètres me séparant de la rue du Louvre. Là, Goscinny et Charlier m'ont reçu très bien et très gentiment. "C'est très bien, passe ton bac d'abord, mais continue, tu as un potentiel, bravo !" »²⁷. C'est donc assez naturellement que le jeune dessinateur, fort de ces encouragements, tente sa chance comme professionnel quelques années plus tard. Jean Solé présente une trajectoire analogue. Lecteur assidu du journal – et

²⁰*Ibid*, p. 252.

²¹A. LEVY, M. LEBAILLY, « Interview de Jean Chakir » dans *Librairie Goscinny*, p. 2.

²²J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch »

²³P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 93.

²⁴J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 319 : « [...] Charlier était un de mes scénaristes d'élection, le grand fabricant de sagas de type réaliste. »

²⁵*Ibid*, p. 325 : « Pour moi, Goscinny était un personnage considérable qui avait fait reconnaître le statut des scénaristes. »

²⁶Le résultat du concours, catégorie « Aventures », est publié dans le n° 607 (24/06/1971)

²⁷J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 383.

d'autres publications – pendant son enfance, il envoie un certain nombre de dessins qui sont publiés dans ses pages. Plus tard, alors qu'il cherche du travail, il commence à publier dans la presse, fait de la publicité et dépose un dossier à *Pilote*²⁸. On pourrait également citer Paul Ricord et Jean Mulatier, qui lisent le « Grand magazine des jeunes » avant d'en intégrer l'équipe²⁹...

3. La politique de recrutement : entre choix rédactionnels et « coups » commerciaux

Que les dessinateurs aillent au journal ou que le journal vienne à eux, le choix de recrutement peut être révélateur de l'état d'esprit des recruteurs ; or ceux-ci sont, durant la majeure partie de la période que nous traitons, Goscinny et Charlier, comme cela ressort des différents témoignages : c'est à eux que les aspirants dessinateurs et/ou scénaristes présentent leur travail et d'eux que dépend l'attribution de commandes et la constitution de binômes – nous y reviendrons. Cette dimension très centralisée est même contestée à un certain moment. Cabu ainsi rapporte des propos de Giraud : « [Giraud] voulait un pouvoir partagé, pas pour le fric mais pour être du côté des jeunes dessinateurs. Il déclarait : "Chaque semaine, il y a des jeunes dessinateurs qui apportent leurs dessins et on ne les voit même pas." ³⁰ ». On peut voir dans cette ambition de gérer collectivement la politique rédactionnelle l'aboutissement de la logique de cooptation décrite plus haut.

Cette dimension cooptative rend difficile l'analyse des motivations qui pouvaient expliquer un recrutement particulier : le journal engage-t-il des nouveaux collaborateurs pour servir des objectifs rédactionnels ou les nouveaux arrivants façonnent-ils la politique du journal ? On peut se référer à la politique rédactionnelle de René Goscinny, telle qu'il la revendique dans son interview à Jacques Glénat et Numa Sadoul en 1973 : « *Pilote* est horriblement difficile à faire parce que j'ai voulu y mettre en pratique certains principes : supprimer ce qui m'avait fait souffrir dans les autres journaux, donner la liberté aux auteurs, ne pas leur demander de refaire ce qui a eu du succès, essayer des styles très différents, publier des auteurs nouveaux ne trouvant pas de support ailleurs [...] »³¹. Celui qui était alors le directeur de *Pilote* proclame donc une politique des auteurs avant tout, sans lien avec des objectifs particuliers quant aux contenus du journal. Cette vision, sur laquelle nous reviendrons plus tard dans l'exposé, peut toutefois être

²⁸P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 170.

²⁹*Ibid*, p. 162-163.

³⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 231.

³¹J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée*, 4e trimestre 1973, p. 15

remise en question par des reconstructions particulières. Le témoignage de Cabu sur sa rencontre avec Goscinny est ainsi assez révélateur : « Je suis tombé au bon moment, parce qu'il m'a dit : "Dans deux mois, on reprend le journal". Il avait déjà recruté plusieurs dessinateurs »³². Si la source est indirecte, elle suggère nettement une intentionnalité dans la politique de recrutement. On peut comprendre dans ce sens l'arrivée de dessinateurs spécialistes de la caricature, qui coïncide avec l'apparition de celle-ci dans le journal, autour de 1969, année des premières participations de Jean-Claude Morchoisne et Patrice Ricord, tandis que Jean Mulatier participe à un numéro, deux ans avant et s'installe véritablement à la même date. Rampal n'arrive pour sa part qu'en 1971. Le contexte est alors celui d'une part toujours plus grande accordée à la satire dans le journal, dans la veine des actualités introduites en 1968. On peut remarquer toutefois que la mise en place de cette politique semble se concentrer sur la fin de la période, particulièrement après 1968. Ainsi, les créateurs avec les styles les plus novateurs arrivent tard : citons parmi d'autres Philippe Druillet et Colmann Cohen (1970), Vivian Miessen, alias Touïs, et Frydman avec *Sergent Laterreur* (1971) ou encore Bilal en 1972. Dans la même logique, si Fred et Reiser arrivent plus tôt à *Pilote*, ils ne contribuent au début qu'en tant que rédacteurs de scénarios, avant que leurs styles graphiques particuliers ne soient finalement acceptés et publiés³³.

Le recrutement d'un auteur en particulier peut aussi correspondre à une politique commerciale. Puisqu'une différence fondamentale entre la bande dessinée européenne et américaine réside dans la propriété intellectuelle qu'ont les auteurs sur leurs œuvres, le « recrutement » d'un auteur, auréolé de sa paternité d'une série populaire ou marquante, peut constituer une opération de *marketing* avantageuse pour un journal tout en garantissant des bénéfices à l'auteur concerné. Deux exemples singuliers illustrent cette logique à *Pilote*.

Le premier est celui de Morris. Créateur de *Lucky Luke* et grande figure de la bande dessinée, celui-ci publie toujours dans *Spirou*, pour les éditions Dupuis. C'est à partir de 1955 que sa collaboration avec Goscinny, rencontré aux États-Unis en 1949, se concrétise avec *Des rails sur la prairie*, publié en album deux ans plus tard. Si la collaboration entre les deux

³²J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 226.

³³Pour Fred, s'il publie l'histoire à suivre « La clairière des trois hiboux » dès son arrivée en 1965, la série ne rencontre pas l'adhésion des lecteurs et ce n'est qu'en 1968 qu'il reprend le pinceau en plus de la plume avec « Le naufragé du A », comme il l'évoque à José-Louis Bocquet (BOCQUET J.-L., *Goscinny et moi*, p. 269).

Concernant Reiser, il commence à collaborer au journal en 1966 mais ne dessine qu'à partir de l'année suivante avec quelques récits courts, le premier étant « Comment transformer votre pavillon de banlieue en château historique », au n° 409 (24/08/1967). Par ailleurs il ne publie jamais de série, mais se concentre particulièrement sur des participations ponctuelles incluses dans des cadres plus larges – comme l'Histoire de France en 80 gags ou les pages d'actualités – notamment des gags et récits courts.

hommes est fructueuse, elle demeure inégale, Goscinny ne gardant pendant longtemps qu'un rôle de « nègre » littéraire et se faisant rémunérer par Morris. À partir de 1967, Morris commence à apparaître dans *Pilote*, de manière indirecte toutefois, lorsque des images de *La ballade des Dalton* sont publiées dans le journal. L'année suivante commence la publication de *Dalton City* tandis que l'album *La Diligence*, prépublié dans *Spirou*, paraît aux éditions Dargaud. Le changement d'allégeance a fait l'objet de discussions et si une volonté de Goscinny de réunir ses séries dans *Pilote* a pu être suspectée, une autre rumeur lie ce changement à la politique d'albums : Dupuis refusant de publier les albums *Lucky Luke* avec une couverture solide, Morris aurait choisi de passer chez les éditions Dargaud³⁴. Goscinny ne confirme pas cette version des faits mais pointe tout de même la politique d'albums comme facteur déterminant : « Cela est un problème purement commercial. Les éditions Dupuis avaient une conception de l'édition très conservatrice, alors que chez Dargaud, on est plus dynamique. Il y avait aussi qu'un dessin animé Lucky Luke était en projet et que Dupuis n'envisageait pas la possibilité de risquer de financer une entreprise pareille...³⁵ ». Meilleure mise en avant, financement de projet parallèles et gains financiers, les termes de l'accord semblent clairs. Toutefois, sans prendre en compte les raisons du « transfert », les motivations du côté de *Pilote* semblent évidentes ; il désire ajouter à son arsenal un auteur et une série de renom, renforçant au passage l'identité « goscinnienne » du journal. Ce recrutement, comme le rapporte Françoise Verny, collaboratrice proche de Georges Dargaud, est le fruit d'un long travail³⁶ et la rédaction de *Pilote* annonce d'ailleurs l'arrivée du cow-boy solitaire dans ses pages, en grande pompe : deux annonces aux numéros 439 (21/03/1968) et 440 (28/03/1968) puis une couverture en pleine page portant le titre « Lucky Luke est parmi nous ! » pour le numéro 442 (04/04/1968).

Nous nous arrêtons ensuite sur un second exemple, celui de Jean-Claude Forest. S'il a eu moins de fortune commerciale que le précédent, Forest reste une référence dans les milieux bédéphiles pour *Barbarella*, publié en album chez Eric Losfeld en 1964. Cette mise en scène d'une héroïne défiant la censure encore rigide du milieu des années 1960 marque le monde de la BD durablement et de nombreux auteurs se revendiquent de son héritage³⁷. En 1972, *Pilote*

³⁴Charlier colporte cette version des faits dans son interview à l'Université Libre de Bruxelles, in *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1986/1-2, p. 54.

³⁵J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 12

³⁶« Ça a été un grand moment pour Georges Dargaud de récupérer *Lucky Luke* et un long travail de faire partir Morris des Éditions Dupuis. C'est Georges Dargaud en direct qui s'occupait des histoires financières. C'était très compliqué, très financier, ça a été vécu comme un transfert de club de football. » in BOCQUET J.-L., *Goscinny et moi*, p. 197-198.

³⁷C'est par exemple le cas de Tardi : « Ce qui m'intéressait, c'était plutôt ce que publiait Losfeld : *Jodelle* de Pellaert et *Barbarella* de Forest. », (J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 344) Druillet publie également *Le mystère des abîmes* chez l'éditeur des surréalistes. (*Ibid*, p. 332)

parvient à l'intégrer à l'équipe. Il faut préciser que la chose n'était pas aisée, Forest n'hésitant pas à avouer une certaine antipathie pour le journal : « Il faut dire que je n'aimais pas *Pilote*. Ni la maquette ni le choix des dessinateurs qui étaient à l'opposé de mes modèles américains »³⁸. Présenté par Druillet à Goscinny, Forest propose donc de reprendre dans le journal la série *Hypocrite*, publiée chez *France-Soir*³⁹. La réaction du directeur, rapportée par Forest lui-même, laisse transparaître à la fois le fossé entre les deux hommes et la renommée de l'auteur : « Huit jours après, on se voit et il me dit : "Ça sert à quelque chose de s'appeler Jean-Claude Forest. Sinon je n'aurais jamais accepté une histoire aussi folle !" »⁴⁰. Comme pour *Lucky Luke*, la série de Forest fait l'objet d'une annonce au n° 667 (17/08/1972) et une couverture lui est dédiée au numéro suivant, le 24 août 1972.

4. L'écurie *Pilote* : mise en avant des auteurs

La question du recrutement des auteurs pose naturellement celle de leur traitement. On peut entendre par ce terme le salaire, question certes très importante – nous en traiterons plus en détail dans le chapitre suivant – mais qui reste assez flou dans les témoignages. On se contentera ici de préciser que *Pilote* offre à ses collaborateurs différentes sources de revenus variables. Avant tout, les revenus varient en fonction de l'importance du travail fourni, qui se calcule en nombre de pages, mais aussi en fonction des conditions de travail. Ainsi, les pages d'actualités instaurées en 1968 et qui requièrent de respecter des délais plus contraignants sont mieux rémunérées⁴¹. À la rémunération de la collaboration au journal – qu'il s'agisse de dessins ou de rédactionnel, beaucoup d'auteurs font les deux – s'ajoutent d'autres sources de revenus dont la première est l'édition. Georges Dargaud est un des plus grands éditeurs de bande dessinée de la période et publie *Astérix* qui connaît un énorme succès. Ce succès d'éditeur est d'ailleurs un argument supplémentaire dans la stratégie de recrutement du journal, et peut même faire naître de faux espoirs chez certains selon Jean Tabary : « En 1965, *Astérix* vend 300 000 exemplaires et certains auteurs ont cru qu'ils allaient s'enrichir à leur tour. Ils se sont achetés des villas qu'ils ont été obligés de revendre »⁴². L'autre moyen de cumuler les revenus à *Pilote* est

³⁸*Ibid*, p. 364.

³⁹S'il n'est certainement pas à proprement parler un journal de bande dessinées, il faut souligner l'implication de ce quotidien dans le média. Notamment dans les années cinquante y paraît la série *Le crime ne paie pas* dessinée entre autres par Albert Uderzo.

⁴⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 364.

⁴¹Gotlib explique comment la chose est claire dès l'instauration de ces pages d'actualités : « Pour coller le plus possible à l'actualité, il [Goscinny] avait réussi à obtenir un délai très court, exceptionnel pour l'un des cahiers du journal. Ces pages seraient payées plus cher [...]. », *Ibid*, p. 258

⁴²*Ibid*, p. 149

d'endosser un rôle administratif, ce que font certains auteurs : citons sans être exhaustif et au-delà des exemples du trio Charlier-Goscinnny-Uderzo, les cas de Greg, qui participe au comité de lecture⁴³, de Gérard Pradal (François Gépral sous son pseudonyme de scénariste), arrivé en 1963 en provenance de *Record*, qui devient secrétaire de rédaction puis corédacteur en chef⁴⁴. Dans une certaine mesure Guy Vidal, entré en 1963 comme plume à tout faire et qui est ensuite corédacteur en chef puis rédacteur en chef, mais aussi scénariste de bande dessinée, participe de la même dynamique.

La question du traitement appelle également celle de la considération des auteurs par le journal et leur mise en avant par celui-ci. Nous avons évoqué comment *Pilote* fait la promotion des séries dans ses pages ou à travers ses couvertures, permettant la mise en valeur des auteurs. Cette promotion se détache d'ailleurs parfois de l'œuvre des collaborateurs de *Pilote* pour se concentrer plus spécifiquement sur leurs personnes. Les auteurs ne se limitent pas à des noms griffonnés en bas de planches, dans l'ombre d'un titre ou au pied d'un article, mais leur noms et visages sont connus des lecteurs car mis en avant⁴⁵.

La promotion des auteurs dépasse par ailleurs les pages du journal et existe également à travers certains événements organisés par celui-ci. Un type d'événement classique du milieu de la bande dessinée sont les séances de signature, notamment pour la promotion d'albums, que René Goscinny et Albert Uderzo sont habitués à écumer. C'est au cours d'événements de ce type que de futurs auteurs rencontrent parfois leurs aînés⁴⁶. Ces événements promotionnels peuvent prendre des dimensions étonnantes : le cas le plus impressionnant est celui d'un voyage au Canada organisé en 1973 par le journal avec bon nombre de ses auteurs mais aussi de son équipe dirigeante, y compris Georges Dargaud, selon le témoignage de Jean Chakir⁴⁷. La chose est d'ailleurs annoncée par le Salon du Livre de Québec qui fait la publicité de l'événement en invitant le « public canadien français » à venir rencontrer « la brillante représentation » composée de Morris, Druillet, Tabary, Fred, Jijé, Gotlib, Bretécher, Mézières, Goscinny, Charlier, Uderzo, Giraud et Forest, dont les photographies sont d'ailleurs présentes sur l'annonce. Cette étape, mais aussi tout le voyage qui l'inclut ainsi que d'autres événements

⁴³J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 196

⁴⁴C. KASTELNIK, *René Goscinny et la brasserie...*, p. 97

⁴⁵Nous aborderons ce point plus en détail dans la partie suivante, citons simplement ici le fait qu'à partir du n° 521 (30/10/1969) qui introduit une nouvelle formule, les visages des auteurs des différentes séries ou récits sont souvent dessinés au-dessus de ceux-ci.

⁴⁶C'est le cas de Jean Solé qui choisit comme parrain lors d'une rencontre de diverses vedettes organisée par *Pilote*, dans le cadre du Carnet de bord, le seul dessinateur alors présent : Jacques Faizant. (GAUMER P., *Les années Pilote...*, p. 169)

⁴⁷A. LEVY, M. LEBAILLY, « Interview de Jean Chakir » dans *Librairie Goscinny*, p. 6

comme un « happening de la bande dessinée » à Montréal le 15 mai 1973, font l'objet d'un compte-rendu au n° 734 (29/11/1973).



Figure 1: Annonce pour le "happening" *Pilote* à Montréal

Le relationnel joue donc un rôle primordial dans la politique de recrutement de *Pilote*, prenant parfois des aspects cooptatifs. Cette dimension sociale est intrinsèquement liée à la politique rédactionnelle du journal : chacune est la cause et conséquence de l'autre, rendant difficile de discerner la part d'intentionnalité dans le recrutement, en-dehors de cas flagrants comme ceux des « transferts » prestigieux. *Pilote* cherche ainsi par différents moyens à se placer à la tête du monde de la bande dessinée française et même au-delà, comme le montre le voyage au Canada de 1973. Ce voyage s'inscrit dans le mouvement de promotion des auteurs incluant des conditions de rémunération multiples et intéressantes, leur mise en avant dans les pages du journal et l'organisation d'événements. Ce mouvement de promotion est à lier à une véritable politique des auteurs que défendent les deux rédacteurs en chef, et particulièrement Goscinnny⁴⁸.

B. Présences étrangères

Nous voudrions maintenant mettre en exergue l'importance de la dimension nationale dans le succès de *Pilote*. En effet, si le journal constitue un tournant dans la bande dessinée, il s'impose avant tout comme le plus grand journal illustré français avec *Vaillant*, par opposition aux belges *Spirou* et *Tintin* et au *Journal de Mickey* qui proposent pour l'essentiel de la

⁴⁸Voir « *Pilote* menacé ? Une évolution au fil des séminaires », Partie 2, Chapitre 1, p. 120

production étrangère, américaine et italienne principalement. Il est intéressant par conséquent de s'interroger sur les origines des contributeurs de *Pilote*. Il convient de ne pas oublier que la question de l'origine des bandes dessinées est centrale pour les rédacteurs de la loi sur les publications destinées à la jeunesse du 16 juillet 1949. Ceux-ci agissent suite au travail de nombreux groupes de pression, dans lesquels règne de façon évidente une certaine xénophobie. Celle-ci se porte contre la production étrangère et principalement américaine, dénoncée par les communistes mais aussi par les groupes catholiques, et contre les éditeurs d'origine étrangère tels que Cino Del Duca ou Paul Winkler, cibles de véritables campagnes de diffamation⁴⁹. Si la loi finale ne comporte pas spécifiquement de mesures restrictives contre les publications « étrangères », elle les affecte particulièrement.

Cette question se pose aussi en écho aux controverses autour d'*Astérix*, présenté comme une série intrinsèquement française que cela soit positif – la série est alors érigée en fleuron de l'humour national – ou négatif – elle serait alors l'expression d'un chauvinisme xénophobe, voire pire –, ce à quoi on a souvent pu répondre que ses auteurs, bien que Français de naissance, sont justement d'origine étrangère et que dans le cas de René Goscinny la France n'a longtemps représenté qu'un pays, le sien, mais lointain.

1. Situation initiale : un reflet des rédactions de l'époque

Aux débuts du journal on remarque effectivement une première « présence étrangère » au sein de ses pages, bien qu'elle soit discrète et qu'il soit facile de ne pas la relever puisqu'il s'agit d'une présence belge. Le monde de l'illustration et l'équipe de base du journal étant un microcosme, certains personnages d'outre-Quévrain jouent un rôle majeur dans les premiers numéros. Si l'origine de certains collaborateurs demeure difficile à établir, faute de sources fiables, des grands noms se détachent particulièrement, comme Jean-Michel Charlier, Victor Hubinon – Hugues sous son pseudonyme occasionnel – ou Michel Tacq pour ne citer qu'eux. Leur participation est d'autant plus importante que l'équipe des origines est peu nombreuse ; en cela *Pilote* reflète la réalité des rédactions de journaux illustrés et des agences de presse et publicité de l'époque, composées d'auteurs francophones belges et français sans distinction. C'est d'ailleurs à travers ces rédactions et agences que s'est composée l'équipe d'origine du journal, Uderzo, Goscinny et Charlier s'étant rencontrés à travers l'agence World Press de

⁴⁹Thierry Crépin consacre une partie de *Haro sur le Gangster* à ce sujet : « Une expression de la xénophobie et du chauvinisme français » p. 214-226, « La désinvolture de Cino Del Duca et de Paul Winkler » p. 362-375 et « Une américanisation en question » p. 435-439.

Georges Troisfontaines. Par ailleurs, le maillage de connaissances qui lie les différents auteurs est apparent à travers les témoignages et il convient de rappeler un épisode fondamental, même s'il est hors période, celui de la tentative de constitution d'un syndicat des dessinateurs, fort de réunions et même d'une charte cosignée par différents auteurs belges et français.⁵⁰

En dehors de la présence belge – donc francophone – on peut citer la présence d'Antonio Parras, espagnol, présent dans l'équipe des premières années, notamment au cours de l'année 1962 où il réalise un grand nombre de couvertures, et qui reste l'un des collaborateurs les plus fidèles des éditions Dargaud jusqu'aux années 2000. Un autre Espagnol, José Bielsa, apparaît au sommaire du journal pour la première fois en 1964, puis régulièrement jusqu'en 1976.

En dehors de la collaboration de dessinateurs ou scénaristes non Français, on peut aussi évoquer les relations du journal avec des magazines publiés hors des frontières de l'hexagone. *Pilote* se prévaut ainsi d'une autre pratique habituelle des illustrés de la fin des années 1950, qui consiste à utiliser dans ses pages de la production venue d'ailleurs. L'analyse des compte-rendus des réunions de rédaction révèle par exemple des accords avec le magazine de bandes dessinées britannique *Eagle*. Si la rédaction renonce finalement à utiliser une bande du titre de *Jack O' Lantern*, il est proposé de réutiliser du matériel du journal d'outre-Manche pour des « sous-pilotoramas », à présenter en dernière page – ce sera finalement *Astérix* qui prendra cette place – comme dans le périodique anglais. Le rapport spécifie toutefois la nécessité de « conserver l'esprit "Pilote" »⁵¹. Ce type de collaboration laisse d'ailleurs des traces chez certains membres de la rédaction, malgré l'arrivée de Charlier et Goscinny à sa tête et Yves Krier propose encore en 1965 de reprendre des séries policière d' *Eagle* pour *Pilote*⁵².

2. Des participations plus prestigieuses : une globalisation de la BD

Avec l'évolution du journal et de la bande dessinée, de nouvelles participations d'auteurs étrangers viennent compléter les équipes originelles. Si l'essentiel de l'équipe reste toujours d'origines belge ou française, on remarque à partir de la fin des années 1960, et à plus forte raison au début des années 1970 surtout lors du passage à la périodicité mensuelle, des

⁵⁰Voir en annexes : « Charte du syndicat des auteurs de bandes dessinées », fig. 24

⁵¹Compte-rendu de la réunion de rédaction du 14 février 1962, Archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1.

⁵²Compte-rendu des réunions de rédaction du 31 mars et 14 avril 1965, Archives de l'Institut René Goscinny, p. 1. Yves Krier propose à nouveau ces histoires en 1966, lors de la réunion du 11 mars, jugeant l'histoire policière du n° 333 (10/03/1966) très mauvaise (Compte-rendu de la réunion de rédaction du 11 mars 1966, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1.).

participations sporadiques d'auteurs étrangers renommés. On peut ainsi évoquer les cas d'auteurs italiens comme Dino Battaglia, grand auteur de *fumetti* et créateur de nombreuses adaptations d'œuvres littéraires en bande dessinée, en 1973 et 1974, Guido Buzzelli, qui apparaît ensuite dans *Métal Hurlant*, (*À suivre...*) et d'autres revues, et Ugo Pratt en 1974. Cette même année voit la première participation au journal de Carlos Giménez – il est de retour dans les années 1980 – pour un récit court en collaboration avec d'autres auteurs espagnols, Garcia et Mora.

L'intérêt pour des auteurs emblématiques, connus dans le monde de la bande dessinée semble donc avéré et dépasse les limites de la bande dessinée européenne. Si les États-Unis sont ironiquement à l'honneur au numéro 706 (17/05/1973) de *Pilote*, dont la couverture dédiée à l'*underground* américain cache un numéro spécial sur le métro, un des représentants les plus emblématiques de cette mouvance fait son apparition au sommaire deux ans plus tard : il s'agit de Vaughn Bodé, dont l'influence graphique dépasse d'ailleurs le cadre des *comics* pour déborder nettement sur le *street art*. Avant lui, Peter Foldes apparaît deux fois avec *Lucy*, en 1973 et 1974 tandis que *Le magicien d'Id* de Johnny Hart et Brant Parker apparaît dès le n° 731 (08/11/1973). Mais un autre auteur américain avait déjà hanté auparavant les pages du journal : Terry Gilliam, qui avait voyagé en Europe durant la moitié des années 1960, et qui participe à *Pilote* en 1966, seul, et 1967 en collaboration avec Fred. Le contact entre le journal et le futur membre des Monty Python est établi par l'intermédiaire d'Harvey Kurtzman, ancien compagnon de route de Goscinny. Toujours sur le continent américain, on peut enfin citer en 1973 et 1974 la collaboration de Quino, monstre argentin du *comic strip* et père de *Mafalda*.

Par ces participations, *Pilote* s'inscrit dans une tendance qui traverse la presse de bandes dessinées de l'époque. Le tournant de 1968 marque l'assouplissement de la loi de 1949 et donc de la censure, tandis que la bédéphilie se développe toujours plus en France et en Europe au cours de la décennie 1960. Ainsi en Italie, dès 1965, le journal *Linus* se spécialise dans la publication de bandes étrangères classiques, mais aussi des auteurs italiens novateurs. En France, à partir de 1969, *Charlie Mensuel* s'inscrit directement dans la continuité du précédent⁵³, publiant Quino, Charles Schulz, George Herriman ou Johnny Hart du côté des *comic strips*, Guido Crepax, Guido Buzzelli, Benito Jacovitti ou des rééditions de Wilhelm Busch pour ce

⁵³Delfeil de Ton relate comment *Charlie Mensuel* naît de la découverte par les Éditions du Square du monde de la presse BD italienne et de *Linus* en particulier : « Ils avaient des canards de bd comme on n'en avait pas en France. Un genre m'intéressait, celui qu'avait inventé un mensuel qui s'appelait *Linus*. » ; « Avec Cavanna, nous l'avions convaincu [le Professeur Choron] qu'il y avait un public pour ces personnages [les *Peanuts*] et d'ailleurs le succès de *Linus* en Italie en apportait la preuve. », DELFEIL DE TON, *Ma véritable histoire* d'Hara-Kiri Hebdo, p. 35 et 47

qui est de la bande dessinée européenne. Les éditions Dargaud s'y essayent aussi entre 1973 et 1974 en reprenant *Phénix*, magazine créé par Claude Moliterni, où se succèdent les bandes de grands auteurs français et internationaux⁵⁴.

3. Des attaches étrangères

En ce qui concerne les origines de l'équipe de rédaction de *Pilote* une donnée reste à analyser. Nous venons de montrer que si la majeure partie des collaborateurs du journal tout au long de la période est principalement d'origine française et belge, un certain nombre d'entre eux ont des attaches internationales. Nous nous proposons de nous arrêter sur certaines des figures les plus marquantes. Goscinny et Uderzo sont les exemples emblématiques de cette identité transnationale que le rédacteur en chef revendiquait pleinement, répondant aux accusations de chauvinisme évoquées par Sadoul et Glénat : « C'est ça, je suis le prototype du français moyen ! 17 ans en Argentine, 7 ans aux États-Unis, refusant de faire autre chose qu'un métier de dingue, ayant fait fortune dans la bande dessinée... je suis absolument le prototype du français moyen ! »⁵⁵. Or, une identité semblable est partagée par un certain nombre des noms les plus marquants de *Pilote*. Gotlib, alias Marcel Gottlieb, est le fils d'immigrés juifs hongrois, et reste caché pendant la guerre, à laquelle son père ne survit pas. Son compagnon de jeux régulier, Nikita Mandryka, naît dans le milieu des exilés russes à Bizerte, dans ce qui était alors le protectorat français de Tunisie, et Jean Solé dans une famille d'exilés espagnols⁵⁶. Plus complexe encore est le cas d'Enki Bilal, enregistré à l'état civil comme Enes Bilalovic et qui passe les premières années de son enfance à Belgrade avec ses parents, mère slovaque et père bosniaque. Enfin, dans la même péninsule mais plus au sud, Fred, alias Frédéric Aristidès, une autre figure majeure du journal, trouve ses racines. Il les évoque ainsi : « Je suis d'origine grecque et une fois, enfant, on avait traité mon père de « sale étranger ». Les gens ne comprennent pas combien ça peut être traumatisant »⁵⁷.

Cette focalisation sur les origines des auteurs, par ailleurs tous de nationalité française, ne doit pas surprendre outre mesure, étant donné le nombre de citoyens ayant une ou plusieurs origines étrangères que compte la France, particulièrement pour les générations nées dans l'entre-deux guerres ou dans celle du baby-boom. Il semble toutefois intéressant de souligner

⁵⁴P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 206.

⁵⁵J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 16.

⁵⁶P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 169.

⁵⁷J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 271

que le renouvellement de la bande dessinée française et francophone repose sur le travail de tout un groupe d'auteurs dont un nombre non négligeable est issu de l'immigration.

C. Origines sociales, formations académiques et mixité

L'importance de la représentation de l'immigration dans la bande dessinée de la période est sans doute à mettre en lien avec un autre aspect, l'origine sociale des auteurs qui en sont issus. Cette question est particulièrement discutée dans l'article de Luc Boltanski « La constitution du champ de la bande dessinée » de 1975, où il souligne le statut alors intermédiaire de la bande dessinée, entre expression artistique et créative mineure mais qui a accédé à une diffusion et à une reconnaissance larges. S'il s'intéresse au rôle des éditeurs, des « commentateurs » – soit le phénomène de bédéphilie – et à l'évolution du genre, Boltanski fait partiellement dépendre la légitimation du média de l'origine sociale d'une génération spécifique qu'il décrit comme : « Originaires pour la plupart des classes populaires ou de franges inférieures de la classe moyenne [...] »⁵⁸, classes marquées par des pourcentages plus élevés d'immigrés et de descendants d'immigrés. Parmi les membres de cette nouvelle génération, le chercheur cite un certain nombre de noms ayant marqué *Pilote* : « [...] Marcel Gotlib, Nikita Mandrika (*sic*), Claire Bretécher, Philippe Druillet, Jean Giraud, Jean-Claude Mézières, Fred, les scénaristes Linus et Lob etc. nés entre 1935 et 1940 et entrés sur le marché vers 1965 [...] »⁵⁹. Cet article pose donc la question intéressante de l'origine sociale des collaborateurs, mais aussi de leurs lieux de formation – nous discuterons par ailleurs la théorie de Boltanski dans la dernière partie de ce travail.

1. Une cohérence sociologique ?

L'ensemble des collaborateurs du journal révèle des origines sociales variées. Parmi celles-ci cependant, la classe moyenne et moyenne-basse est très représentée. Sans faire de liste exhaustive, nous pouvons énumérer quelques éléments biographiques révélateurs des origines sociales d'une bonne partie de la rédaction. Si l'on examine le milieu socio-professionnel des « chefs de famille », on se rend compte que le père d'Enki Bilal est tailleur⁶⁰, celui de Gotlib

⁵⁸L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée. » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 1, n°1, janvier 1975. Hiérarchie sociale des objets. p. 39

⁵⁹*Idem.*

⁶⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 383

peintre en bâtiment⁶¹ et celui d'Uderzo devient ébéniste après avoir été menuisier⁶², tandis que le père adoptif de Sempé est représentant commercial⁶³ ; Reiser est né de père inconnu. Cabu est fils de professeurs, Giraud est principalement élevé par ses grands-parents, anciens paysans⁶⁴ et Charlier est également issu d'un milieu modeste⁶⁵. Des liens biographiques rapprochent parfois des collaborateurs, Gotlib, par exemple, fréquente l'école de la rue Ferdinand Flocon, en face de laquelle vit la nombreuse fratrie des Tabary⁶⁶. Une situation insolite est celle des créateurs de *Valérian*, Pierre Christin et Jean-Claude Mézières ; amis d'enfance à Saint-Mandé ils se retrouvent par hasard à Salt Lake City, dans l'Utah, où ils entament leur féconde collaboration.

Il faut toutefois relever qu'une partie non négligeable de la rédaction est issue de milieux plus favorisés : Tardi est le fils d'un militaire de carrière puis propriétaire de stations-services⁶⁷, la famille de Greg appartient à la petite bourgeoisie, son père étant ingénieur⁶⁸ et Bretécher est issue de la bonne société catholique nantaise. Quant à René Goscinny, s'il connaît des périodes très difficiles dans sa jeunesse, il passe une enfance relativement confortable au sein de la diaspora française de Buenos Aires. La rédaction abrite par ailleurs un certain nombre d'histoire personnelles curieuses, si ce n'est hors du commun. Serge de Beketch, d'origine russe blanche, perd son père colonel de la Légion à Diên Biên Phu ; le père d'Enki Bilal, Denis, que nous venons de mentionner, est le tailleur de Tito lui-même⁶⁹. Et Philippe Druillet est jeté deux mois après sa naissance sur les routes d'Allemagne jusqu'à Sigmaringen puis en Espagne, emmené par ses parents fuyant les représailles de la Résistance pour leur engagement dans la Milice du Gers⁷⁰.

La documentation concernant la biographie des collaborateurs de la rédaction est lacunaire, mais ces quelques données illustrent une réalité : si l'origine sociale dominante semble bien être la classe moyenne, la diversité sociale est assez forte au sein du journal, ce qui rend les résultats d'une analyse sociologique difficilement interprétables.

⁶¹M. GOTTLIEB, G. VERLANT, *Ma vie-en-vrac*, p.

⁶²N. SADOUL, *Uderzo l'irréductible*, p. 14

⁶³M. LECARPENTIER, J.-J. SEMPE, *Enfances. Entretien avec Marc Lecarpentier*, p. 26

⁶⁴J. GIRAUD, N. SADOUL, *Moebius entretiens avec Numa Sadoul*, p. 27

⁶⁵G. RATIER, *Jean-Michel Charlier vous raconte...*, *op cit.*, p. 12

⁶⁶M. GOTTLIEB, G. VERLANT, *Ma vie-en-vrac*, p. 21

⁶⁷T. GROENSTEEN, *Tardi*, p. 8

⁶⁸B. MOUCHART, *Michel Greg. Dialogues sans bulles*, p. 12

⁶⁹BILAL E., *Ciels d'orage. Conversations avec Christophe Ono-dit-Biot*, p. 25

⁷⁰D. ALLIOT, DRUILLET P., *Delirium. Autoportrait*, p. 11

2. Origines académiques

Contrairement aux milieux d'origine, la formation des auteurs est plus aisée à retracer. La question se pose principalement pour les dessinateurs, qui pratiquent l'activité plus caractéristique du média qu'est la bande dessinée – on parle encore d'« illustrés » au début de la période – et qui sont ceux à qui le qualificatif d'artiste est le plus souvent associé.

Luc Boltanski définit la génération qu'il voit comme porteuse de la révolution de la bande dessinée comme des individus ayant été « [...] scolarisés au moins dans l'enseignement secondaire (parfois dans l'enseignement supérieur) et/ou ayant acquis une culture scolaire en autodidactes, ils ont accédé aux échelons socialement inférieurs du système d'éducation artistique [...] ». Cette assertion se vérifie chez *Pilote*, où parmi les collaborateurs nés dans les années 1930 à 1950 les écoles et académies d'art moins prestigieuses sont très présentes, que les auteurs y aient été élèves ou y aient simplement suivi des cours. Les Arts appliqués voient leurs classes fréquentées par Gotlib – qui suit les cours du soir –, Pat Mallet, Jean Giraud, F'Murr, Patrice Serres, Annie Goetzinger, Jean-Claude Mézières ou encore Michel Blanc-Dumont (qui entre à *Pilote* en 1975), tandis que Georges Pichard est enseignant aux Arts appliqués. Mais d'autres écoles sont également représentées : Cabu suit les cours de l'École Estienne, Mic Delinx étudie à l'Académie de la Grande-Chaumière, Jean-Claude Forest fréquente l'École des métiers d'Art et Alexis, l'Académie Charpentier. On remarque certains collaborateurs qui sont issus des métiers d'art et de l'artisanat, comme Jean Tabary qui a une formation de staffeur, Loro qui débute en tant que photographe et décorateur, tout comme Druillet, lui aussi photographe à ses débuts. Max Cabanes est sérigraphe de formation, André Chéret formé dans une imprimerie, Lucien Nortier chaudronnier tandis que José Bielsa étudie la céramique. Enfin, le dessin industriel peut être une voie qui conduit à la bande dessinée : c'est celle qu'empruntent Gébé, Michel Tacq et un collaborateur ponctuel, Pierre Brochard.

Ces formations académiques hétérogènes n'excluent cependant pas des formations plus orthodoxes et les anciens élèves d'écoles des Beaux-Arts ne sont pas des exceptions au journal. Parmi les quelques collaborateurs nés dans les années 1910, Poïvet et Jijé, très influents dans le monde de la bande dessinée, sont issus de cette formation, le premier à Paris et le second à Bruxelles. Il en va de même pour Dino Attanasio et Claude Dagues, nés la décennie suivante, formés le premier à Milan et le second à Paris. Le phénomène devient plus rare dans les générations suivantes, mais il ne disparaît pas : Lauzier passe par les Beaux-Arts de Paris, bien qu'en section architecture, Tardi est élève de ceux de Lyon et Bretécher et Bilal fréquentent la même formation, même s'ils n'y restent pas.

Il reste que beaucoup de collaborateurs n'ont pas de formation académique et sont de purs autodidactes ou apprennent le métier en assistant un dessinateur plus expérimenté. Goscinny et Charlier, dessinateurs à leurs débuts renforcent leurs bases d'autodidactes dans la publicité ; Gigi se forme auprès de Raymond Poïvet, Uderzo au cours de son passage à la Société Parisienne d'Édition et Morris est surtout formé par Jijé, bien qu'il suive des cours de technique du dessin animé par correspondance. L'animation est aussi le point de départ de Jean Ache et de Tibet, Caza débute dans la publicité et Marcel Uderzo commence en assistant son frère. Né en 1893, parmi les doyens des collaborateurs, Raymond Cazanave est à ses débuts illustrateur pour la société générale transatlantique. Enfin, on peut citer quelques autodidactes sans attaches : Reiser, Chakir et Mandryka sont de ceux-là, bien que ce dernier fasse par ailleurs des études de cinéma à l'IDHEC. D'autres collaborateurs se détachent parce qu'ils font en parallèle des études sans lien avec la bande dessinée, le dessin ou le journalisme : Charlier est juriste, Tillieux est élève des écoles nationales de navigation d'Ostende puis d'Anvers, Lauzier étudie la philosophie et Claude Moliterni est chartiste.

Du côté des scénaristes, les origines professionnelles sont multiples. Un certain nombre débute dans le journalisme, comme de Guy Vidal, de Gérard Pradal et de Serge de Beketch. Le monde de la bédéphilie engendre aussi des auteurs, citons Jean-Pierre Dionnet, et les hautes études sont aussi représentées ; on a cité Moliterni, mais l'exemple le plus marquant est sans doute Pierre Christin, docteur en littérature comparée.

3. Où sont les femmes ?

Si l'on aborde la question de la diversité des origines sociales, nationales et de formation, il ne faut pas oublier celle de la diversité de genre. Celle-ci hante pour ainsi dire la bande dessinée, des mesures morales de la loi de 1949 aux débats très récents autour du Festival d'Angoulême. Force est de constater qu'au cours de notre période, les femmes ne trouvent que peu de place dans la rédaction de *Pilote* et que le milieu est fortement masculin. La première rédaction ne compte même que des hommes et les seules femmes qui fréquentent les locaux sont cantonnées à des postes genrés, ceux de secrétaires et coloristes. Cet archétype est tellement intégré dans les mentalités qu'il se retrouve dans les bandes dessinées, où on représente régulièrement une figure de patron qui s'adresse à sa secrétaire, en l'appelant « Mademoiselle », voire « Mon petit », y compris avec des personnages identifiés comme Mademoiselle Jeanne, soupirante de Gaston Lagaffe. Les éditions Dargaud, cependant, abritent plus de femmes. Un « trombinoscope » à usage interne de 1974 présente ainsi une équipe assez

féminisée, bien que les femmes soient loin de constituer 50 % des effectifs. Elles n'occupent pas de poste de direction, sauf dans le cas de Béatrice Boucheré, cheffe du secrétariat de la rédaction, métier très féminisé, tout comme celui de réceptionniste qui est uniquement occupé par des femmes. Cependant, au sein des éditions Dargaud, la figure de Françoise Verny se distingue. Signalée comme conseillère technique des productions graphiques dans le trombinoscope, c'est en réalité une collaboratrice de longue date de Gorges Dargaud, qui mène une florissante carrière dans différentes maisons d'édition (Grasset, Flammarion, Dargaud et Gallimard).

Au sein l'équipe créative, les femmes sont excessivement rares, à peine un pluriel puisqu'on en compte deux : Claire Bretécher et Annie Goetzinger, qui ne commencent à collaborer au journal que dix ans après sa création – respectivement en 1969 et 1972. On peut citer, marginalement, les cas de Marie-Ange Guillaume, secrétaire de rédaction et pigiste, qui quitte Dargaud en 1976 pour se lancer dans l'écriture ou de Michelle Henry. Venue du service dactylographie des éditions Dargaud, elle devient une institution de la rédaction où elle reste de 1963 à l'arrêt de la publication en 1989. Elle rédige des articles à partir du passage au mensuel et entretient une relation amicale avec René Goscinny, à en croire sa correspondance⁷¹. Exceptions qui confirment la règle, ces quelques exemples montrent combien la bande dessinée est, à *Pilote* comme ailleurs est en ces temps-là, un monde d'hommes.

D. Une dimension sociale et informelle importante : *Pilote*, lieu parmi d'autres ?

Nous avons déjà souligné l'importance de la dimension sociale dans le monde de la bande dessinée. En cela, la BD se rapproche d'autres médias et industries émergents, caractérisés par un nombre restreint de producteurs et donc une sociabilité resserrée. La biographie de René Goscinny illustre ce phénomène, puisque dans les années 1950, il rencontre un grand nombre de futurs monstres sacrés du 9^e art tels que Hergé et Jean Graton – Jijé – à travers le *Journal de Tintin*, Tibet et Franquin dans les locaux du Lombard, sans oublier ses compagnons de route new-yorkais des premiers temps et futurs fondateurs de *Mad !*, Will Eisner, Harvey Kutzman et John Severin. Ainsi, des groupes d'affinités se créent ouvrant la voie à des collaborations. Cette sociabilité s'incarne aussi en des lieux et des événements, dont nous allons chercher à expliquer les liens avec le journal.

⁷¹Lettre de Michelle Henry et Gérard Pradal à René Goscinny datée du 10 août 1965, correspondance de René Goscinny, archives de l'Institut René Goscinny.

1. Les collaborations

L'intérêt de cette analyse étant avant tout de définir l'influence de la sociabilité des auteurs sur la production de bandes dessinées, que ce soit par la collaboration ou par l'émulation, il est indispensable de mentionner une modalité de création particulière, la modalité de création de duos. Pour cela, il convient d'établir une distinction entre les collaborations volontaires et celles qui sont mises en place par la rédaction. Pour les secondes, il est évident qu'elles ne satisfont pas toujours les auteurs. Cabu se remémore l'arrivée de Reiser dans l'équipe : « [...] il a mis deux ans pour dessiner ses propres textes. En attendant, on retrouvait des scénarios de Reiser pour des gens qui n'étaient pas les meilleurs dessinateurs »⁷². De façon similaire, Tardi garde un souvenir assez amer de ses premières collaborations⁷³. Le phénomène de « ras le bol » peut mener les dessinateurs à renoncer à une série, même s'il s'agit d'une série classique du journal comme *Tanguy et Laverdure*. Dessinée à l'origine par Uderzo, celui-ci la délaisse pour se consacrer uniquement à *Astérix* à partir de 1968. Il est alors remplacé par Jijé qui finit également par céder, laissant une place croissante à Daniel Chauvin, ou Dan, un certain Francis Jouet et à Esdé, bien que les noms de ces derniers n'apparaissent pas dans la bande.

Le fait de créer des « paires » de collaborateurs semble être particulièrement courant à *Pilote* lors des réunions d'actualités. Enki Bilal souligne le rôle primordial de Goscinny dans ce processus au cours de son témoignage à José-Louis Bocquet : « Là, on voyait tout le talent de rédacteur en chef de Goscinny. Comment il menait le débat, comment il balançait des idées. Comment, ensuite, il distribuait ses devoirs à chacun. Il était brillant, il faisait des mariages »⁷⁴. Si on analyse la liste des auteurs, on met en évidence que le nombre de ceux qui collaborent aux actualités est en fin de compte limité, et que les collaborations se recombinent entre quelques-uns, toujours les mêmes : Alexis, Lob, de Beketch, Esdé, Pélaprat, Poppé, Solé, Vidal, Martial. Certains travaillent de façon plus sporadique en collaboration mais ils privilégient le travail en solitaire, tels Reiser, Chakir, Gébé, Cabu ou Bretécher, qui clame pourtant sa détestation des pages d'actualités. Les dessinateurs issus d'*Hara-Kiri* ont en ce qui les concerne tendance à collaborer entre eux. Enfin certains collaborateurs s'associent sporadiquement; Jean-Pierre Dionnet, Algui ou Giraud en sont des exemples.

⁷²J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 229.

⁷³« Je dessine *Rumeur sur le Rouergue* sur un scénario de Christin. Je l'accepte parce que je suis pris au jeu de la publication. [...] C'est de la publication de longue haleine, mais je souffre énormément parce que ce ne sont pas mes ambiances, c'est trop contemporain, trop tôt pour moi, trop compliqué. » *Ibid*, p. 347.

⁷⁴*Ibid*, p. 385.

On peut par ailleurs remarquer que, si les pages d'actualités sont souvent considérées comme l'un des signes de l'évolution de la bande dessinée à *Pilote*, le fait de coupler les collaborateurs selon les procédés que nous venons d'exposer lors des réunions d'actualités rappelle paradoxalement des pratiques éditoriales anciennes, où les travaux étaient commandés puis les paires créatives formées *ad hoc*. Cependant, dans le cas que nous étudions, la participation fonctionne en principe sur la base du volontariat, ce qui correspondrait à la liberté créative revendiquée par *Pilote* lorsqu'il s'agit des séries de bandes dessinées, qui permet aux créateurs de s'associer spontanément. Nous avons cependant montré que ce principe connaissait des entorses.

Quoi qu'il en soit, c'est lorsque les séries sont menées à deux que les collaborations fonctionnent le mieux. Si nous avons cité le cas d'une reprise avec *Tanguy et Laverdure*, il est intéressant de voir les séries créées par des duos d'auteurs comme exemples de collaborations spontanées nées pour le journal. Nous nous intéresserons tout d'abord à une catégorie particulière, qu'il convient de distinguer, celle des collaborations entre de nouveaux collaborateurs et René Goscinny. Le rédacteur en chef propose en effet souvent des collaborations à ses nouvelles recrues, en dehors des séries qu'il anime déjà dans le journal. L'exemple le plus emblématique est sans doute la fameuse série les *Dingodossiers*, qu'il co-réalise avec Gotlib. Mais on peut aussi citer *Le Potache est servi* et *La Potachologie illustrée*, pour lesquelles il s'associe avec Cabu, ces deux séries étant les héritières de *La Potachologie*, parue en livre en 1963. La collaboration entre Goscinny et Claire Bretécher constitue un cas particulier, la collaboration étant actée dès leur première rencontre et aboutissant à la publication du *Facteur Rhésus*, publié dans le nouvel *Os à Moelle* de Pierre Dac. Malgré tout, cette collaboration est un échec et Bretécher ne revient à *Pilote* que six ans plus tard, en 1969, avec sa série *Cellulite* qu'elle gère seule. Pour terminer, nous évoquerons un dernier exemple rapporté par Jean Chakir, dans un domaine différent : à la suite d'une altercation – Goscinny l'ayant vexé sans le savoir – le rédacteur en chef propose à l'auteur de *Séraphin contre Angelure* une collaboration ; elle a pour titre *Ne pas dépasser la dose prescrite* et est une petite série publicitaire⁷⁵.

Mais nous portons un intérêt particulier aux duos qui se forment de façon indépendante et qui créent des séries pour le journal. C'est à travers l'analyse des témoignages que nous pouvons répertorier les collaborations. Pierre Christin, arrivé dans les pages du journal avec Jean-Claude Mézières – ils signent encore respectivement Linus et Mézi – élabore avec lui la

⁷⁵A. LEVY, M. LEBAILLY, « Interview de Jean Chakir » dans *Librairie Goscinny*, p. 3-4.

série *Valérian*, qui est une série-tournant pour le journal puisqu'elle y introduit la science-fiction dans un style novateur pour le genre, porteur de critiques sociales à la riche postérité⁷⁶. Dans les années 1970 Pierre Christin poursuit des collaborations avec des personnes rencontrées grâce à *Pilote*, donnant naissance à *Rumeur sur le Rouergue* avec Tardi en 1972, *Les Phalanges de l'ordre noir* avec Enki Bilal en 1978 ou *La Demoiselle de la légion d'honneur* avec Annie Goetzinger en 1979. Toutes ces séries sont sérieuses et novatrices par leur contemporanéité, la gravité des thèmes abordés ou le rôle de personnages féminins pour la dernière. Un autre cas de collaboration spontanée est celui de Beketch, qui raconte son coup de foudre artistique pour Loro, avec qui il crée pour *Pilote* les *Déboires d'outre-tombe* : « Loro était un dessinateur magnifique, très hiératique, qui pratiquait des arabesques à la Mucha. La première fois que je l'ai vu à *Pilote*, j'ai souhaité travailler avec lui⁷⁷ ». Cependant, il serait faux de croire que tous les partenariats aboutissent à la création de séries, certains se limitent à des collaborations fréquentes, comme celles de Gotlib et Mandryka qui travaillent régulièrement ensemble à partir de 1969, pour des actualités et pour des récits complets ou de simples gags. Mais même dans ce cas, cette complicité peut se révéler très productive puisqu'en l'occurrence elle se concrétise dans la création de *L'Echo des Savanes* en 1972.

2. Le cas des clans

Les collaborations spontanées sont à replacer dans un contexte plus large, celui de la sociabilité des auteurs de bandes dessinées qui se développe au sein du journal et en-dehors de celui-ci. Si l'analyse des entretiens avec les différents auteurs ne permet pas toujours de déterminer avec certitude quand et comment naissent les idées de collaboration, certaines modalités générales se dessinent. De manière naturelle, des affinités personnelles et créatives se forment. Celles-ci dépendent en grande partie de l'âge des créateurs, de leurs influences partagées et de leurs objectifs tant personnels que pour le média. Bertrand Caillé y dédie une partie du chapitre « Les auteurs de *Pilote* » de son mémoire *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959 - 1974*⁷⁸, dans lequel il propose le terme de « clans » que nous faisons nôtre. Le

⁷⁶La liste des œuvres et auteurs influencés par *Valérian*, notamment au cinéma semble sans fin. L'exemple le plus célèbre est celui de la controverse autour de récupérations dans les différents volets de *Star Wars*, controverse à laquelle Jean-Claude Mézières réagit dans les pages de *Pilote mensuel* n° 113 d'octobre 1983 sous le titre « Le retour du Jedi : c'est de la BD ». Dans un genre moins polémique, on peut citer Luc Besson et ses films, notamment *Le cinquième élément*, sorti en 1997, et l'adaptation de la bande dessinée sous le titre de *Valérian et la cité des mille planètes*, en salles vingt ans plus tard.

⁷⁷J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch », *op cit*.

⁷⁸« 3/ Les « Clans » », p. 87-88 in CAILLÉ B., *Analyse du contenu du Journal « Pilote » de 1959 à 1974*, *op cit*.

choix de ce terme, qui peut sembler connoté, reflète bien un aspect de la sociabilité des auteurs au sein du journal. Caillé distingue ainsi des clans se regroupant sur une base générationnelle, particulièrement les plus anciens – comme Goscinny Charlier, Uderzo, Morris, Franquin, Jijé –, refermés sur eux-mêmes après les événements de 1968. Ceux-ci constituent une « vieille garde », ainsi que, dans un certain sens, la classe dirigeante des journaux et du monde de la bande dessinée. Un deuxième facteur de cohésion est une origine commune, comme pour les membres de *Hara-Kiri* ou les anciens élèves des arts appliqués – Jean Giraud, Jean-Claude Mézières et Pat Mallet, auxquels il faut ajouter Patrice Serres. Caillé relève également les liens créés par les affinités de genre : il évoque les dessinateurs de presse (coïncidant avec le clan de *Hara-Kiri*), les auteurs de science-fiction, les caricaturistes, les satiristes et souligne le lien entre Gotlib et Mandryka, tous deux amateurs de psychanalyse. Enfin, les affinités politiques lient de nombreux membres de la rédaction, et on établit un lien entre les opinions et l'âge des auteurs, les plus jeunes ayant tendance à se ranger à gauche face à une génération plus ancienne de tendance conservatrice.

Bertrand Caillé démontre que ces clans échangent et se mélangent, et brouillent les limites qu'on serait tenté d'établir entre eux. Notre étude nous a d'ailleurs permis de mettre en lumière un certain nombre d'exceptions, quel que soit le type de lien qui unit les collaborateurs. En ce qui concerne les liens générationnels, Jean-Claude Forest, de la classe 1930, est une idole pour des auteurs de la génération suivante et se lie surtout d'amitié avec des collaborateurs plus jeunes⁷⁹. Pour ce qui est de la politique, les exégètes du journal soulignent habituellement l'exemple de Serge de Beketch, rédacteur en chef de *Minute*. Celui-ci collabore – sans mauvais jeu de mots – régulièrement avec Jean-Marc Laureau ou Loro, futur contributeur de plusieurs publications d'extrême-droite. Malgré ces allégeances discordantes avec la majorité de la rédaction, les deux auteurs travaillent régulièrement avec le reste de l'effectif et fréquentent les mêmes soirées. Goscinny se félicite d'ailleurs de la capacité du journal à brouiller les frontières entre les auteurs, déclarant à Glénat et Sadoul : « Pour moi, la liberté, c'est de se foutre de tout, et pas seulement de ce dont il est bon ton de rire ! Je n'ai jamais demandé leur opinion politique à mes collaborateurs, et il y a ici des gens de toutes les tendances »⁸⁰.

⁷⁹Nous avons déjà évoqué l'admiration dont son travail fait l'objet chez les jeunes générations d'auteurs. On peut aussi rappeler le fait qu'il entre à *Pilote* à travers Philippe Druillet, de quatorze ans son cadet.

⁸⁰J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, *op cit.*, p. 16.

3. Les autres lieux de sociabilité

Ces « gens de toutes les tendances » ne se retrouvent pas qu'au sein du journal. Le monde de la bande dessinée de l'époque se matérialise en grande partie dans différents lieux de sociabilité informelle. Ainsi, la rédaction de *Pilote* fréquente régulièrement un bistrot à Neuilly, près de la rédaction⁸¹. Ce lieu revêt dans les différents témoignages une importance certaine, apparaissant comme un élément de cohésion de l'équipe de rédaction. Ainsi, pour exprimer la fissure entre le directeur et le reste de la rédaction au sortir de la crise de 1968, Jean-Claude Mézières témoigne : « Après 1968, Goscinny ne va plus boire un pot avec les dessinateurs. Par contre, il y a une grande convivialité entre nous tous. Il y a deux lieux vraiment très importants : le bistrot à côté, rue Blaise-Pascal, où on se retrouve tous avant et après les réunions et où on se montre nos planches, et les soirées Druillet, à la gare du Nord... »⁸². Ce témoignage rapporte un autre haut lieu de socialisation des auteurs, qui dépasse cette fois le cadre de la rédaction de *Pilote*. Il s'agit des soirées organisées par Philippe Druillet, qui sont autant de lieux d'échanges créatifs. Annie Goetzinger, benjamine de la troupe, le rapporte : « Philippe Druillet m'a invitée pour la première fois à ses "mardis". [...] il organisait une sorte de salon où tous ses copains se réunissaient. Mézières, Giraud, Fred, Moliterni, la bande de *Pilote*, des gens de l'extérieur et des tas de jeunes dessinateurs. [...] On se passait des films, mais, si on avait des histoires, on se les montrait. [...] C'était un véritable atelier »⁸³. Atelier, certes, mais aussi lieu de création de réseaux, le lien entre sociabilité et recrutement étant très clair comme en témoigne Claude Moliterni : « Nous nous retrouvions tous les vendredis soirs chez Druillet. Toute la jeunesse de l'époque. Fred, Dionnet... Toute la bande. Chacun montrait aux autres ses planches. Giraud, dans son délire, toujours sympathique et séduisant, arrivait le lundi et disait à Goscinny : "J'ai vu ça, il faut le prendre !" »⁸⁴. De ces soirées, le rédacteur en chef en est aussi exclu sciemment, de l'aveu de l'organisateur : « Je sais que René aimerait bien être invité, je le sais très vite par la rédaction et je me dis : "Je vais le faire !" ». Il était tellement charismatique et impressionnant que j'avais du mal à l'inviter, j'avais peur qu'il se fasse chier. »⁸⁵. On peut en effet craindre que l'ambiance ne corresponde pas à ses goûts et à ses convictions⁸⁶... Tous ne

⁸¹Peter Glay : « À la fin des réunions, nous nous retrouvions tous dans un café de l'avenue du Général de Gaulle, à Neuilly, et la bière coulait à flot. », GAUMER P., *Les années Pilote*, op cit., p. 166

Patrice Serres évoque quant à lui un café de la rue Blaise Pascal.

⁸²J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, op cit., p. 289.

⁸³*Ibid*, p. 372.

⁸⁴P. GAUMER, *Les années Pilote...*, op cit., p. 206

⁸⁵J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, op cit., p. 340.

⁸⁶De Beketch, invité régulier malgré ses opinions d'extrême-droite, rapporte : « On se réunissait chez Druillet pour faire la fête deux fois par mois. Giraud, Lob et toute l'équipe étaient présents. Druillet avait fabriqué

semblent d'ailleurs pas très à l'aise dans ces réunions, les circonstances étant plutôt favorables aux caractères extravertis, ce qui n'est pas le cas de tout le monde⁸⁷.

D'autres lieux sont moins liés à la rédaction du journal mais restent fréquentés par ses membres. Au sixième étage du numéro 10 de la rue des Pyramides, de nombreux auteurs se rendent au « Studio 63 » de Raymond Poïvet, grande figure de la bande dessinée et l'un des premiers auteurs français de science-fiction. Dans une liste⁸⁸ des personnes ayant fréquenté ces lieux, élaborée à l'occasion du festival de Montgeron de 1992, apparaissent des noms parmi les plus prestigieux de la bande dessinée française, sur plusieurs générations : Charlier, Goscinny et Uderzo y sont présents, tout comme Forest, Mouminoux ou des auteurs plus jeunes à l'image de Mandryka, Druillet, F'Murr et Giraud... En tout vingt-six collaborateurs du journal y sont présents.

Jean Chakir	Christian Godard	Pascal
Jean-Michel Charlier	René Goscinny	Pélotsch
Jean-Pierre Dionnet	Jacques Lob	Claude Poppé
Philippe Druillet	Nikita Mandryka	Julio Ribera
Henri Filippini	Claude Moliterni	Roisin
F'Murr	Guy Mouminoux	Patrice Serres
Jean-Claude Forest	Lucien Nortier	Jean Trubert
Gigi	Marc-André Novi	Albert Uderzo
Jean Giraud	Antonio Parras	-

Parmi tous ces noms, auxquels on ajoute celui de Raymond Poïvet, il convient de faire un tri, puisque certains, comme Pélotsch, Trubert, Roisin ou Novi ne font que des apparitions ponctuelles dans le journal. Par ailleurs, cette liste semble mettre sur le même plan les personnes fortement impliquées et celles n'ayant fait qu'un passage à l'atelier, comme Jean Chakir qui précise n'y être passé que pour retirer sa carte syndicale⁸⁹.

La fréquentation de l'atelier 63 est confirmée lors des événements de mai 68, et Mandryka indique qu'il s'y trouvait. La logique de recommandations y est de mise, comme le

des espèces de boîtes à papillons en remplaçant les coléoptères par de petits hommes ou de petites femmes qu'il avait piqués comme des ailes de papillons : c'était fascinant. On y fumait beaucoup [...]. » in J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch », *op cit.*

⁸⁷Tardi : « Moi, j'étais un peu à l'écart, avec ceux qui venaient d'arriver, avec Auclair, j'étais assez sauvage, je ne me mêlais pas aux conversations... Giraud et Druillet sont très copains, Druillet s'impose d'emblée. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 346.

⁸⁸C. KASTELNIK, *Goscinny et la brasserie des copains*, p. 32

⁸⁹*Idem.*

rapporte F'Murr : « À l'époque je côtoyais des gens de l'atelier Poïvet, avec des créateurs comme Robert Gigi, Lucien Nortier et Christian Gaty. Ils connaissaient bien Nikita Mandryka et m'ont suggéré de me recommander de ce dernier, afin de rentrer à *Pilote*... Ce que je me suis empressé de faire »⁹⁰. On peut aussi citer les soirées au sièges des différents avatars de Hara-Kiri⁹¹, qui réunissent principalement les collaborateurs du journal mais aussi des invités, comme le rapporte Gébé : « À Hara-Kiri, on se sentait un peu seuls, on essayait de se rapprocher des gens qui faisaient le même métier que nous, et on avait invité Charlier et Goscinny à un repas. Un repas Hara-Kiri sur le billard – à l'époque la table du journal »⁹².

L'évocation de ces différents lieux de sociabilité informelle ne doit pas totalement éclipser les expressions de la sociabilité à *Pilote*. Celle-ci peut être officielle, on a déjà évoqué le voyage au Canada de 1973, mais des cocktails, des célébrations, notamment à l'occasion d'anniversaires, des fêtes – passage à une nouvelle formule, fêtes civiles ou autres sont régulièrement organisés. Les archives de l'Institut René Goscinny conservent ainsi nombre de photographies de la rédaction lors de divers événements, comme la célébration des dix ans du journal le 24 octobre 1969 au premier étage de la tour Eiffel⁹³. La sociabilité s'incarne aussi dans des exemples de solidarité, d'un simple covoiturage⁹⁴ à des démonstrations plus significatives, notamment quand la rédaction vient en aide à Poppé lorsque celui-ci est atteint d'un cancer⁹⁵.

Pilote, qui réunit la fine fleur de la bande dessinée française, est à la fois un lieu de rencontres parmi d'autres, mais le journal récolte souvent les fruits desdites rencontres. Endroit plus formel de sociabilité, à l'image des autres rédactions de l'époque, il s'inscrit dans un réseau de lieux et de rendez-vous où les auteurs ont le loisir de se croiser et se retrouver, en franchissant les frontières politiques, générationnelles et de genre. Ainsi Tardi et Forest, appartenant à deux générations et deux genres de bandes dessinées différents, se rencontrent chez Druillet et à

⁹⁰P. GAUMER, *Les années Pilote...*, *op cit.*, p. 182

⁹¹Stéphane Mazurier illustre la chose avec plusieurs photographies d'une rédaction et d'invités passablement éméchés dans *Bête, Méchant et Hebdomadaire*, *op cit.*, encart.

⁹²J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, *op cit.*, p. 325.

⁹³Archives de l'Institut René Goscinny, carton « *Pilote* »

Certaines photos montrent le côté potache de la rédaction : on trouve les collaborateurs déguisés, ou les clichés sont altérés de manière humoristique comme on en trouve un exemple dans GAUMER P., VIDAL G., *René Goscinny. Profession : humoriste*, p. 49

⁹⁴Chakir narre un épisode cocasse lié à cette situation dans A. LEVY, M. LEBAILLY, « Interview de Jean Chakir » dans *Librairie Goscinny*, p. 6-7 ; de même, à l'issue de la réunion tendue de mai 68, Loro accompagne son directeur chez lui en 2CV, malgré le drame qui vient de se produire (C. KASTELNIK, *René Goscinny et la brasserie des copains*, p. 91).

⁹⁵Anecdote de Serge de Beketch, évoquant une initiative solidaire pour aider Poppé, atteint d'un cancer (J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch »)

Pilote, mais ne collaborant ensemble que dans le journal (*À Suivre*) à partir de 1978⁹⁶. L'existence d'autant de lieux informels peut s'expliquer par différents facteurs : avant tout, la bande dessinée est un milieu créatif où les esprits d'échange, d'inspiration et d'émulation sont très présents. D'autre part, les rédactions n'abritent que rarement des espaces de travail – les dessinateurs sont payés à la tâche et peuvent donc difficilement prétendre à un lieu où exercer leur profession, d'autant plus qu'ils collaborent à différents journaux –, les auteurs travaillent donc chez eux ou se regroupent au sein d'ateliers, d'où le fait de lier des plaisirs récréatifs aux rares moments de collaboration générale. Enfin, un grand nombre de collaborateurs sont assez jeunes, ce qui encourage sans doute la sociabilité⁹⁷.

De 1959 à 1974, *Pilote* recrute en continu. Ce recrutement repose avant tout sur un réseau d'amitiés et de connaissances, où des phénomènes de cooptation, de don et contre-don, mais aussi de chantage peuvent jouer⁹⁸. La sociabilité des auteurs se matérialise en différents lieux et événements plus ou moins informels – un phénomène qui se produit déjà dans les années 1950 – au nombre desquels le développement de la bédéphilie vient par la suite ajouter les festivals, le tout premier ayant lieu en 1965, dans la ville quasi-frontalière de Bordighera. La rédaction de *Pilote* est à compter parmi ces lieux, avec son pendant classique après le travail : le bistrot. De par cette sociabilité, le recrutement entretient des liens complexes et entremêlés avec la politique rédactionnelle, chacun résultant et causant l'autre.

Ce recrutement présente une caractéristique originale, les attaches internationales que *Pilote* entretient dès ses débuts alors qu'il est considéré comme l'un des « phares » de la bande dessinée française. Il participe ainsi à renforcer le phénomène de globalisation de la BD. Ces attaches correspondent aux différentes origines de la génération qui marque l'évolution de la bande dessinée et que nous avons analysées. L'équipe créative du journal est composée en partie de personnes issues des classes moyennes, mais cela ne suffit pas à la résumer, et une même diversité se retrouve dans la formation plutôt éclectique des auteurs – diverses écoles d'art, plus ou moins prestigieuses, des passages par l'artisanat, des autodidactes et beaucoup de formation « sur le tas ». Cependant, nous tenons à rappeler une nouvelle fois que cette hétérogénéité ne se vérifie pas en termes de mixité, la rédaction est masculine.

⁹⁶J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 350.

⁹⁷René Goscinny, en son temps, ne déroge pas à cette règle, mêlant travail et vie nocturne : P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 76-77

⁹⁸Nous évoquerons dans le dernier chapitre de cette partie le feuilleton autour du départ de Cabu, Gédé et Reiser du journal.

Nous soulignerons pour terminer la longévité de certains membres au sein du journal, malgré les recrutements réguliers qui renouvellent les effectifs. Outre Antonio Parras que nous avons déjà cité, on peut mentionner Jean Chakir, présent dès 1962 jusque 1974, qui se distingue par sa capacité à s'adapter aux circonstances⁹⁹, ou un auteur comme Jean Tabary, de 1959 à 1977. Le cas de René Goscinny est lui-même emblématique, puisqu'il compte parmi les fondateurs de l'hebdomadaire et passe dix ans à sa tête.

⁹⁹« [à la création des pages d'actualités] J'ai tout de suite compris qu'on allait changer de tranche d'âge et que Tracassin allait commencer à vaciller. J'ai donc proposé une planche à Goscinny sur Nixon. Il a été très surpris et il l'a publiée. », A. LEVY, M. LEBAILLY, « Interview de Jean Chakir » ..., p. 4.

Chapitre II

Goscinnny et la rédaction de *Pilote*

—

Figure fixe de la rédaction, René Goscinny passe plus de dix ans à sa tête, occupant différents postes. Le fait que deux scénaristes et anciens dessinateurs, véritables professionnels du média, accèdent à ce poste n'est pas une réelle nouveauté dans le monde de la bande dessinée : dès 1938 chez *Spirou* le rédacteur en chef est un scénariste de bande dessinée, Jean Doisy, et il en est de même pour son successeur en 1955 puisqu'il s'agit d'Yvan Delporte, puis pour Thierry Martens en 1968. Chez *Tintin*, André Fernez qui occupe ce poste entre 1947 et 1959 signe également des scénarios, et Greg assure également cette fonction à partir de 1965. C'est donc plutôt par leur action que les deux monstres sacrés s'illustrent, ainsi que par leur évolution au sein de la « machine Dargaud », entre prise d'importance et de ce qu'on pourrait qualifier d'un certain « pantouflage » ...

Cette présence inévitable de l'auteur d'*Astérix* au sein de la rédaction correspond à sa présence dans les pages du journal, et il devient tout au long de la période le véritable fil directeur et à différents titres, aussi bien en tant que contributeur et sous le pinceau de ses collaborateurs. C'est pour cela qu'il est intéressant de se pencher sur la façon dont son entourage perçoit Goscinny, car elle est révélatrice d'une dimension quasi mythique qui le transforme en un personnage qui connaît, en fonction des sensibilités individuelles, des évolutions intéressantes.

Précisons que par « équipe de rédaction » on n'entendra pas dans ce chapitre l'équipe créative, composée des dessinateurs, scénaristes et rédacteurs du journal, mais l'équipe responsable de la politique rédactionnelle, le conseil ou comité de rédaction, dont l'action se concrétise par les réunions de rédaction. Cette distinction est d'autant plus importante qu'elle n'apparaît pas dans les témoignages des collaborateurs du journal, où le terme de « réunion de rédaction » est souvent synonyme de réunion d'élaboration des pages d'actualités.

A. Goscinny dans l'équipe de rédaction

Lorsqu'ils intègrent l'équipe de *Pilote* Charlier, Uderzo et Goscinny ont déjà une longue expérience dans le milieu de la presse illustrée et même de la presse en général, en tant que collaborateurs avant tout, mais aussi en tant que créateurs de l'éphémère *Pistolin*, journal publicitaire des chocolats Pupier dont le personnage-mascotte revient dans les pages de *Pilote*.

Au sein de *Pilote* et des éditions Dargaud, Goscinny connaît une évolution remarquable pour un scénariste de bandes dessinées, qui l'amène dans les plus hautes sphères de la maison d'éditions. Nous nous proposons d'analyser cette évolution, parallèle les premières années à celle de Jean-Michel Charlier, car elle permet également d'étudier celle de la rédaction du journal.

1. L'évolution comme confirmation

S'il n'est pas à proprement parler à l'origine du projet *Pilote*, René Goscinny est présent dès les débuts de l'aventure. Il apparaît ainsi sur la couverture du n°0, daté du premier juin 1959, dans la photographie de groupe (fig. 2) ; cette couverture renvoie d'ailleurs à la trente et unième page (fig. 3) où les membres de la rédaction – quoiqu'un certain nombre n'en soient pas vraiment¹⁰⁰ – sont cités. Le nom de Goscinny se retrouve également près du titre de ses séries : *Le petit Nicolas* d'abord, *Jacquot le Mousse* et la première planche d'*Astérix le Gaulois* qui verront figurer sa signature par la suite.



Figure 2: Couverture du n°0, René Goscinny apparaît au centre



Figure 3: N°0, page 31, le journal présente les membres de sa rédaction

Enfin, dans l'ours de la page 31 il figure comme secrétaire de rédaction, au-dessus du nom de Charlier, directeur artistique. La photographie suggère qu'il joue un rôle primordial –

¹⁰⁰ « [Cette photo] c'était pour faire sérieux ! Sur les vingt-cinq qui sont là, nous étions en réalité cinq ou six à travailler réellement pour le journal. Les autres étaient des copains venus faire de la figuration. Il y avait là un ferrailleur, des gens de la pub, un autre fabriquait des produits de beauté destinés à embellir les poitrines féminines... », Jean-Michel Charlier, cité par P. GAUMER, G. VIDAL, *Goscinny, profession humoriste*, p. 43

il est au premier rang, au centre – et sa participation est en effet de premier ordre, avant tout en tant que scénariste de BD. Aux deux séries « à suivre » déjà citées il faut ajouter *Pistolin*, dans laquelle son nom ne figure pas.

Cette première présence dans le n°0 est donc à l'image de celle qui sera la sienne dans le journal des premières années, fortement liée aux séries qu'il fournit et qui ne constituent qu'un des éléments d'un journal dont l'argument de vente n'est pas seulement la bande dessinée mais surtout la vulgarisation, centrée sur le voyage et la technologie, comme le suggèrent les couvertures qui mettent en exergue les thèmes de l'aventure et de l'exotisme¹⁰¹. La participation de Charlier est de même nature, avec en outre quelques incursions dans le domaine rédactionnel.

Assez vite, René Goscinny et Jean-Michel Charlier endossent un rôle différent de celui de leurs confrères puisqu'ils assistent aussi aux conseils de rédaction, contrairement aux autres auteurs de BD. Entre 1962 et l'année où ils deviennent co-rédacteurs en chef, les noms de Charlier et Goscinny apparaissent régulièrement aux côtés de membres non impliqués dans la bande dessinée. Le document le plus ancien que j'ai consulté remonte à 1961 et, s'il ne porte pas la mention de la présence de Goscinny, il se trouvait néanmoins dans ses archives personnelles aux côtés des autres comptes-rendus de réunions, sous une forme plus rudimentaire. Parmi ces membres, certains noms se détachent : Georges Dargaud, bien entendu, qui assiste aux réunions, mais également Raymond Joly, ancien rédacteur en chef qui reste présent jusqu'en 1964 ; Marcel Bisiaux, écrivain, journaliste et rédacteur en chef du journal au cours des années 1962-1963. D'autres rédacteurs en chef apparaissent, tel François Clauteaux, premier titulaire du poste qu'il quitte d'ailleurs rapidement, qui participe aux réunions de rédaction jusqu'en juin 1962 (après quoi son nom n'apparaît plus) tandis que Gérard Pradal, qui l'occupe après 1968¹⁰², est mentionné à partir du début de l'année 1964.

Le choix des deux scénaristes – alors qu'Albert Uderzo, pourtant professionnel de la BD et membre d'Édi-France, n'est pas choisi – pour participer aux réunions de rédaction peut s'expliquer de différentes manières. Avant tout, il faut souligner une différence fondamentale entre le métier de scénariste et celui de dessinateur : le premier exige généralement moins de temps que le second. Ensuite, aussi bien Charlier que Goscinny ont une formation académique. Si René Goscinny n'a « que » le baccalauréat, il l'obtient à une époque où celui-ci n'est atteint

¹⁰¹Voir Partie 1, Chapitre 3, « Du « Grand magazine illustré des jeunes » au « Magazine des jeunes de l'an 2000 » : une unité thématique », p. 72

¹⁰²Ancien marin, son action n'est pas très appréciée par certains auteurs. Il occupe alors une place de premier plan dans la rédaction, à en croire Pierre Christin : « Par certains côtés, la seule véritable autorité de *Pilote* à l'époque, c'était Pradal [...] » in « *Pilote* ou la naissance de la BD », p. 27

que par une fraction très réduite de la population¹⁰³, tandis que Jean-Michel Charlier est juriste de formation, docteur en droit. On peut enfin supposer que les attaches étrangères des deux personnages, et le polyglottisme¹⁰⁴ de René Goscinny, ont constitué des atouts pour leur carrière.

Du point de vue des relations qu'entretenait Goscinny avec les autres membres de la rédaction, les quelques courriers conservés aux archives de l'Institut René Goscinny donnent des indices en ce qu'ils laissent voir des variations de ton en fonction des interlocuteurs. Le tutoiement semble être la règle : Denis Lefèvre-Toussaint, Jean Hébrard et Pierre Gallois, tous des collaborateurs réguliers, s'adressent tous à lui entre 1961 et 1962 en l'appelant « Mon cher René », le tutoient et lui font leurs amitiés. Cette attitude semble générale au sein de l'équipe des premiers temps : un courrier destiné à Albert Uderzo trouvé dans cette correspondance est dans le même ton. Le ton est plus formel dans un courrier du 1^{er} juin 1961, visiblement issu du service de la comptabilité, qui le vouvoie et lui donne du « Cher Monsieur ». Enfin, le ton est beaucoup plus détendu dans le courrier que lui envoient Gérard Pradal et Michelle Henry alors qu'il est en vacances le 10 août 1965. S'adressant à leur « Très Cher et Vénéré Rédacteur en Chef », les deux collaborateurs plaisantent abondamment au sujet de caisses de whisky à acheter pour fêter plusieurs événements, même mineurs¹⁰⁵. Concernant les liens avec Georges Dargaud, une évolution peut être relevée dans le ton de leur correspondance. En 1962, dans un courrier du 25 juillet, le ton de l'éditeur est encore très formel, puisqu'il s'adresse à son collaborateur en l'appelant « Cher Monsieur » et qu'il le prie de croire à « l'assurance de [ses] meilleurs sentiments »¹⁰⁶, ce qui d'après le code de la correspondance indique une relation de supérieur à subordonné. Quatre ans plus tard, un courrier du premier février est beaucoup plus détendu, la formule d'adresse devenant « Cher ami », formule encore quelque peu officielle, mais le PDG a des paroles amicales pour son collaborateur à qui il tient à dire que, au bout de cinq années de travail ensemble « Cette collaboration de tous les jours, s'est enrichie en ce qui me concerne par la confiance et l'amitié. ». Une lettre similaire est d'ailleurs envoyée « à notre cher ami Charlier »¹⁰⁷. L'évolution positive des relations entre les deux hommes semble arrivée à son terme huit ans plus tard quand Georges Dargaud s'adresse à son « cher René » et double sa formule de politesse conclusive d'un « Amicalement » manuscrit. Le vouvoiement reste

¹⁰³À peine plus de 33 000 bacheliers en 1944, année de son obtention par René Goscinny selon CHESNAIS J.-C., « La population des bacheliers en France. Estimation et projection jusqu'en 1995 » in *Population*, 30^e année, n°3, 1975, p. 535

¹⁰⁴Il comprend l'espagnol, ayant grandi en Argentine, et maîtrise l'anglais grâce à son passé américain. Ce polyglottisme semble toutefois peu utilisé et la lecture de sa courte correspondance avec Harvey Kurtzman dans les années 1960 montre un niveau d'anglais marqué par quelques gallicismes.

¹⁰⁵Correspondance de René Goscinny, archives de l'Institut René Goscinny, RG/N-1

¹⁰⁶Lettre de Georges Dargaud à René Goscinny datée du 25 juillet 1962, archives de l'Institut René Goscinny.

¹⁰⁷Lettre de Georges Dargaud à René Goscinny datée du 1^{er} février 1966, archives de l'Institut René Goscinny

certaines de mise entre les deux hommes – mais pour Goscinny, c'est une habitude sociale, et il en use ainsi avec nombre de ses collaborateurs – mais l'évolution du ton épistolaire montre une certaine familiarité et une estime réciproque proche de l'amitié, relation qui semble s'être dégradée dans les dernières années de la vie de René Goscinny¹⁰⁸.

2. Composition et action du comité de rédaction

Parler de rédaction pour un journal de bandes dessinées impose certaines nuances, particulièrement lors des premières années de notre période. Au début des années 1960, les dessinateurs n'ont, par exemple, pas encore la carte de presse et peuvent difficilement être considérés alors comme membres « officiels » de la rédaction d'un journal, bien qu'ils le soient par définition. Au sein de *Pilote* on distingue donc deux « équipes », une équipe administrative et une équipe créative, entre lesquelles les rédacteurs en chefs – mais pas uniquement – font le lien. La première répond souvent dans les documents internes des éditions Dargaud au titre de « comité de rédaction » et se réunit au cours de « conseils de rédaction », dont René Goscinny a conservé certains rapports qui permettent d'étudier son action. Une note du 22 février 1962 signée par Yves Krier précise ainsi que la tenue des réunions de rédaction se fait tous les mercredis « chez Monsieur Dargaud » à dix-sept heures ou à dix-sept heures trente si elle se tient ailleurs¹⁰⁹. L'année suivante cette périodicité devient bimensuelle, sans changer de jour, et de onze heures à treize heures¹¹⁰.

L'organisation du comité rédaction des premiers temps est, en un certain sens, hybride. Avant tout, comme nous l'avons relevé au chapitre précédent, on y retrouve des caractéristiques des équipes qui assuraient une partie du contenu des journaux dans les années 1950, comme la *World Press* ou *Édit-France*, à savoir une équipe réduite et polyvalente de professionnels de la bande dessinée : Charlier et Goscinny se chargent de rédiger des scénarios, mais aussi des articles tandis qu'Uderzo et Hubinon prennent en main le dessin de séries aux styles très

¹⁰⁸On peut en effet supposer que les choses changent vers la fin de la vie de René Goscinny, à en croire les témoignages sa relation avec l'éditeur se dégrade.

Serge de Beketch: « Comme il avait un différend avec Dargaud, je l'avais appelé pour lui proposer de faire un papier dans *Minute*. Il avait refusé parce qu'il ne voulait pas parler de cette affaire toujours en cours de négociation. », J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch »

Guy Vidal : « À partir de ce moment, Goscinny, dont les rapports avec Georges Dargaud se détérioraient, ne faisait plus que de brèves apparitions. », P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 98

¹⁰⁹« Note » datée du 22/02/1962, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, 1 p.

¹¹⁰Note de service du 30/05/1963, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, 1 p.

différents¹¹¹. Par ailleurs ces professionnels du pinceau et de la plume sont aussi des professionnels de la publicité – tous sont passés par ce milieu lors de la décennie précédente – en scénarisant ou dessinant des *strips* de réclame, comme *Pistolin*, et même par leur participation dans la conception du logo du journal¹¹². D'autre part, on relève la participation de professionnels de l'édition et du journalisme, comme Marcel Bisiaux dont la présence relève même de l'excentricité au vu du reste de sa carrière¹¹³, ou Christian Aubouin, responsable des ventes chez Dargaud à la carrière longue que l'on retrouve dans des ours du journal en 1977. Cette longévité de certains membres est à souligner ; en effet, la maison Dargaud repose sur des personnalités : outre Christian Aubouin, on peut citer Raymond Joly, un temps rédacteur en chef et qui continue à faire partie de l'équipe malgré un bilan très discutable à cause du rôle primordial qu'il joue dans la période yéyé de *Pilote*, très critiquée par la suite. Le cas de Guy Vidal est également révélateur. Entré comme stagiaire, il reste et devient rédacteur, puis rédacteur en chef au départ de René Goscinny. La longévité de ce dernier à la tête du journal entre d'ailleurs dans la même logique. Ces quelques exemples illustrent un certain immobilisme dans la composition du comité de rédaction, les collaborateurs se renouvelant finalement assez peu. Il convient d'ajouter à ce phénomène une certaine forme d'endogamie, qui peut surprendre. Plusieurs membres de la rédaction sont apparentés comme les Venet – Claude, Bernard et Michel –, Armand Auboin, frère de Christian ou, du côté des professionnels de la BD, les frères Uderzo, Albert et Marcel. Ce phénomène n'est pas exclusif à la période – les frères Tabary collaborent tous les deux à *Pilote* dans les années 1960 – mais il souligne la nature encore très informelle de la rédaction, typique d'un média émergent mais aussi des pratiques professionnelles de l'époque. Nous touchons ici à ce qui rend cette étude assez ardue par certains aspects, parce qu'en conséquence de cette composition informelle, beaucoup de décisions étaient prises de vive voix et des accords de principe sont passés oralement. Les seules traces des décisions prises sont des témoignages, et non des minutes de compte-rendus de réunions.

¹¹¹À cette équipe de base omniprésente il faut ajouter des collaborateurs supplémentaires : Raymond Poïvet, Jacques Sempé, Christian Godard, Michel Tacq, Jacques Dagues, Lucien Nortier ou encore Antonio Parras. Il s'agit surtout de dessinateurs, le métier de scénariste de bandes dessinées n'étant pas encore réellement établi.

¹¹²Bertrand Caillé dit le tenir d'un entretien (B. CAILLE, *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 52), tandis que lors de son entretien avec Christian Godard, celui n'infirme ni ne confirme la chose, précisant simplement que « ... on nous avait demandé de tous essayer de trouver le logo, le dessin du titre de *Pilote*, et je me souviens que je m'y étais attelé (du reste on projet n'avait pas été retenu, et Goscinny avait planché sur le sujet et je le vois encore dessiner à la gouache des lettres). », *Ibid*, p. 229

¹¹³Il fonde en effet le magazine littéraire *84*, publie des romans, nouvelles et plusieurs livres tout en collaborant à *Paris-Match* et *La Quinzaine Littéraire*.

L'étude des différents collaborateurs de journal fait apparaître une autre spécificité de la rédaction, qui est une polyvalence généralisée. La rédaction n'est pas que fréquentée par des auteurs de bandes dessinées, mais elle est composée de personnalités aux origines variées. Nous avons déjà cité Guy Vidal, entré comme stagiaire aux ambitions de journaliste, devenu rédacteur, puis rédacteur en chef et scénariste. Il écrit les scénarios de *Ian McDonald*, illustré par Parras à partir de 1969. Un autre exemple singulier est celui de Michel Venet, rédacteur des mots croisés mais aussi directeur de la publication dans les années 1970. Quant à Guy Jitton, entré comme maquettiste, il s'essaye ponctuellement à la rédaction. Singulièrement, les premiers rédacteurs en chef – Clauteaux, Joly, Bisiaux, Lefèvre-Toussaint étant une exception – tendent à limiter leur activité dans le journal à des textes en lien avec ce dernier – notamment autour du carnet de bord, de concours ou de particularités de *Pilote*.

Ce dernier élément permet de diviser le comité de rédaction entre ceux qui ne sont que des membres administratifs du journal et ceux qui sont à la fois des membres administratifs et créatifs. Nous avons établi le classement suivant :

Membres uniquement administratifs	Membres administratifs et créatifs
Armand Aubouin	Jean-Michel Charlier
Christian Aubouin	François Clauteaux
Baratte (Prénom Inconnu)	René Goscinny
Breton (Prénom Inconnu)	Guy Jitton
Marcel Bisiaux	Jack Noual
Chappuis (Prénom Inconnu)	Gérard Pradal
Georges Dargaud	Albert Uderzo
Jean Hébrard	Michel Venet
Michelle Henry	
Huchet (Prénom Inconnu)	
Louis (Prénom Inconnu)	
Neumann (L., Prénom exact inconnu)	
Peigne (Prénom Inconnu)	

Jacques Tremblais	
Bernard Venet	
Claude Venet	

Ainsi, malgré la participation d’auteurs de bandes dessinées, le comité de rédaction de *Pilote* reste dominé par des professionnels de l’administration, auxquels s’ajoutent ponctuellement des personnalités extérieures, issues de milieux du *marketing* ou de sociétés chargées de sondages. De plus, ce tableau cache des participations très inégales : si Charlier, Goscinny ou Pradal sont des rédacteurs et scénaristes à part, le rôle de Michel Venet est bien plus modeste et si François Clauteaux signe beaucoup de textes dans le journal, l’écrasante majorité d’entre eux est en lien avec le carnet de bord, opération promotionnelle du journal, ou le journal lui-même et ses partenaires commerciaux, ce qui ne relève donc pas entièrement du travail créatif.

L’étude des archives personnelles de René Goscinny, et notamment des comptes-rendus de réunions de rédaction ainsi que de séminaires, donne une idée de l’évolution, au début des années 1960, de l’activité des deux metteurs en scène au sein de la rédaction. Leurs interventions sont sporadiques et assez ponctuelles dans un premier temps, puis plus régulières au cours des années 1963-1964. Cet accroissement des interventions découle en toute logique de la prise d’importance de Goscinny et Charlier au sein de la rédaction, à la suite de leur nomination à sa tête. Ils sont signalés comme rédacteurs en chef pour la première fois au n°203 du 12 septembre 1963. Cette évolution se confirme en 1967, lorsque René Goscinny est alors nommé à la direction du journal en plus de son poste précédent. Le changement apparaît le 6 juillet dans le n°402 et cela est d’autant plus significatif qu’il s’agit du poste occupé auparavant par Dargaud, qui avait lui-même succédé à Jean Hébrard. Ce poste de directeur devient son unique poste à partir de 1968 et il le quitte finalement en août 1974, bien qu’il conserve le poste de directeur pour le mensuel *Lucky Luke*, lancé la même année.

Jean-Michel Charlier ne quitte la tête de la rédaction qu’en 1972¹¹⁴, bien qu’il figure toujours dans des documents de Dargaud – il est directeur littéraire des productions graphiques aux côtés de Françoise Verny, conseillère technique. Albert Uderzo reste présent dans l’ours du journal jusqu’à une date tardive – il figure encore comme conseiller technique fin 1973 – mais

¹¹⁴G. RATIER, *Jean-Michel Charlier vous raconte*, op cit., p. 226.

il se consacre en réalité très tôt à ses séries, puis uniquement à *Astérix*¹¹⁵. Il ne participe d'ailleurs pas aux différentes réunions.

La présence des deux collaborateurs au sein de ces réunions décisionnelles où ils sont les seuls vrais professionnels de la bande dessinée peut susciter l'étonnement – on ne peut pas être sûr d'ailleurs qu'ils aient assisté à ces réunions dès le début, nous n'avons trouvé que seuls deux rapports de 1961 dans les archives de René Goscinny et ne comportent pas de liste des personnes présentes¹¹⁶. S'ils sont présents avant tout en tant qu'auteurs, ils s'expriment également sur des sujets ne touchant pas à leur discipline, tout comme les autres membres de la rédaction s'expriment sur des questions relatives à la bande dessinée, au choix des collaborateurs, à la sélection et à la qualité des séries. Goscinny et Charlier ne constituent pas une simple « caution professionnelle » de la rédaction, ce sont des collaborateurs à part entière. Cela contraste avec le rôle précaire et peu considéré déploré par leurs confrères, mais le travail d'auteur étant moins contraignant que celui de scénariste, on peut penser qu'ils avaient plus de loisir pour multiplier leurs contributions.

Enfin il convient de remettre le comité de rédaction en contexte, pour souligner qu'il ne constitue qu'un comité au sein d'un ensemble plus large, celui des éditions Dargaud. La note de service du 30 mai 1963 fait ainsi état d'un total de cinq types de réunions : une réunion de direction des éditions Dargaud tous les lundis et quatre réunions de rédaction, un mercredi sur deux pour *Tintin* (de 9h30 à 11h) et *Pilote* (de 11h à 13h) et tous les premiers jeudis du mois, aux mêmes horaires, pour *Âge Tendre* et *Line*. Charlier et Goscinny n'assistent d'ailleurs qu'à la réunion *Pilote*, alors que Michel Venet, Yves Krier et Jean Hébrard sont présents à presque toutes les réunions¹¹⁷.

3. Et la BD ?

Nous venons de voir que les deux auteurs sont des acteurs à part entière de l'équipe administrative de l'hebdomadaire, et qu'ils donnent régulièrement leur avis quant aux

¹¹⁵« Puis peu à peu j'ai été asphyxié au point de vue travail. En 1967, ce fut le grand boum astérixien. [...] Comme je n'y arrivais plus, j'ai essayé de former mon frère, qui est venu travailler avec moi. [...] J'ai aussi essayé Gir, qui a fait une page, mais ça ne lui plaisait pas. [...] Alors j'ai repris l'intégralité du travail, et j'ai prévenu Jean-Michel Charlier que je ne désirais pas continuer. », J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, op cit., p. 13

¹¹⁶Les rapports sont nombreux à partir de l'année 1962, où les auteurs sont conviés comme l'indiquent les listes de présents au début des réunions mais aussi les notes citées plus haut.

¹¹⁷La réunion de rédaction de *Line* est quelque peu différente, on peut remarquer d'ailleurs qu'y assistent les deux époux Venet, ce qui confirme la nature très resserrée de la composition des équipes des éditions Dargaud.

propositions de changement de politique rédactionnelle. Toutefois, les rapports que nous avons dépouillés ne laissent pas apparaître une quelconque direction de la réunion ; l'ordre du jour de la réunion consigne chaque point, avec parfois la mention du collaborateur chargé de l'exposer. Par ailleurs, les futurs rédacteurs en chef ne sont pas ceux qui prennent le plus la parole. Il arrive même qu'ils ne s'expriment pas lors de certaines réunions. Si le rôle qu'ils jouent dans ces réunions est indéniable, ils ne se placent pas au premier plan. Cela correspond à une prise d'importance progressive au sein du comité. Les questions abordées par le conseil de rédaction entre 1962 et 1965 se limitent en grande partie à des décisions liées à l'image du journal ainsi qu'aux questions de ventes et de publicité, donc de partenariats – nous y reviendrons dans les parties suivantes. Le contenu du journal n'est évoqué que plus rarement et le plus souvent en termes quantitatifs : par exemple, le 17 octobre 1962, une proposition est faite de passer à un modèle d'histoire complète de six pages afin de libérer deux pages pour des jeux ou de la philatélie¹¹⁸. Sont également débattus les numéros spéciaux et les nouvelles formules ainsi que des commentaires lapidaires sur la qualité des bandes, ou des commandes à passer, comme le 27 mars 1963 où on indique qu'« Il faudrait trouver quelque chose pour utiliser Dagues qui est un excellent dessinateur. »¹¹⁹.

Cependant, à partir de la nomination de Charlier et Goscinny à la rédaction en chef, on remarque des évolutions au sein des conseils de rédaction. En particulier, on y discute moins des bandes et lorsque c'est le cas cela se produit lors de discussions autour de changements de formule ou de commandes à d'autres journaux. Les choix relatifs à la bande dessinée sont plutôt dévolus à des instances informelles dirigées par les spécialistes de la bande dessinée que sont Jean-Michel Charlier et René Goscinny, peut-être au cours des comités de lecture évoqués par Françoise Verny¹²⁰ qui n'apparaissent qu'à travers les témoignages et restent par conséquent difficiles à retracer dans leur évolution temporelle. Ainsi, avant même qu'ils ne soient nommés rédacteurs en chef, Charlier et Goscinny sont les interlocuteurs des aspirants collaborateurs : nous avons cité dans le chapitre précédent la première rencontre de Goscinny et Cabu, alors que ce dernier venait déposer un dossier de dessins. À la même époque, en 1962, Chakir passe au journal et s'il évoque ses relations de travail avec Charlier puis Goscinny, sa réponse concernant rédacteur en chef de l'époque est sans équivoque : « [Alain Lévy et Michel Lebailly] *Mais le rédacteur en chef en titre était Marcel Bisiaux...*

¹¹⁸Compte-rendu de la réunion de rédaction du 17 octobre 1962, Archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1p. 1.

¹¹⁹Compte-rendu de la réunion de rédaction du 27 mars 1963, Archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1.

¹²⁰J.-L. BOQUET, *Goscinny et moi*, p. 196.

[Jean Chakir] Je n'ai jamais eu de contact avec lui ! Je l'ai juste vu passer... »¹²¹.

Ainsi le rôle de recrutement semble déjà être dans les mains des futurs rédacteurs en chef, un an avant leur prise de poste. De son côté, Françoise Verny confirme cet état de fait : « Les comités de lecture avant 1968, c'était Charlier, Goscinny et moi. [...] Nous faisons des réunions tous les mois. Il y eut Greg¹²² aussi plus tard. On décidait des bandes pour *Pilote*, et après *Pilote* générait des albums »¹²³.

Officiellement secrétaire de rédaction à ses débuts, Goscinny s'impose aux côtés de Charlier comme le professionnel de la bande dessinée au sein des instances de décision du journal. Ce statut particulier est confirmé par son évolution administrative au sein de *Pilote* et des éditions Dargaud, auxquelles il faut ajouter les tentatives de création de studios cinématographiques. De cette évolution découle ensuite son éloignement puis son départ, tout comme celui de ses premiers collaborateurs. Le rôle des deux professionnels semble enfin être intrinsèquement lié à leur média, puisqu'ils sont les « sélectionneurs » des collaborateurs potentiels puis des bandes retenues.

B. Présence(s) dans le journal

L'importance de René Goscinny au sein de l'administration de *Pilote* s'exprime par ailleurs par sa présence au sein du journal lui-même. Cette présence prend des formes diverses qui marquent ensemble l'empreinte « goscinnienne » du périodique. En effet, Goscinny est aussi bien contributeur que véritable personnage du journal, à l'instar d'autres membres de la rédaction.

1. Une présence rédactionnelle

René Goscinny est avant tout un contributeur du journal et en tant que tel, il est dans un certain sens omniprésent. Il est ainsi le scénariste de nombreuses séries à suivre et de récits courts. Sans être totalement exhaustifs, nous citerons *Astérix*, *Belloy*, *Oumpa-Pah* et *Jehan*

¹²¹A.LEVY, M. LEBAILLY, « Interview de Jean Chakir » dans *Librairie Goscinny*, p. 1.

¹²²On peut remarquer combien la trajectoire de Greg est comparable à celle de Goscinny et Charlier. Parti dessinateur et scénariste – il continue de porter les deux casquettes tout au long de sa carrière –, il devient rédacteur en chef de *Tintin* en 1965 puis directeur littéraire chez Dargaud pour collaborer par la suite à la télévision.

¹²³J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 196. Il faut toutefois souligner que je n'ai trouvé la mention de ces « comités de lecture » nulle part ailleurs dans les témoignages des autres intéressés.

Soupolet avec Uderzo, qui dessine aussi les aventures d'*Obelisc'h*, *Calife Haroun el Poussah*, parue d'abord dans *Record* et devenue ensuite *Iznogoud*, et *Valentin le vagabond* en collaboration avec Tabary, les *Divagations de Monsieur Sait-tout* avec Martial, *Forêt de Chênebeau* avec Mic Delinx, *Jacquot le Mousse* et *Tromblon et Bottaclou* avec Christian Godard, *Lucky Luke* à partir de 1967 lorsqu'il convainc Morris de quitter *Spirou*, *Pas trop près de l'écran Mademoiselle*, série dans le mensuel dessinée par North et prise en charge par de Beketch par la suite, *Les aventures de Pierre et Paul* avec Roger Jay et Jacques Guyot à la photographie, *Pistolin* avec Hubinon et *Les Dingodossiers* avec Gotlib, qu'il pousse ensuite à se lancer sans lui.

À celles-ci s'ajoutent ses participations rédactionnelles, qui comportent des actualités, des textes – dont la rubrique « Le rédacteur en chef vous parle » déjà réalisée par Bisiaux durant sa période à la tête de la rédaction – des nouvelles et des contes. Dans ces catégories les séries les plus connues restent *Le petit Nicolas*, illustrée par Jean-Jacques Sempé et celles issues de sa collaboration avec Cabu, le *Potache est servi* et la *Potachologie illustrée*. Il convient d'ajouter à cette somme de contributions une nébuleuse de participations ponctuelles, tant rédactionnelles qu'illustrées, qu'il signe également sous le nom de « Stanislas » – celui de son père – à partir de 1970.

Il faut enfin souligner l'identification forte de *Pilote* à sa bande vedette, *Astérix le Gaulois*, tout particulièrement dans les années 1965-1969 ; nous y reviendrons au chapitre suivant. Le petit Gaulois est indissociable de ses créateurs, qui se prêtent à tout un jeu médiatique et promotionnel qui rend leurs noms célèbres : si *Pilote* est *Astérix*, *Pilote* est Goscinny...

2. Personnage de son propre journal

À cette présence rédactionnelle, naturelle dans les pages du journal, il faut en ajouter une autre, moins évidente mais typique de *Pilote* : René Goscinny est croqué par ses collaborateurs et sa figure peuple ainsi de nombreuses aventures publiées dans le journal.

Cette pratique préexiste à la création de *Pilote*, comme dans dans *Lucky Luke* où Morris avait déjà donné les traits de son scénariste à Pete l'indécis, dans *Lucky Luke contre Joss Jamon*, tandis que ses compagnons de mésaventures américains l'avaient également abondamment

croqué¹²⁴. Si la pratique est courante, dans la bande dessinée et dans d'autres médias figuratifs, la chose prend une ampleur nouvelle avec la création du journal. Ainsi, sans qu'il soit nommé, le visage de Goscinny est celui de personnages de rédacteurs en chef : Greg et la rédaction de « Polite » sont un exemple évident, les caricatures n'étaient-elles pas toujours du goût des sujets¹²⁵ d'ailleurs. Gotlib a aussi coutume d'insérer dans ses dessins de nombreuses caricatures de membres de la rédaction et particulièrement de ses chefs, parfois sous leurs vrais noms et parfois non. Parmi de nombreux autres exemples, on peut citer la bande « 12 rue Blaise Pascal Neuilly-sur-Seine » dans le *Pilote annuel* de 1974, ou Mandryka qui dans la rubrique « À prix nouveau, ton nouveau » du n° 646 (23/03/1972), tandis que la couverture du n° 339 (2104/1966) par Mic Delinx représente les têtes des deux rédacteurs en chef sur la couverture, accrochées à un tableau de chasse.

Mais le visage de Goscinny se glisse aussi dans des contextes autres que ceux de la rédaction. Sous le pinceau de Mézières, Charlier et son complice deviennent Baby Face Charley et Renato Goccini, mafieux arrêtés par Eliot Ness dans « Les incorrigibles » (n° 426 du 21/12/1967), et un chef amérindien ou même un extraterrestre dans les enquêtes de la *Rubrique-à-brac*, « C'est l'métier fiston » (n° 561, 06/08/1970) et « L'assassin vient du cosmos » (n° 649, 13/04/1972). Cette série systématise l'apparition du rédacteur en chef et les enquêtes des deux inspecteurs – dont l'un n'est autre que Gotlib affublé d'une moustache en brosse à dents et l'autre prend les traits de Gédé – ont souvent pour coupable un avatar du scénariste des *Dingodossiers*. D'autres apparitions de Goscinny sont plus ponctuelles et moins visibles, comme celle où on le trouve dans un coin inférieur de page, caricaturé par Morchoisne et entouré d'un pointillé sous le titre « Pour la première fois dans Pilote un patron à découper » (n° 557 du 09/07/1970), ou encore en détail sur la couverture du n° 502, le 19 juin 1969.

¹²⁴Voir à ce sujet « Les amis américains », in A. du CHATENET, *René Goscinny. Mille et un visages*, op cit., p. 19-29.

¹²⁵« Un jour Charlier m'a dit : « Si tu me montres encore une fois plus gros, je ne te parle plus ! » Goscinny aussi : « Si tu me montres encore une fois plus petit... » [...]. » *Ibid*, p. 162.

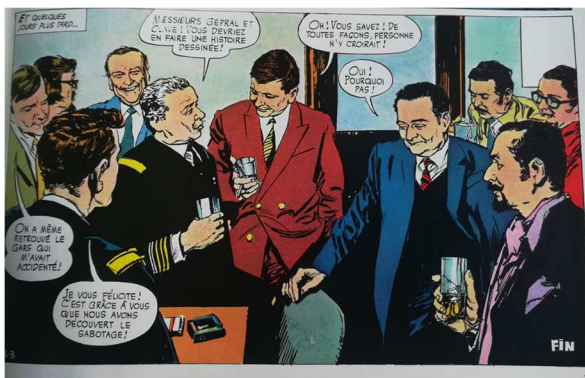


Figure 4 : Les apparitions ne sont pas forcément des caricatures : René Goscinny et Jean-Michel Charlier sont chargés d'adapter les aventures de Rémi Herpelin, sous le pinceau de Clavé au n° 525 p. 45



Figure 5 : "Un patron à découper" par Morchoisne

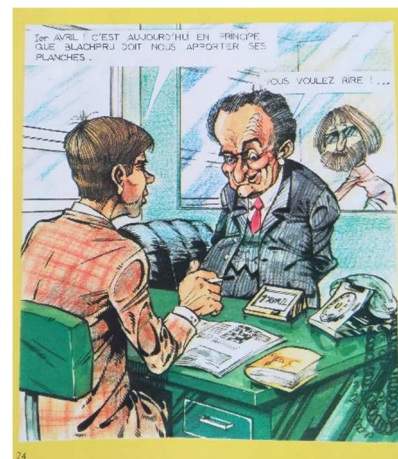


Figure 6 : Un Goscinny plus caricaturé apparaît dessiné par Goussé au n° 610, p. 24

Cette habitude quasi maniaque d'intégrer les rédacteurs en chef dans les bandes atteint son apogée avec Gotlib, qui la pointe du doigt ironiquement dans sa typologie des auteurs de bandes dessinées « Le fichier anthropométrique du dessinateur de bandes » (*Pilote* n° 283 du 25/03/1965, spécial bandes dessinées) où il dessine tous les personnages d'une vignette sous les traits de Charlier ou de Goscinny, pour illustrer le type du « fayot ». Personnage central et même omniprésent du journal, le rédacteur en chef devenu directeur est scruté et croqué par ses collaborateurs ; la caricature devient presque un passage obligatoire au point où Goscinny déclare à Sadoul et Glénat : « Et alors, c'est amusant, à un moment donné, les jeunes dessinateurs qui venaient me montrer leurs travaux croyaient qu'il fallait me mettre sur la planche pour que ça marche »¹²⁶.

C. Un « bon patron » ? Témoignages

Il n'y a pas que sous le pinceau de ses collaborateurs que René Goscinny devient un personnage. Son image se dessine également à travers les nombreux témoignages qui le concernent, et leur analyse et leur recourent permettent de tracer les contours du personnage. Pour « faire » Goscinny, quelques éléments sont nécessaires : la bouille ronde et souriante, malicieuse, la voix légèrement rocailleuse et le verbe exact, toujours prompt aux calembours et aux bons mots. À cela s'ajoutent les costumes trois pièces, les Pall Mall, le whisky ; bref, c'est

¹²⁶J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 18.

une figure d'autorité, paternelle. Distinguer la figure mythique qui s'élabore peu à peu de celle du rédacteur, du collaborateur et, dans quelques cas, du proche – certains regrettent d'ailleurs de ne pas l'avoir été assez – n'est pas chose aisée. Les rapports humains sont complexes, et les témoignages d'autant plus subjectifs qu'ils sont tardifs.

1. Goscinny, bon patron ?

Sur certains points, ces témoignages concordent. Avant tout, le rédacteur en chef René Goscinny est décrit comme portant une attention détaillée aux bandes dessinées qui vont être publiées. Il est ainsi le filtre indispensable qui précède toute publication dans le journal. Dans ce cadre, sa rigueur est soulignée. Cabu témoigne des interventions de Goscinny durant les réunions : « Goscinny avait un goût très sûr. Les réunions chez *Pilote* étaient très "mandarin", très directoriales. Il donnait la parole, il vouvoyait tout le monde. »¹²⁷. Ce souci de la précision est également présent dans les rapports directs et fait partie de l'identité professionnelle du personnage. Jean-Claude Mézières rapporte qu'« Il regardait avec énormément de soin chaque planche. Il n'a jamais eu un côté directif, mais il ne laissait pas déborder les choses... En fait, on avait l'impression qu'on apportait nos tripes et notre âme toutes les semaines sur le bureau de Goscinny. »¹²⁸. Cette exigence devient difficile à gérer dans certaines collaborations. Bretécher l'évoque clairement¹²⁹, mais aussi Gotlib, que son scénariste oblige à travailler avec un matériel spécifique qui ne lui convient pas : « Il voulait que je travaille à la *Mad*. Il m'avait fait acheter un papier que tous les gars de *Mad* utilisaient. C'était un papier révélateur sur lequel on mettait du liquide avec un pinceau et qui révélait un gris. [...] C'était un papier un peu trop lisse à mon goût et techniquement je n'étais pas très à l'aise »¹³⁰.

Mais ces exigences vont de pair avec une indiscutable ouverture d'esprit, qui est à la base de la diversité de la bande dessinée présentée dans le journal. Ainsi, un auteur novateur comme Fred, d'abord interdit de dessiner dans le journal, témoigne : « Un jour j'ai donné à Goscinny *Le Naufragé du A*. Aussitôt : "C'est formidable ! À qui va-t-on le donner ?". J'ai répondu : "Je le ferai moi-même, sinon je ne le sors pas, je le garde pour moi". J'estimais que les lecteurs avaient eu le temps de s'habituer à mon graphisme [en 1968]. Et Goscinny a pris le

¹²⁷J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 230-231

¹²⁸*Ibid*, p. 299

¹²⁹Elle l'évoque en parlant de sa collaboration sur *Le facteur Rhésus* pour *L'Os à Moelle* dans le n° 24 de *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, du 13/05/1973, p. 7

¹³⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 254

risque de m'imposer, il a été formidable »¹³¹. Cette même ouverture d'esprit peut être soulignée par l'accueil dans les pages de *Pilote* d'auteurs ayant travaillé avec l'éditeur Eric Losfeld. Figure mythique, Losfeld marque en effet la bande dessinée française et européenne dans les années 1960 en introduisant, en parallèle des surréalistes qu'il publie déjà, une bande dessinée plus adulte avec des titres comme *Barbarella* de Jean-Claude Forest en 1964, *Jodelle* de Guy Peellaert deux ans plus tard et *Saga de Xam* de Nicolas Devil et Jean Rollin en 1967. Forest participe donc à *Pilote*, à partir de 1972. Il y est introduit par un autre auteur passé très jeune par les éditions Losfeld, Philippe Druillet. Tous deux mettent en avant l'incompréhension de René Goscinny face à leur travail¹³², ce qui n'empêche pas *Lone Sloane* et *Hypocrite : Comment décoder l'Etircopyh* d'être publiés aux numéros 538 du 26 février 1970 et 668 du 24 août 1972.

Cette capacité à dépasser son propre goût pour comprendre celui des autres est à mettre en relation avec une autre qualité humaine, la confiance qu'il accorde et qu'il sait susciter. Goscinny s'engage pour ses auteurs, qu'il pousse à se mettre en avant. Cela est flagrant dans la relation qu'il entretient avec Gotlib – relation certes privilégiée, les deux hommes sont d'abord collaborateurs et entretiennent une relation filiale quoique pudique, soulignée par Gotlib lui-même¹³³. Goscinny incite ainsi Gotlib à prendre son autonomie, ce qu'il fait en transformant *Les Dingodossiers* en *La Rubrique-à-brac*, qui devient une série emblématique du journal. Un titre alternatif pour cette série aurait été *Les pages à Gotlib*¹³⁴, titre qui aurait été apprécié par Goscinny. Mais en-dehors de la relation particulière entre les deux hommes, cette propension à faire valoir les auteurs est, à en croire Gotlib, une question de principe : « Lui-même était pour une politique d'auteurs et les mettre en avant. Il répétait toujours "Les auteurs de bandes dessinées sont des violettes des bois qui se cachent derrière leurs personnages" »¹³⁵.

¹³¹*Ibid*, p. 269

¹³²Forest : *Ibid*, p. 365

Druillet : P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 192

¹³³ « Il m'appelait Gotlib ou parfois « brave et généreux Gotlib ». Il y avait des liens affectifs assez fort entre nous. J'allais le voir avant chaque réunion hebdomadaire dans son bureau [...]. C'était un moment très fort pour moi parce qu'on était seuls tous les deux. » J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, *op cit*, p. 256.

« Numa Sadoul : As-tu retrouvé cette figure paternelle ors de ton arrivée à *Pilote*, dans la personne de Goscinny ?

Gotlib : Certainement. C'est le premier qui m'ait totalement accepté tel que j'étais. Je crois qu'il était autant à le recherche d'un fils que moi d'un père. [...]

N.S. : *Il y avait une réelle amitié entre Goscinny et toi ?*

G. : On avait des relations privilégiées, mais aussi très œdipiennes. », N. Sadoul, *Entretiens avec Gotlib*, Dargaud Biographie, Paris, 2018, p. 38

¹³⁴ J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 254-255

¹³⁵ *Ibid*, p. 255

Promoteur de ses auteurs, Goscinny est aussi décrit dans les différents témoignages comme protecteur. Cette dimension passe par une certaine générosité financière, apparemment connue et reconnue dans le métier. Différents témoins le confirment :

« Chez *Pilote*, on était très bien payés. Goscinny et Charlier avaient pratiquement doublé les prix. »¹³⁶ (Tabary)

« Il y avait quatre semaines par mois, et donc autant de piges ! [...] C'était bien payé. Comme il avait bouffé de la vache enragée, Goscinny essayait d'être correct, il nous augmentait régulièrement. »¹³⁷ (Cabu)

« Le prix de la page était fixé par Goscinny. »¹³⁸ (Philippe Druillet)

Il convient de souligner ici les difficultés qui entourent la question des salaires à l'époque et dans la plupart des témoignages, l'incertitude demeure. Jean Chakir précise que le salaire de chacun reste un mystère pour les autres¹³⁹, tandis que Patrice Serres évoque une modalité de paiement encore très informelle. Au début, il s'agit de sommes remises en main propre et en liquide, puis le système évolue dans les années 1970 pour arriver aux chèques, toujours donnés en main-propre. Pierre Tabary, sous le pseudonyme « Peter Glay », ironise sur ces pratiques dans le « Musée Pilote » avec sa « Remise des chèques à *Pilote* » inspirée de David (n° 644 du 09/03/1972, dédié à l'art pompier). Rare chiffre cité, Jean-Claude Mézières évoque : « J'ai un souvenir de 600 francs [la planche], mais à quelle époque ? ... Je sais que ce n'était pas mal payé ». Il évoque par ailleurs des différences de traitement, qu'il tend à minimiser : « Ben, en fonction de l'ancienneté, de la notoriété, parce que disons qu'il est sûr qu'on débutait avec un tarif débutant... que je sache, la différence avec les grands n'était pas si différente que ça, elle n'était pas énorme [...] »¹⁴⁰. Du côté des scénaristes, un document comportant des chiffres de rémunération dans les archives de René Goscinny nous donne des informations sur les rétributions auxquelles a droit le rédacteur en chef pour ses participations du mois de mars 1964¹⁴¹. Les prix sont bien inférieurs à ceux annoncés par Mézières : les pages du *Petit Nicolas* sont payées 100 francs (nouveaux), celles d'*Astérix* 150 FF et, de manière surprenante, celles du *Potache est servi* sont les mieux rémunérées, à raison de 250 FF chacune. Il est difficile de comprendre si le rédactionnel paye mieux ; on sait que pour une demie-page

¹³⁶*Ibid*, p. 146

¹³⁷*Ibid*, p. 228

¹³⁸*Ibid*, p. 299

¹³⁹A. LEVY, M. LEBAILLY, « Interview de Jean Chakir » dans *Librairie Goscinny*, p. 5.

¹⁴⁰B. CAILLE, *Analyse du contenu du Journal « Pilote » de 1959 à 1974*, op cit, pp. 203 et 204.

¹⁴¹Lettre de la comptabilité du 20 avril 1964, archives de l'Institut René Goscinny, 2 p.

au n°230, Goscinny percevait 75 FF, mais son service humoristique sur les égouts au numéro suivant, long de trois pages, ne lui rapporte que 300 FF...¹⁴²

La comparaison des salaires entre les auteurs n'est donc pas chose aisée, pas plus que ceux pratiqués dans les différents journaux. Il est évident que pour certains, le passage à *Pilote* signifie l'accès à un meilleur traitement. En ce sens les témoignages de Tabary, collaborateur à *Vaillant* et Cabu, recrue de *Hara-Kiri*, convergent¹⁴³. Pour d'autres, la différence semble moins marquée : Claire Bretécher témoigne ainsi de sa collaboration dans la presse catholique au début des années 1960¹⁴⁴, qu'elle juge plus rémunératrice, et une expérience similaire est aussi relatée par Patrice Serres. Une différence se dessine ainsi entre les journaux de gauche et les autres, particulièrement ceux qui ne se spécialisent pas dans la bande dessinée. Mais il est difficile de faire la part des choses, et l'incertitude demeure même lorsque l'on interroge un membre de l'équipe administrative, tel Guy Vidal, qui souligne toutefois la réputation de bons payeurs qu'entretiennent les éditions Dargaud ainsi que le rôle du rédacteur en chef sur ce point : « Je n'ai pas de souvenir de prix des pages ou de choses comme ça, mais c'est vrai que d'une manière générale, *Pilote*, grâce à Goscinny et puis grâce à Dargaud, ont eu la réputation (ce qui n'est pas toujours évident dans ces métiers) de payer relativement bien et de payer régulièrement. [...] Et c'est vrai que Goscinny a dû s'attacher à défendre auprès de la direction de Dargaud Éditeur, un budget rédactionnel, disons correct. »¹⁴⁵

Les questions d'argent restent fondamentales dans le fonctionnement de la rédaction. Ainsi l'une des particularités des pages d'actualité est aussi de payer mieux¹⁴⁶, à cause des délais plus courts. Aux revenus liés à l'activité dans le journal s'ajoute enfin la rémunération

¹⁴²La question de la rémunération de Goscinny, objet de fantasmes en mai 1968, n'est pas celle que nous nous posons ici. Il suffit de dire que, multipliée par douze, cette rétribution de mars 1964 équivaut à un salaire annuel plutôt confortable, plus proche de la moyenne des cadres supérieurs cette même année que de celles des cadres moyens (C. BAUDELLOT, A. LEBEAUPIN, « Les salaires de 1950 à 1975 » in *Économie et statistique*, n°113, Juillet-Août 1979, p. 16). Ces chiffres ne sont cependant pas très révélateurs : la rémunération de Goscinny varie en fonction de ses participations au journal et au fil du temps. Il ne faut pas ignorer par ailleurs les apports liés à la publication d'albums et le salaire d'employé qu'il percevait en tant que rédacteur en chef...

¹⁴³Tabary : « Chez *Vaillant*, c'était un système communiste, tous les dessinateurs devaient être payés au même prix. Comme j'étais la locomotive, ils ne pouvaient pas me laisser partir. Donc je suis allé chez *Pilote* pour les obliger à me payer plus. » in J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, op cit., p. 146.
Cabu : « Il y avait quatre semaines par mois, et donc autant de piges ! Alors que j'avais l'habitude d'avoir seulement une pige par mois avec *Hara-Kiri*. C'était bien payé. [...] Et je me suis retrouvé avec 10 000 francs de maintenant ! [1996] », *Ibid*, p. 228.

¹⁴⁴« Finalement, je suis allé chez Bayard-Presse. C'est la presse catho et comme je venais de l'Ouest où c'était bien implanté, je connaissais plutôt bien. Il y avait plein de journaux. Ils m'ont bien fait bosser et ils payaient bien. Contrairement au journaux de gauche. C'était une bonne boîte, vraiment. », *Ibid*, pp. 237-238

¹⁴⁵B. CAILLE, *Analyse du contenu du Journal « Pilote » de 1959 à 1974*, op cit, p. 167

¹⁴⁶Gotlib : « Pour coller le plus possible à l'actualité, il avait réussi à obtenir un délai très court, exceptionnel pour l'un des cahiers du journal. Ces pages seraient payées plus cher [...]. » *Ibid*, p. 258.

liée à la politique d'albums de Dargaud, soutenue par une intense promotion dans les pages du journal ; cette option est ouverte à tous les auteurs de séries régulières dans le journal, comme en témoigne Françoise Verny : « Dargaud, c'était formidable pour les dessinateurs parce qu'ils étaient payés deux fois : pour la publication dans le journal et pour la publication en album. Un statut invraisemblable qu'ils ont gardé longtemps et qu'ils ne retrouveront plus jamais »¹⁴⁷.

2. Un personnage hors les pages

L'attitude protectrice de Goscinny s'étend à la plupart de ses collaborateurs, comme Marie-Ange Guillaume, secrétaire de rédaction entre 1972 et 1976 et biographe de Goscinny, l'évoque très explicitement, quand elle évoque son départ du journal¹⁴⁸. Cette générosité connaît même des moments particulièrement émouvants, Chakir rapporte les paroles d'Hubuc, alias Roger Copuse, à l'issue de la réunion annonçant les pages d'actualités : « Ensuite Hubuc, qui était assis à côté de moi a pris la parole. Il nous a annoncé qu'il était atteint d'un cancer et a ajouté : "René Goscinny m'a aidé beaucoup et je lui dois énormément. Voilà l'homme qu'il est..." »¹⁴⁹. Une histoire similaire est rapportée par de Beketch, concernant Poppé : « Un autre jour, Poppé qui sortait de chez son médecin m'informe qu'il devrait se faire opérer mais qu'il n'a pas d'argent ». De Beketch dit décider de demander à Dargaud d'accorder le statut de dessinateur reporter, permettant de bénéficier de la sécurité sociale. « Dans l'attente, je propose que chacun donne le montant d'une page de scénario pour Poppé. Et Goscinny m'a dit : "M. De Beketch, quand vous aurez fini votre collecte, vous m'en donnerez le montant et je le doublerai." »¹⁵⁰.

Ces quelques données anecdotiques ébauchent l'image d'une figure d'autorité paternelle, un rédacteur en chef toujours bien habillé et bienveillant. La figure du père est un leitmotiv dans la description qu'en font ses collaborateurs plus jeunes, ainsi, pour Claire Bretécher, Goscinny et Charlier « C'étaient des messieurs costume trois pièces extrêmement respectables, [...] c'étaient des figures paternelles »¹⁵¹. L'aspect paternel nourrit une perception duelle de la part des collaborateurs ; Annie Goetzinger relève l'ambivalence de la relation, évoquant une admiration partagée par les jeunes auteurs : « Goscinny était un sujet de conversation dans les

¹⁴⁷*Ibid*, p. 197

¹⁴⁸« J'ai reçu une lettre avec mes indemnités, et j'ai appris bien plus tard que, si je n'avais pas eu mes indemnités, Goscinny me les aurait données de sa poche, sans me le dire, bien entendu. » *Ibid*, p. 356.

¹⁴⁹A. LEVY, M. LEBAILLY, « Interview de Jean Chakir » dans *Librairie Goscinny*, p. 4

¹⁵⁰J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch »

¹⁵¹J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 238

soirées de Druillet : « Il m'a dit ci, il m'a dit ça ! » C'était vraiment l'image du père. »¹⁵². Ainsi, même si Goscinny n'est pas invité, c'est de lui qu'on parle, ce qui témoigne de son statut tant au sein du journal que du média.

Mais une telle personnalité ne peut être qu'ambivalente, et cette identité paternelle se retourne aussi contre lui. Le temps passant, certains collaborateurs manifestent un certain rejet comme Philippe Druillet en témoigne : « [à propos de l'*Echo des savanes*] C'était son côté possessif, un peu paternaliste, très naïf, très enfantin de se dire : "Ce sont mes enfants, je les ai formés !" »¹⁵³. Cela va de pair avec un rejet plus général des figures de l'ancienne génération, qui atteint également Uderzo, Charlier et d'autres. Pascal Ory évoque la formule qui tourne dans les cercles de la jeune génération : « Uderzo ? Connais pas ! »¹⁵⁴... La figure du père est donc associée à une volonté de contrôle, reproche courant à l'évocation des réunions d'actualités et que souligne Druillet. Les témoins évoquent alors une retenue et une certaine rigidité, trait de personnalité qui se répercute sur le style vestimentaire :

« À un moment donné, il a été pris pour tête de turc parce qu'il avait gagné du fric et que dans les années 1970, il était très mal vu de gagner du fric. [...] Comme il était toujours en costume trois-pièces ça n'arrangeait rien. »¹⁵⁵ (Bretécher)

« Il avait un côté petit homme tiré à quatre épingles, extrêmement classique, même précieux, impressionnant. »¹⁵⁶ (Pierre Christin)

On se tromperait en ne prenant pas en considération ces jugements apparemment superficiels. Il nous faut les interpréter comme des insinuations métonymiques : on semble moquer des habits démodés, mais les reproches faits au rédacteur en chef et directeur sont en réalité plus sévères, et ils s'exaspèrent particulièrement vers la fin de la période, dans les années 1970. Cette vision du rédacteur en chef comme un père, d'abord aimé et respecté puis critiqué pour sa rigidité entraîne logiquement de la part de ses collaborateurs plus jeunes le corollaire à cette attitude : le désir d'affranchissement.

¹⁵²*Ibid*, p. 374

¹⁵³*Ibid*, p. 337

¹⁵⁴Voir P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 195

On pourra remarquer dans ce retournement un processus typique des mouvements artistiques, fondés sur la rupture : les représentants de l'ancienne école à la tête ou proches des instances de promotion sont rejetés – ici, comprendre les Charlier, Uderzo, Goscinny, Hergé –, tandis que des figures de la même génération – on peut citer Forest ou les américains de *Mad !* – sont élevés au rang de modèles et de précurseurs.

Christian Kastelnik cite un mot similaire comme étant lâché lors de la réunion de la brasserie de mai 68, C. KASTELNIK, *René Goscinny et la brasserie... des copains*, p. 53

¹⁵⁵J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 243

¹⁵⁶*Ibid*, p. 306

3. Le revers de la médaille : défauts et critiques

Figurant à la tête de *Pilote* à différents titres – rédactionnel, administratif, symbolique, identitaire – René Goscinny se voit reprocher le temps passant sa politique rédactionnelle. Les attaques personnelles se mêlent aux attaques politiques, les deux figures se confondant à cause des relations interpersonnelles fortes qui lient la rédaction, et le statut intermédiaire de Goscinny, à la fois supérieur hiérarchique et collègue. Ainsi Gotlib considère que « Dans la série des côtés un peu plus emmerdants, il y avait son recul quasiment instinctif devant les sujets tabous : le sexe, la scato, la politique... »¹⁵⁷. Par la suite, il sera l'un des trois fondateurs de *L'Echo des Savanes*, où il laissera libre cours à ses fantaisies ithyphalliques¹⁵⁸. Mais une critique plus fondamentale s'installe dans le journal lorsque les auteurs dénoncent un certain dirigisme. Celle-ci devient évidente en 1968, comme le rapporte Cabu à travers des paroles de Jean Giraud : « Il déclarait : 'Chaque semaine, il y a des jeunes dessinateurs qui apportent leurs dessins et on ne les voit même pas. »¹⁵⁹. Ce reproche se renforce dans l'après-68, jusqu'à l'exaspération. Une conséquence en est probablement les créations de journaux gérés par les auteurs eux-mêmes – *L'Echo des Savanes* en 1973 et *Mormoil* en 1974, qui ouvrent la voie à *Fluide Glacial* et *Métal Hurlant* en 1975. Mais le conflit devient très évident au sein-même de la rédaction. Les anecdotes de Jean-Claude Forest le prouvent : celui-ci évoque deux incidents en particulier ; le premier est celui d'une tentative de reprise des éditions Losfeld, en difficulté économique, par Dargaud. Forest propose de servir d'intermédiaire, ce qui débouche sur l'organisation d'une réunion entre Eric Losfeld, Forest, Dargaud et Goscinny. L'affaire tourne court : « Bien entendu, ni Losfeld ni moi n'avons plus jamais entendu parler de cette affaire. Je m'étais mêlé de ce qui ne me regardait pas. Et surtout je m'y étais mal pris. Ce n'était pas à Dargaud que j'aurais dû m'adresser pour introduire Losfeld chez Dargaud ! »¹⁶⁰. Mais les choses prennent un tour plus personnel entre les deux hommes à partir d'un voyage que la rédaction fait au Québec en 1973. L'ambiance courtoisane gêne l'auteur de *Barbarella*, évoquant un discours où tous rient aux bons

¹⁵⁷*Ibid*, p. 260.

¹⁵⁸Il est curieux de relever une certaine fierté à dessiner des pénis de la part des dessinateurs. Ainsi, Druillet se vante : « Dans *Délirius*, j'ai dessiné la première bite de la bande dessinée française ! C'était génial. » *Ibid*, p. 338.

Gotlib assure toutefois qu'il ne s'agit que d'humour immature, récusant toute interprétation freudienne, ce qui, vus les sujets en question tels que le père, le phallus etc., serait tentant, il faut l'avouer : « [évoquant une histoire le mettant en scène comme personnage, *La Coulpe*, paru dans *L'Echo des Savanes*] J'y manipule beaucoup de symboles mélangés à des gags gratuits. Par exemple, le gars à qui je demande mon chemin et qui me montre la direction avec son doigt qui est une grosse bite. Ça, ce n'est pas du tout symbolique ! C'est un gag à la con ! » *Ibid*, p. 261.

¹⁵⁹*Ibid*, p. 231

¹⁶⁰*Ibid*, p. 365

mots de Goscinny : « J'avais honte de mes copains. Et de Goscinny, parce qu'il avait suffisamment de caractère pour ne pas avoir besoin de la claque permanente de ses courtisans. Dans le silence total, j'ai dit : "Je fais le serment qu'à partir de maintenant je ne rirai plus jamais à une astuce de René Goscinny". Il est devenu tout pâle. »¹⁶¹. Les descriptions des réunions d'actualités confirment par ailleurs un dirigisme, renforcé par l'instauration d'une certaine hiérarchie plus marquée entre le directeur et les auteurs, incarnée par Gérard Pradal, ancien marin et nouveau rédacteur en chef et figure peu appréciée de la rédaction¹⁶². La susceptibilité de Goscinny n'est pas rapportée que par ses subordonnés, on en trouve d'autres traces. Dans une lettre datée du 1^{er} février 1966, Georges Dargaud écrit à son rédacteur en chef pour l'entretenir de l'avenir du journal. Le reste de l'échange n'étant pas accessible, il est difficile de saisir toutes les allusions de cette lettre, mais le président directeur général mentionne le désir de Goscinny « [...] d'élargir en commun [leur] champ d'action [...] » ainsi que d'être associé à de nouveaux projets, afin d'assurer l'avenir du journal et « [...] étudier en toute indépendance une formule de rechange qui succédera, ou s'accouplera, au moment voulu, à une forme de presse en perte de vitesse [...] ». C'est alors qu'il mentionne qu'il faut « [...] faire abstraction d'une susceptibilité exagérée [...] ». Dargaud lui adresse par ailleurs clairement ses reproches : « Or, vous partez quelquefois, sur des idées avec une telle rigidité, avec une telle conviction, qu'il est difficile de vous apporter la contradiction sans vous offenser »¹⁶³.

Ces critiques ne doivent toutefois pas masquer les louanges dont son action et sa postérité font l'objet, et qui sont unanimes, tant de la part des commentateurs et historiens – c'est l'un des points de départ de ce travail – que des témoins eux-mêmes¹⁶⁴. Ces éloges s'accompagnent d'ailleurs bien souvent de regrets. Goscinny, décédé à cinquante et un ans, laisse en suspens beaucoup de relations, et quitte un certain nombre d'anciens collaborateurs avec une sensation d'inachevé :

« Quand j'ai appris sa mort, j'ai été assommée. Je suis toujours assommée ! C'est le coup classique. Je me suis toujours dit : "Un jour on va s'expliquer, on va rigoler, on va boire un coup", mais je n'osais pas l'appeler. »¹⁶⁵ (Bretécher)

¹⁶¹*Ibid*, p. 365

¹⁶²Peter Glay : « Pour ma part je ne m'entendais pas très bien avec Gérard Pradal qui était un ancien militaire. », P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 167

¹⁶³Lettre de Georges Dargaud à René Goscinny datée du 1^{er} février 1966, archives de l'Institut René Goscinny.

¹⁶⁴Pascal Ory le souligne dans sa biographie *Goscinny. La liberté d'en rire*, *op cit.*, avec son avant-dernier chapitre « Un plébiscite de tous les jours », p. 254-269

¹⁶⁵J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 245

« [évoquant une confrontation où ses propos, « Il n'y a pas que le fric qui compte ! » sont interprétés comme antisémites] c'est quelque chose que je porte sur le cœur depuis cette époque-là. Parce qu'il est mort quelque temps après. »¹⁶⁶ (Giraud)

« [...] je l'avoue aujourd'hui, c'est presque un scoop, j'aurais pu pousser davantage les liens d'amitié, mais j'étais paralysé par une forme de respect pour le personnage. »¹⁶⁷ (Druillet)

Par ses bons comme ses mauvais côtés, Goscinny laisse une marque indélébile dans le journal *Pilote*. A ses débuts simple collaborateur, il devient numéro deux de Dargaud, il occupe, aux côtés de Jean-Michel Charlier dans un premier temps, un rôle administratif significatif pour un professionnel de la BD, cas exceptionnel dans la presse jeunesse de l'époque. Cette affirmation découle aussi du succès des séries des deux compagnons de route, et de l'affirmation de la bande dessinée dans les pages de l'hebdomadaire, qui doit beaucoup à leur action de rédacteurs en chef.

Malgré cela, force est de constater que *Pilote* reste un journal géré de façon verticale et administrative, ce qui vers la fin des années 1960 et au début des années 1970 soulève des protestations parmi les collaborateurs. Ces accusations se portent naturellement contre René Goscinny, figure centrale du journal, dans lequel il est omniprésent¹⁶⁸. Il en devient un personnage à part entière dans une mise en scène de culte de la personnalité satirique. Cette dimension de personnage a une influence sur le regard que portent sur lui ses collaborateurs. C'est la figure d'un père, protecteur, émancipateur, mais parfois borné et incompréhensif. Toutefois, malgré différents malentendus ou conflits, la postérité s'accorde sur une opinion grandement favorable du rédacteur en chef et de son action. Cette postérité dépasse d'ailleurs le simple cadre de la bande dessinée – comme nous l'exposerons plus tard – puisque dans les années 1960-1970 l'aura goscinnyenne déborde des frontières de la presse jeunesse pour devenir une véritable figure médiatique.

La figure de Goscinny est une constante dans l'histoire du journal dans sa phase hebdomadaire. Mais cette histoire connaît bien des vicissitudes, qui l'obligent à des changements et des adaptations successives, et le capitaine n'est pas épargné.

¹⁶⁶*Ibid*, p. 220-221

¹⁶⁷*Ibid*, p. 341

¹⁶⁸Un an ne s'écoule pas sans qu'une série signée Goscinny ne soit publiée dans le journal.

Chapitre III

Dans le cockpit : l'histoire de *Pilote* à travers les sources écrites et les témoignages

—

Créé sous le gaullisme émergent, traversant les années 1960 et leurs remous sociaux – qui ne le laissent pas indemne – pour arriver à la période du premier choc pétrolier, *Pilote* sous la houlette de René Goscinny est le témoin de grands changements dans la société française et en son propre sein. D'acteur nouveau d'un média encore illégitime en 1959, *Pilote* acquiert au fil du temps un statut parmi les grands titres de la presse pour la [?] jeunesse, jusqu'à n'être que l'un des rares hebdomadaires de bandes dessinées survivants à la fin des années 1960, avant la vague de nouveaux journaux des années 1970-1980. Le média lui-même change fortement au cours de cette décennie qui voit l'émergence d'une « révolution européenne »¹⁶⁹ de la bande dessinée, particulièrement entre la Belgique, la France et l'Italie, et d'une reconnaissance de celle-ci à travers des formes variées de légitimation : le développement de la bédéphilie, de festivals, d'études universitaires et des premières expositions dédiées à des auteurs issus de ce média.

Témoin et acteur de changements, *Pilote* en est également sujet, que cela concerne sa formule, son contenu ou son histoire. Ces changements découlent avant tout de questions économiques et témoignent d'une préoccupation face à un avenir incertain, particulièrement aux débuts de l'épopée du journal, qui se traduit par de nombreuses évolutions proposées et débattues lors des réunions de l'équipe de rédaction, dont font état les rapports conservés à l'Institut René Goscinny, au moins pour une partie de la période. Ces changements formels sont aussi à replacer dans un contexte de crises, de natures et d'ampleurs différentes, qui émaillent l'histoire du journal et de sa rédaction.

A. L'avenir en question : changements de formules.

La préoccupation pour l'avenir du journal passe avant tout par un souci de vendre. C'est dans cette optique qu'au cours de la période qui va de sa création à la mensualisation, *Pilote* fait régulièrement peau neuve, traduisant par ses changements de format et de couverture autant de nouvelles stratégies de *marketing* ou de choix de politique de rédaction. Une rapide observation des changements de formule montre une forte concentration au début de la période ; le journal change ainsi d'aspect tous les ans durant ses six premières années

¹⁶⁹P. ORY, « Une révolution européenne » in *L'Art de la bande dessinée*, p. 259 – 319.

d'existence. La formule évolue ensuite moins régulièrement et plus subtilement. Nous allons tenter de revenir ici sur ces variations et d'en expliquer les origines en termes de politique rédactionnelle.

1. Du « Grand magazine illustré des jeunes » au « Magazine des jeunes de l'an 2000 » : une unité thématique

La première formule mesure 38 centimètres de haut pour 26 de large – 0,5 de moins de chaque côté que le n° 0 – et compte trente-deux pages. La couverture présente une image en pleine page surmontée du titre avec un design classique en blanc sur un bandeau rouge, souligné par la mention « Le grand magazine illustré des jeunes » (fig. 7). Les images sont majoritairement des photographies centrées sur les concepts de technologie et d'aventure, la première dimension étant justement soulignée par l'utilisation du médium photographique.

L'année suivante, au n° 48 (22/09/1960), les dimensions sont changées pour passer à 36,5 x 26,5 cm. L'image, issue d'une rubrique, est toujours en pleine page et un détail significatif apparaît : les informations relatives au numéro dans le coin supérieur droit sont portées par Obélix (fig. 8).

Le format du journal change encore l'année d'après, avec le numéro 66 du 26 janvier 1961, pour gagner un demi-centimètre en largeur et en perdre un et demi en hauteur ; il passe alors à 35 x 27 cm. Ce numéro fait aussi disparaître le sous-titre, cette suppression dure un an (fig. 9).



Figure 7 : Couverture du n° 1

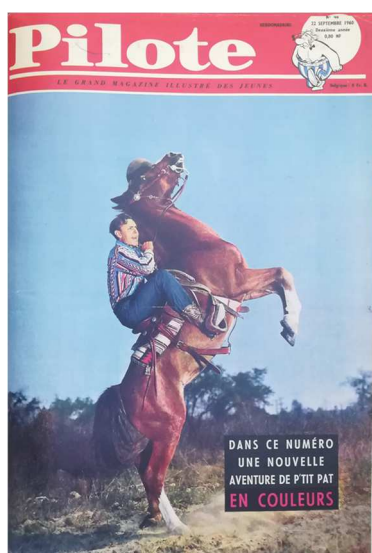


Figure 8 : Couverture du n° 48

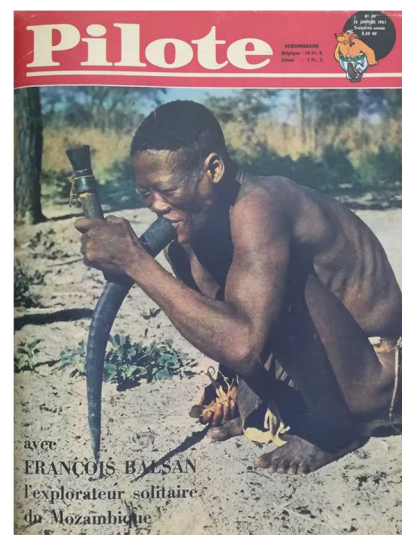


Figure 9 : Couverture de Pilote n° 66

L'année 1962 est celle de nombreux changements ; le n°132, le 3 mai, voit un retour du sous-titre, légèrement modifié : « Le grand magazine des jeunes » (fig. 10). Il n'est pas anodin que la notion d'illustré disparaisse car cela correspond à une volonté de donner au journal une image moins enfantine. Le numéro suivant, le 10 mai, annonce fièrement le passage à 48 pages et change de format pour passer à 31 x 23,5 cm. Enfin le sous-titre est modifié au numéro suivant (n°134, 17/05/1962) pour devenir « Le magazine des jeunes de l'an 2000 » (fig. 11), le mot « magazine » étant par ailleurs mis en évidence à partir du n°172 (07/02/1963) (fig. 12). Cette augmentation de volume semble créer le débat parmi les membres du comité de rédaction puisque le 16 mai 1962 Georges Dargaud juge nécessaire d'avertir qu'il ne faut pas passer sous une proportion de 50 % de bandes dessinées dans le journal¹⁷⁰.

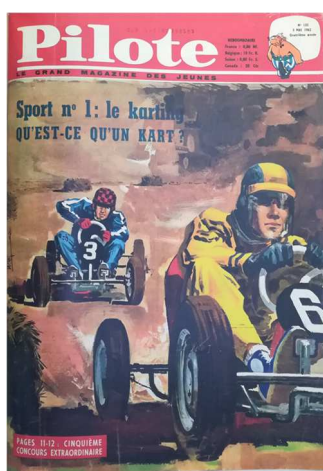


Figure 10 : Couverture du n° 132



Figure 11 : Couverture du n° 134

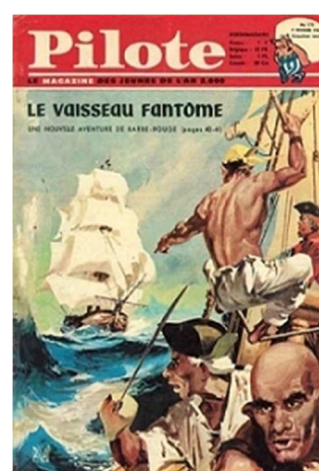


Figure 12 : Couverture du n° 172

L'attention portée aux couvertures se retrouve dans les réunions de rédaction. Le compte-rendu de celle du 28 novembre 1962 apprécie particulièrement les couvertures des numéros 161 et 162 et conclut donc qu'il convient d'orienter les sujets des couvertures vers des sujets d'actualité, comme le n° 162 sur l'équipe de France de basket-ball. Il rapporte par ailleurs l'opinion d'inspecteurs qui diagnostiquent une perte de la clientèle plus âgée avec le passage aux couvertures dessinées, plus fréquentes au cours de l'année 1962. Toutefois, le compte-rendu conclut que le sujet des couvertures est plus important que leur support, dessin ou photographie¹⁷¹. Du point de vue du contenu des couvertures, malgré les changements de formules évoqués, ces premières années ne montrent que peu d'évolutions. Les médias utilisés sont principalement les photographies ou des dessins, le plus souvent réalistes et souvent utilisés

¹⁷⁰Compte-rendu de la réunion de rédaction du 16 mai 1962, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

¹⁷¹Compte-rendu de la réunion de rédaction du 28 novembre 1962, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, page 1.

comme illustrations d'une rubrique. On remarque une apparition précoce des photomontages alliant les deux médias dès la première année avec le numéro 4 (19/11/1959) et le numéro 8 (17/12/1959).

Pour ce qui est des thèmes, des ensembles se dégagent. L'aventure et l'exotisme prédominent, depuis des sujets dans l'air du temps – l'exploration spatiale et des formes d'anticipation futuriste ou le *Far-West* – jusqu'à des sujets plus traditionnels, comme le cirque ou le carnaval. Un autre thème récurrent est le sport, et l'accent est mis sur les vedettes : le numéro 11, premier numéro de 1960, dédie sa couverture au sprinter Abdou Seye, le n°19 (03/03/1960) à Roger Rivière et le n° 55 (10/11/1960) à Just Fontaine. Ces vedettes accordent des entretiens au journal et sont montrées en exemple aux lecteurs. D'autres couvertures sont centrées sur de grandes figures historiques, en lien avec les pilotoramas. Citons les numéros 24 (07/04/1960) sur Gengis Khan, 50 (06/10/1960) sur Ben Hur ou 119 (01/02/1962) sur Lafayette. Des personnalités sont aussi mises en avant lorsque le journal traite de ce qu'on n'appelle pas encore le *show-business* : on retrouve ainsi Fernandel en couverture du n° 25 (03/03/1960) ou Fernand Raynaud sur celle du n° 63 (05/01/1961). Les uniformes ont aussi une place importante en première page et la légion a droit à sa couverture le 28 mai 1960 au n° 27, la garde républicaine apparaît au n° 38 (14/07/1960), la police routière s'oppose aux chauffards au n° 42 (11/08/1960) et les pompiers leur emboîtent le pas au numéro suivant. En- fin, ce



Figure 13 : Couverture du n° 126

panorama est ponctué de couvertures annonçant des re- tours de séries. Ces types de couverture peuvent aussi être com- binés comme dans le cas d'*Astérix* présenté par Henri Salvador au n° 126 (22/03/1962), qui pourtant n'apparaît pas dans les pages du journal (fig. 13).

Ces ensembles thématiques rappellent une tradition pé dagogique scout¹⁷² héritée des titres emblématiques de la presse BD : des vedettes sont présentées comme modèles édifiants et l'accent est mis sur l'action et le dépassement de soi, qu'il s'agisse d'aventure ou de performance physique, technologique ou intellectuelle. Cette vocation cohabite avec la notion d'un

Paris-Match pour jeunes¹⁷³, avec sa focalisation sur les vedettes grâce à l'entretien personnel.

¹⁷²Mais pas uniquement, comme nous le verrons avec l'exemple de *Vaillant-Pif Gadget*.

¹⁷³P. ORY, *Goscinnny ...*, p. 174 ; un exemple parmi d'autres, la référence revenant assez régulièrement dans les textes sur les origines de *Pilote*. Par ailleurs, le logo du journal lui-même, en blanc sur fond rouge, invariable lors des premières années de parution, rappelle celui du magazine *people*.

Mais parallèlement le *Pilote* des premières années se démarque en affichant une certaine neutralité politique ; dans un contexte de guerre froide tendue, le sujet est absent des pages du journal et l'URSS est le sujet de certaines couvertures comme celles des n° 74 (23/03/1961) sur les « turkomans » et 77 (13/04/1961) qui traite de la « première ville atomique flottante », tandis qu'au n° 126 (22/03/1962) les pages 22 et 23 sont dédiées au « pionnier des étoiles » Youri Gagarine. Cette neutralité atteint un paroxysme au n° 6 (03/12/1959), dans lequel le journal publie une interview exclusive avec le chef de l'IRA, qui déclare ne pas vouloir kidnapper le jeune prince Charles. Enfin les couvertures soulignent les liens du journal avec Radio Luxembourg, et les animateurs de la station sont mis en scène. Ils font justement l'objet des photomontages signalés plus haut et apparaissent dans une montgolfière au n°4 (19/11/1959) tandis que Marcel Fort fait la couverture du n°105 (26/10/1961) célébrant les deux ans de l'hebdomadaire. Ces figures sont très importantes pour le journal des premiers temps, comme le prouve un signe qui ne trompe pas : ils souhaitent la bonne année sur la couverture du n°9 (24/12/1959), au même titre que les personnages des séries phare du journal¹⁷⁴.

2. La parenthèse yéyé

La coïncidence entre les changements de formule et de politique rédactionnelle n'est pas absolue, comme en témoigne la période où *Pilote*, sous la direction de Marcel Bisiaux, prend un virage yéyé, influencé par les ventes miracle de *Salut les copains*¹⁷⁵.

Ce tournant se traduit par le traitement en couverture de sujets jusqu'alors ignorés du journal, notamment la musique et la danse comme sur celle du n° 150 (06/09/1962) (fig. 14) qui pose une question assez saugrenue : « Les jeunes devant la danse. Êtes-vous pour ? Êtes-vous contre ? ». Trois numéros plus tard (n° 153, 27/09/1962), on se centre sur le jazz et le journal demande à ses lecteurs s'ils l'aiment. Ces deux exemples témoignent d'une manœuvre d'accroche introduite à cette période. La question est posée au(x) lecteur(s) sous forme d'une interrogation directe dans laquelle le vouvoiement est ambigu puisqu'on ignore s'il s'agit d'un

¹⁷⁴Cette importance de personnages réels est une particularité de *Pilote* qui, une fois déclinée, fera véritablement partie intégrante de son identité, comme nous le discutons au Chapitre 3 de la Seconde Partie, « Une « BD-réalité » ? La mise en scène de la rédaction », p. 191

¹⁷⁵Lors de la réunion du comité de rédaction du 3 octobre 1962, la chose est exprimée clairement : « M. Joly trouve que *Pilote* n'est pas assez « teen-agers » (les enfants le sont à 11 et 12 ans), mais pense que "*Salut les copains*" est dans la note. », Compte-rendu de rédaction du 3 octobre 1962, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

singulier ou d'un pluriel, bref si on s'adresse au lecteur comme individu ou aux lecteurs comme groupe.

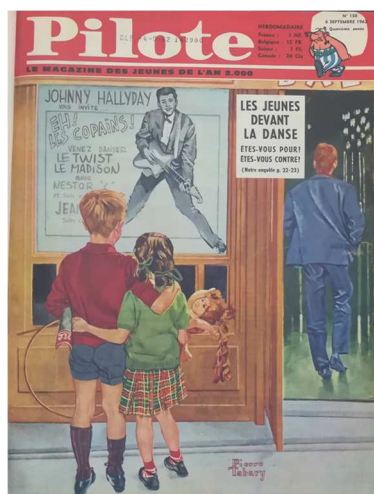


Figure 14 : Couverture du n° 150

Les numéros 165 et 166, les 20 et 27 décembre 1962 accentuent le virage puisque le journal invite des vedettes – Johnny Hallyday et Sacha Distel – pour les mettre en couverture. Cet aspect *people* se perpétue l'année suivante en parallèle avec la tendance décrite précédemment, et elle revient de manière surprenante au n° 177 (14/03/1963) qui dédie sa couverture aux vedettes féminines, sous-entendant qu'elles font fantasmer les lecteurs sous le titre accrocheur « Ces filles dont vous parlez, qui sont-elles ? ». Les numéros 183 à 188 constituent une véritable parenthèse, même s'il ne s'agit que de six numéros. Les vedettes de la musique y sont omniprésentes, et les premières pages du journal sont accaparées par la rubrique « Télé/Radio/Chansons/Rock/Twist ». Le ton emprunté à tous les sens du terme – est résolument celui du yéyé, les emprunts étant aussi lexicaux : le n° 166 voit apparaître le mot « copain », véritable emblème, particulièrement mis en évidence au n° 183 – très décrié par les exégètes, tout comme l'ensemble de la période¹⁷⁶ – et proposé dans le sous-titre rejeté « Le copain du jeudi »¹⁷⁷. Du point de vue du contenu, la bande *Billy Hattaway* est proposée explicitement en réunion de rédaction « pour être "dans le vent" », conjointement avec un

¹⁷⁶P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 179 : « Le résultat ne se fait pas attendre : le lectorat déserte. S'il veut lire *Salut les copains*, il achète *Salut les copains*. » ;

Antonio Parras, cité dans J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 162 : « *Pilote* yéyé, c'était une aberration colossale. ».

P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 88 : « [...] Anne-Marie Peysson et François Janin monopolisent plusieurs pages de *Pilote* et se prétendent les copains de ses lecteurs. Ceux-ci ne s'en laissent pas conter et délaissent peu à peu le journal. »

« Durant cette période « Yé-Yé » (l'une des plus sombre de son histoire) [...]. »

¹⁷⁷Compte-rendu de la réunion de rédaction du 27 mars 1963, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, page 2.

reportage sur le Golf Drouot « temple des jeunes ¹⁷⁸ », et jouit d'ailleurs d'une certaine longévité puisqu'elle se prolonge jusqu'en 1965.

Ce tournant est souligné par un changement de formule au n° 184 (02/05/2019) qui innove en introduisant la couverture avec plusieurs images auxquelles se rajoute une case comportant des informations relatives au contenu du journal (fig. 15). Cette présentation différente se perpétue après la fin de la parenthèse, mais il faut souligner que lors de celle-ci, chaque numéro comporte une case avec une vedette de la chanson. C'est à ce moment-là qu'apparaissent les premières femmes en couverture du journal.



Figure 15 : Johnny occupe la place d'honneur de la couverture du n° 0 sous le regard (noir?) d'Astérix

Dans les différentes études et histoires de *Pilote* la responsabilité de ce « tournant » est souvent imputée au rédacteur en chef Marcel Bisiaux¹⁷⁹, mais l'analyse des comptes-rendus de réunions de rédaction de la période nous amène à nuancer ce point de vue. On remarque avant tout que le nom de Marcel Bisiaux n'est que très peu cité, et que le principal promoteur majeur de la vague yéyé semble être en réalité Raymond Joly. C'est par exemple lui qui propose un

¹⁷⁸Compte-rendu de la réunion de rédaction du 28 février 1963, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, page 1.

¹⁷⁹P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 178-179 : « [...] une dernière erreur de stratégie, identifiée au rédacteur en chef qu'il [Georges Dargaud] installe aux commandes en 1962, Marcel Bisiaux. Souverainement ignorant de l'impact de la bande dessinée, celui-ci, après quelques mois d'expertise, décide de continuer à jouer la carte du journal-copain, [...] ». J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 162 : « Traumatisé par le succès de *Salut les copains* qui a déjà dépassé le million d'exemplaires en un an, le rédacteur en chef Marcel Bisiaux fantasme un *Pilote* yéyé [...] ».

synopsis pour *Billy Hattaway*¹⁸⁰, tandis que le rapport de réunion du 3 octobre 1962 comporte un véritable manifeste du *Pilote* yéyé en deux lignes : « M. Joly pense que les "teen-agers" s'intéressent beaucoup au twist, surprise partie, mais également à l'actualité à l'exclusion de la politique »¹⁸¹.

Le propos est emblématique par l'adoption du vocabulaire à la mode – twist, surprise-partie et *teen-agers* plutôt que « jeunes » - mais aussi par l'exclusion de la politique, caractéristique du yéyé¹⁸² mais qu'on peut aussi lire dans une vision conformiste du personnage. Ces propos, Joly est chargé de les mettre en place lorsque Georges Dargaud le charge de refaire la maquette de la nouvelle formule de *Pilote* – qui aboutira au n° 184 – les premiers résultats ayant déçu. La réunion du 15 mai 1963 reproche à la première maquette de supprimer trop de bandes dessinées et de laisser une proportion trop importante au twist. On craint d'ailleurs la concurrence que *Pilote* ferait à *Âge tendre*, également aux éditions Dargaud. Un rééquilibrage est donc exigé et la conclusion sans appel : « Nous sommes allés trop loin dans la formule actuelle ». La nouvelle formule trahit bien le désir de satisfaire tout le monde, aussi bien les amateurs du yéyé que ceux de bandes dessinées, comme l'illustre le n° 185 (09/05/1963), deuxième de la formule et qui ouvre sa deuxième page sur un télégramme fictif de Duduche : « Bravo – Yeah ! - Pilote – Yeah ! - Nouvelle Formule – Yeah ! - Terrible – Yeah ! Duduche. ». Le message à la limite de la parodie et qui correspond assez peu au personnage est suivi par la déclaration du rédacteur en chef : « Comme vous, *Pilote* est à l'âge du disque, de l'électrophone et de la Télévision. Sous la conduite d'Astérix, que vous aimez tant, *Pilote*, plus que jamais, et grâce à vos critiques, à vos lettres, est le journal des jeunes de l'An 2000. ». La bande dessinée n'est donc pas abandonnée, et c'est d'ailleurs souvent elle qui fait l'objet des félicitations des lecteurs dans leur courrier à cette période. Rapidement, cette formule qui voulait imiter *Salut les copains* lasse, et la voie est ouverte au retour des bandes dessinées qui s'affichent dès lors en première place.

¹⁸⁰Compte-rendu de la réunion de rédaction du 17 avril 1963, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, page 2.

¹⁸¹Compte-rendu de la réunion de rédaction du 3 octobre 1962, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, page 1.

¹⁸²S. LE PAJOLEC, « Le cinéma et les yéyés : un rendez-vous manqué ? », in L. BANTIGNY, I. JABLONKA (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle*, Paris, PUF, coll. Le nœud gordien, 2009, p. 186

3. La BD refait surface

En 1963, la couverture devient l'espace des changements importants. Après la période *Salut les copains*, la couverture en plusieurs cases continue d'être utilisée, mais le nombre d'images tend à se réduire à deux ou trois, parmi lesquelles on retrouve souvent des annonces relatives au contenu illustré du journal. Le n° 192 (27/06/1963) annonce ainsi fièrement le retour de Bob Morane, tandis que près de la moitié de la couverture du n°202 (05/09/1963) est occupée par une illustration de Buck Gallo. L'intégration des héros des séries *Pilote* est à souligner, montrant un choix de changer la focalisation du journal qui est en phase de rétablissement après la période yéyé. Toutefois le choix de la couverture en différentes images ne fait pas l'unanimité de la rédaction. René Goscinny exprime ses doutes le 29 mai 1963 expliquant qu'il « [...] reproche aux couvertures actuelles d'être trop sérieuses, trop froides et de faire trop journal d'adultes. Je regrette, pour ma part, les grandes couvertures qui faisaient de si belles affiches. »¹⁸³. Ces doutes, une fois rédacteur en chef, René Goscinny semble en tirer des conséquences. Il est officiellement annoncé comme titulaire du poste avec Jean-Michel Charlier dans l'ours du n° 203 du 12 septembre 1963, et dès le 24 octobre suivant, au numéro 209, on voit revenir les grandes images en couverture – sauf pour le n°211, dernier avatar de l'ancienne formule qui annonce par ailleurs la première publication d'*Achille Talon*. À partir de cette formule, les couvertures varient plus amplement, sans réellement changer le journal de manière définitive. Elles deviennent un espace plus libre tandis que les dimensions et le nombre de pages ne changent plus. Elles présentent alternativement des photographies ou des dessins, réalistes ou non, des images en pleine page ou différentes images sous forme de planches de bande dessinées. On peut souligner les annonces de séries d'aventures dignes d'affiches de films comme le n°220 du 9 janvier 1964 pour *Le démon des Caraïbes* (fig. 16) ou deux semaines après pour le retour de *Tanguy et Laverdure* au n° 222 (fig. 17). Le bandeau rouge du titre tend également à disparaître au gré des numéros pour ne plus revenir à partir du n°260 le 15 octobre 1964 (fig. 18)¹⁸⁴.

¹⁸³Compte-rendu de réunion de rédaction du 29 mai 1963, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1

¹⁸⁴Dans la réunion de rédaction du 3 juin 1964, René Goscinny affirme vouloir essayer de supprimer la manchette à l'occasion du numéro spécial vacances. C'est chose faite au n° 245 (02/07/1964), et le journal alterne ensuite différents numéros avec et sans le bandeau pour l'abandonner finalement. (Archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1).



Figure 16 : Barbe-Rouge en plein assaut sur la couverture du n° 220



Figure 17: Le retour de Michel Tanguy est annoncé en couverture du n° 222

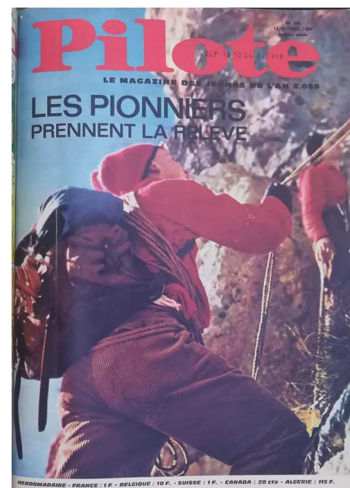


Figure 18: L'alpinisme est à l'honneur du n° 260

4. Astérix, tête d'affiche

Comme conséquence de ces changements progressifs, le journal fait un choix radical au cours de l'année 1965. Au moment où il fête son trois-centième numéro, *Pilote* devient « Le journal d'Astérix et d'Obélix ». Cette identification du journal à sa série la plus populaire se confirme par la suite et au n°339 (21/04/1966) la tête d'Astérix apparaît dans le « O » du titre, tandis que les noms des personnages dans le le sous-titre, qui reste inchangé, sont écrits avec la même police que celle de la série. Le numéro 364 le 13 octobre suivant fait monter le nombre de pages à 52 ou plus en fonction des numéros. Cette tendance continue jusqu'au numéro 440, le 28 mars 1968, la tête d'Astérix étant absente du titre uniquement les fois où la couverture est dédiée sans partage aux Gaulois – soit les numéros 347, 379, 399, 415, 424 et 434. À partir du n° 440 la graphie du sous-titre change et l'irréductible guerrier disparaît du titre du journal. Les informations sur la date et le numéro sont alors tenues par les deux personnages et plus uniquement par Obélix. En plus de cette identification à la « marque » Astérix, le journal met particulièrement l'accent sur la série sur ses couvertures : du n° 300 au n° 520 du 23 octobre 1969, qui célèbre les dix ans du journal et qui est le dernier exemple de cette formule, les Gaulois sont seuls présents sur la couverture de vingt-trois numéros, soit un peu plus d'un numéro sur dix – cela sans compter les cas où l'un ou l'autre apparaissent avec d'autres personnages. Les héros que nous connaissons bien reviennent particulièrement dans les cas de numéros spéciaux (rentrée, printemps...) ou lors de l'annonce de nouvelles aventures.

Les rapports de réunions de rédaction nous permettent de comprendre l'origine de cette focalisation sur la série la plus populaire du journal. L'objectif semble clair, il s'agit de profiter

du « phénomène Astérix », nom donné au grand succès commercial de la série¹⁸⁵, pour doper la vente des journaux. Cependant, l'origine de la décision est pour le moins surprenante. Deux mois avant l'adoption du sous-titre, le 12 mai 1965, Georges Dargaud rend compte de ses négociations pour obtenir un partenariat publicitaire avec Europe n° 1 et signale que la station lui a demandé pourquoi le titre du journal n'est pas « le journal d'Astérix ». Le directeur se propose donc de changer le titre, estimant « [...] que pour la publicité à la radio "Pilote, le journal d'Astérix" frappera beaucoup plus les enfants que Pilote tout court, car ce mot est maintenant "prostitué " ». La décision ne plaît pas à tout le monde, et Yves Krier s'y oppose, tandis que Jean-Michel Charlier la soutient¹⁸⁶. Le scénariste de la série n'exprime son opinion sur la question qu'à la réunion du 9 juin suivant et dans un style quelque peu télégraphique le compte-rendu explique qu'Europe n° 1 « [...] trouve que le titre "Pilote" n'accrochera pas. Pense qu'il faut que cela évoque quelque chose. Il faudrait donc de plus en plus lier " Pilote" aux personnages Astérix et Obélix ». Le rapport poursuit en expliquant que René Goscinny réagit en estimant « [...] qu'il n'y a pas de danger pour Pilote de le lier à Astérix, car il pense qu'Astérix risque d'être aussi long que Pilote. Ne voit pas dans un proche avenir son arrêt. ». La considération fait sourire aujourd'hui, et elle pouvait le faire dès l'époque puisque cette même année *Le Tour de Gaule d'Astérix* et *Le Combat des chefs* cumulent 700 000 exemplaires vendus¹⁸⁷. Reste que ce tournant naît d'un événement singulier, une campagne de promotion radiophonique, et dans une pure logique de *marketing*, mais son impact sur le journal dure pendant plus de quatre ans.

5. L'illustration à la conquête de la couverture

Le modèle suivant, à partir du n° 521 (30/10/1969) présente une couverture divisée en deux : une bande noire sur le côté gauche, avec le titre en haut dans une capsule rouge – les couleurs pouvant changer de temps en temps – et devant lequel se tient Astérix. Le sous-titre reste le même et au-dessous se trouvent des informations relatives au contenu du numéro. Les deux tiers droits de la couverture sont laissés quant à eux à une image en lien avec une bande du journal (fig. 19) et dans quelques cas des illustrations relatives à l'actualité.

¹⁸⁵Nous analyserons ce phénomène dans le Chapitre 1 de la deuxième Partie, « Le « phénomène Astérix » et la politique d'albums, quelles conséquences ? », p. 126

¹⁸⁶Compte-rendu de réunion de rédaction du 12 mai 1965, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

¹⁸⁷Chiffres cités par P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 145.



Figure 19 : Lucky Luke défie les lois de la gravité en couverture du n° 521

Au n°571 du 15 octobre 1970 la capsule disparaît et la police du titre change et par la même occasion, le sous-titre devient « Le journal qui s’amuse à réfléchir » - il connaît des variations ponctuelles par la suite. La couverture porte alors principalement sur des séries ou des illustrations. Le traitement des images montre une focalisation sur leur dimension artistique puisqu’elles se centrent sur les personnages, l’aspect graphique de l’illustration. Cette démarche est exacerbée lorsque cet espace est occupé par des rubriques comme les « Grandes gueules » ou les *Animaleries* de Solé comme aux numéros 653 (11/05/1972) ou 700 (05/04/1973) pour les premières ou 719 (16/08/1973) pour les secondes. Ce jeu sur le graphisme des personnages est aussi particulièrement évident à travers le traitement de certaines séries où le style du dessinateur est utilisé comme élément esthétique qui le met en valeur, en-dehors de tout contexte narratif ; citons comme exemples les numéros 527 (11/12/1969) pour Gotlib, 621 (30/09/1971) pour Uderzo ou 630 (02/12/1971) avec Greg¹⁸⁸. C’est également avec cette nouvelle formule que les couvertures commencent à faire valoir des dessinateurs aux styles moins classiques comme Philippe Druillet, Colman Cohen, Vern ou Fred, dont les pinceaux s’affirment à cette période dans les pages du périodique.

¹⁸⁸Voir les illustrations en annexes

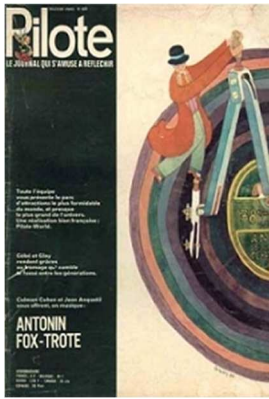


Figure 20 : Couverture du n° 600 (06/05/1971) par Colman Cohen



Figure 21 : Philippe Druillet illustre la couverture du n° 562, la couleur de la bande latérale est changée pour l'occasion (13/08/1970)

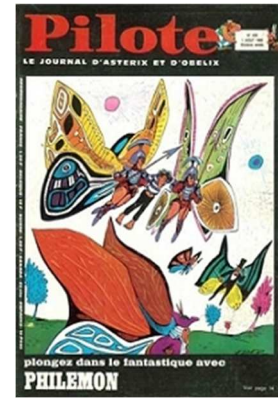


Figure 22 : La couverture est confiée à Fred pour la seconde fois au n° 456 (01/08/1968)

On remarque particulièrement que la couverture devient un espace de promotion des dessinateurs. Si l'image est, suivant l'avis de Thierry Groensteen¹⁸⁹, à la base du langage de la bande dessinée, l'extraire de son contexte revient à lui ôter toute production de sens, toute signification. En cela, toutes les couvertures dessinées exigent donc des dessinateurs à qui elles sont commandées un exercice différent de celui qu'ils pratiquent d'habitude : il ne s'agit pas de dessiner comme pour une BD, mais bien d'illustrer ou plutôt de faire une affiche. Les exemples cités plus haut vont toutefois plus loin dans cette logique, les dessinateurs – superposant les images – Astérix, en couleurs, semble « posé » sur un fond de ville romaine tandis que Achille Talon, démultiplié, constitue le fond d'une fresque bichrome sur laquelle se détache son interjection emblématique « Hop ! » – ou altérant le code couleur comme le fait Gotlib, dont le personnage de matou miteux se résume à ses contours, sur un fond d'aquarelle bariolé. Ces images s'éloignent significativement de la bande dessinée et même de l'affiche promotionnelle pour entrer dans un territoire nouveau, à la limite entre bande dessinée et *pop-art*, et créent une certaine confusion quant au statut de ceux qui les ont réalisées.

On constate enfin un jeu qui s'installe autour du système en deux bandes. Si les premiers numéros jouent sur la verticalité du format, en se focalisant sur des visages, des personnages de plain-pied ou en imprimant parfois des images lisibles à l'horizontale – ceci dès le premier numéro qui adopte ce modèle de couverture –, le dessin interagit de plus en plus avec la bande noire de gauche. Au n° 585 (21/01/1971), par exemple, Mandryka fait pousser la bande noire par le concombre masqué (fig. 23), tandis que Greg découpe le cadre noir pour qu'il épouse les

¹⁸⁹T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, 206 p.

formes généreuses d'Achille Talon sur la couverture du n° 611 (22/07/1971) (fig. 24). Au numéro suivant la voiture qui transporte le grand Duduche déborde sur cette même bande¹⁹⁰.



Figure 23 : Le concombre masqué impose ses règles en couverture du n° 585



Figure 24 : Achille Talon déborde un peu, couverture du n° 611

Le système en deux bandes disparaît au n° 629 du 25 novembre 1971 et le titre reprend sa place au-dessus d'une image qui occupe presque toute la largeur de la couverture. Un bandeau dans le coin supérieur gauche apparaît à partir du 11 janvier 1973, au n° 688, et revient souvent comme élément accrocheur. D'autres libertés sont prises avec cette formule : la couleur du fond change, on fait un numéro parodique sur la reine d'Angleterre, le nom du journal est altéré... La couverture continue d'être un espace humoristique en soi, tout en conservant sa dimension d'« affiche » déjà explorée avec la formule précédente. Le jeu sur le cadre noir se reporte sur le cadre de l'image : souvent dépassé, parfois supprimé, Peter Glay va jusqu'à le faire brûler au chalumeau au n° 716 (26/07/1973).

Finalement le cadre est supprimé et les images occupent toute la couverture de manière systématique à partir du n° 719 (16/08/1973) tandis que la police du titre change à nouveau, dans un style plus arrondi, au n° 731 (08/11/1973) avec le surtitre de « Nouveau ». L'utilisation

¹⁹⁰ L'usage de la couverture comme espace ludique n'est pas une particularité de *Pilote* : dès octobre 1967 *Spirou* s'amuse régulièrement avec son titre, faisant apparaître son personnage-vedette près de lui, occupé à chaque fois à une activité différente ou interagissant avec l'« action » en couverture, parfois jusqu'à altérer la graphie du titre du journal.

de la couverture comme lieu d'expression esthétique et de jeu sur la plastique des séries *Pilote* est confirmée par l'apparition de montages, dès le numéro 560 (30/07/1970) et de statuettes en pâte à modeler, la première au numéro 575 (12/11/1970), beaucoup d'autres par la suite. Le temps passant, la satire se fait plus mordante. Cette tendance s'impose à partir du n° 696 (08/03/1973) (fig. 19) avec des illustrations relatives à l'actualité, citons les numéros 743 (31/01/1974), 750 (21/03/1974) ou 728 (18/10/1973) sur la hausse de la natalité, ou des « numéros spéciaux » plus ou moins sérieux comme ceux des numéros 706 (17/05/1973) sur l'*underground* – ironique, puisqu'il s'agit en réalité d'un numéro traitant du métro¹⁹¹ – ou 708 (31/05/1973) sur le bricolage, également ironique. Cette satire, le journal la porte sur lui-même, ses lecteurs et son média : le n° 733 (22/11/1973) est dédié à la délinquance juvénile, le 7 février 1974 le journal célèbre la « sous-littérature » dans son numéro 744 et dans le n° 752 le 4 avril suivant il titre : « Un métier en vogue : critique-éplucheur ». La couverture est un espace de manifeste, de communication entre le journal, sa rédaction et le public : le n° 747 (28/02/1974) prétend en vouloir à l'argent des lecteurs tandis que le 23 août de l'année précédente le journal intime à celui-ci l'ordre de l'acheter (fig. 20) ...

Enfin il faut souligner que dans ses dernières années d'existence le journal voit son nombre de pages varier régulièrement, de numéro en numéro, sans jamais toutefois passer sous la barre des 52 pages : il en atteint 56 et parfois 60.

Le dernier changement majeur de la période est la parution, le 5 juin 1974, du premier numéro de *Pilote mensuel*, avec la même police de titre que les numéros hebdomadaires et la tête d'Astérix dans le creux du « O ». Le jeu sur les sous-titres continue tandis que la mention « mensuel » remplace celle de « nouveau ». Du point de vue des couvertures, on peut constater qu'un tabou est dépassé avec la formule mensuelle puisque l'année 1974 voit apparaître la première représentation de nudité au n°7 du mensuel (04/12/1974).

L'étude des variations de formule et du contenu des couvertures montre une histoire de changements, l'histoire de la recherche d'une formule « qui marche ». Les changements de formule sont pris très au sérieux par la rédaction et sa direction, comme en témoigne en mai 1965 l'échange de lettres entre l'imprimerie belge Periodica et *Pilote*. Le journal reproche à l'imprimerie d'avoir mal imprimé le n° 293 (03/06/1965) en commettant une erreur sur le format, qui est de 22,4 x 29,7 cm (soit celui du journal *Chez Nous*, également imprimé par Periodica) au lieu de 23 x 30,5 cm ; par ailleurs il manque une couleur à certaines pages. Ces

¹⁹¹Malgré l'aspect humoristique de la chose, le jeu de mot fait bien référence au mouvement de bande dessinée américain, laissant penser que les rédacteurs supposent une certaine culture bédéphile de la part des lecteurs, ainsi qu'une certaine maîtrise de l'anglais...

questions de quelques millimètres enflamment la rédaction. Dans un courrier envoyé par l'imprimerie, daté du 26 mai 1965 pour récuser toute faute, une note manuscrite de Goscinny révèle sa contrariété (« Ces types sont inqualifiables ! »¹⁹²). Le courrier de réponse de Georges Dargaud, cinq jours plus tard montre que le sujet est pris très au sérieux : « Vous nous causez ainsi un préjudice très grave ; notre journal est vendu dans les kiosques et doit provoquer le désir de nos lecteurs ¹⁹³ ». Le directeur délègue quatre collaborateurs pour surveiller l'affaire : Michel Venet, Bernard Venet et les deux rédacteurs en chef, pour qui il évoque l'événement dans une note interne en la qualifiant de « désastre »¹⁹⁴.

Mais si les changements de formule sont liés en premier lieu à la recherche d'une meilleure performance commerciale, certaines modifications sont dues à des événements extérieurs aux bureaux du journal. En effet, les changements que connaît *Pilote* ne sont pas seulement formels, puisque au long de son existence, l'hebdomadaire est secoué par diverses crises.

B. Une histoire en crises ?

René Goscinny et *Pilote* traversent au cours de la période 1959 – 1974 de nombreuses turbulences auxquelles le journal doit constamment faire face, ce qui l'amène parfois à changer sa politique rédactionnelle et éditoriale. Ces crises font toutefois l'objet, comme l'ensemble de l'histoire du journal ou de la biographie de René Goscinny, d'une certaine mythification, ce qui rend parfois complexe l'évaluation correcte de leur importance respective, car les apparences peuvent être trompeuses et les différents discours reflètent pas toujours la réalité. C'est la raison pour laquelle nous allons maintenant présenter ces différentes périodes de difficultés circonstanciées, en les confrontant aux évolutions du journal et aux documents administratifs.

1. Un journal presque mort-né : le rachat Dargaud

Dès sa première année dans les kiosques, l'existence même de *Pilote* est menacée. Le journal est fondé dans un premier temps sur des investissements de Radio-Luxembourg et des imprimeurs des Presses de Montluçon, éditeurs du journal local *Le Centre républicain*.

¹⁹²Lettre de l'imprimerie Periodica à René Goscinny du 26 mai 1965, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-1/1

¹⁹³Lettre de Georges Dargaud à l'imprimerie Periodica du 31 mai 1965, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-1/1

¹⁹⁴*Idem.*

L'ensemble est fragile à ses débuts¹⁹⁵, et dès l'année 1960 les imprimeurs Charles Courtaud et René Ribière se retirent de l'affaire, bien qu'il soit indéniable que le journal a du succès. Les différents chercheurs ayant tenté d'analyser les raisons de ce retrait ne sont pas parvenus à des explications concluantes. Henri Filippini n'en avance pas réellement¹⁹⁶ et Patrick Gaumer suggère que c'est une conséquence des modalités de paiement particulièrement lentes – quelques mois de délai – des Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne (NMPP), chargées de la distribution du journal, lenteur à laquelle Filippini fait par ailleurs également référence. Pascal Ory évoque un enchaînement des événements plus romanesque, qui mêle des personnalités gravitant dans le monde de *Pilote*, en particulier la famille de son premier rédacteur en chef : François Clauteaux, la femme de celui-ci et Rodolphe, son beau-fils, qui avait dans un premier temps été retenu pour être la figure emblématique du journal. L'épouse jalouse aurait menacé de tuer le rédacteur en chef et Goscinny au passage¹⁹⁷. L'affaire, arrivée dans les locaux du jeune journal, fait du bruit et les affaires familiales de Clauteaux alimentent les rubriques de faits-divers¹⁹⁸ – il s'agit tout de même de la famille de Rodolphe, plus jeune vedette de France – et le piètre exemple qu'elles donnaient pour un journal au public si jeune aurait motivé le départ des imprimeurs montluçonnais¹⁹⁹.

Pour Marie-Ange Guillaume et José-Louis Bocquet, qui rapportent des propos de Jean-Michel Charlier²⁰⁰, les motifs seraient plus machiavéliques et les NMPP auraient sciemment saboté les ventes en retenant les invendus. Cette pratique crée une surproduction de la part du journal qui augmente même son tirage ; au bout de quelques numéros les Nouvelles Messageries renvoient les invendus, ce qui met la rédaction dans le plus grand embarras tandis qu'à cette même période les éditeurs du *Centre Républicain* abandonnent l'affaire. René Goscinny dans son entretien avec Jacques Glénat et Numa Sadoul dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée* donne une version encore légèrement différente. Il évoque pudiquement : « [...] nous avons eu des problèmes de trésorerie, parce que la diffusion des NMPP est quelque chose de tout-à-fait dément. Nous avons donc demandé à nos commettants de nous "allonger un peu de fraîche" ».

¹⁹⁵Pascal Ory développe cet aspect dans *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 175-176.

¹⁹⁶H. FILIPPINI, *Histoire du journal Pilote...*, p. 140 : « L'éditeur de Montluçon prit peur et exigea le remboursement de l'argent avancé. »

¹⁹⁷Patrick Gaumer y fait pudiquement allusion p. 52 dans son interview du principal intéressé et p. 54 Clauteaux lui-même évoque une « vie personnelle assez agitée ».

¹⁹⁸*France-Dimanche*, n° 694 (10-16/12/1959) et 696 (24-30/12/1960), il ne s'agit pas de l'affaire du revolver ici, mais de problèmes relatifs à la garde de Rodolphe et son frère, leurs parents étant séparés. L'affaire du revolver semble être antérieure.

¹⁹⁹P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 177

Par ailleurs, toutes les archives de l'Institut René Goscinny ne remontant qu'à la période Dargaud, aucun document qu'elles conservent ne traite de ce sujet.

²⁰⁰J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 144.

Dans cette version les problèmes avec les NMPP précèdent et causent la désaffection de Courtaud et Ribière qui exigent même, selon Goscinny, le remboursement de leur investissement. L'équipe du journal cherche donc un acheteur.

Car si les motifs de la crise ne sont pas élucidés, ses conséquences sont bien connues et déterminantes pour le journal, racheté par l'éditeur de la version française du *Journal de Tintin*, Georges Dargaud, qui a été sollicité au même titre que d'autres éditeurs de bandes dessinées²⁰¹. Là aussi les détails du contrat sont un peu flous ; il semble que le problème principal étant l'endettement, l'éditeur s'engage naturellement à absorber les dettes²⁰², ce à quoi s'ajoute une somme jugée par tous dérisoire, mais on n'en connaît pas la montant²⁰³. Le nouvel éditeur apparaît en tant que tel dans l'ours du n° 60 (15/12/1960) pour le numéro spécial de Noël.

Si cette période est difficile pour le journal et les membres de la rédaction, elle n'affecte pas le contenu de l'un ni la composition de l'autre de manière claire. La formule reste sensiblement la même – à un changement de format près en janvier 1961. Des changements de rédacteur en chef sont visibles dans les ours, dans le n° 58 (01/12/1960) Denis Lefèvre-Toussaint succède à Raymond Joly, bien que cela précède de deux semaines l'annonce de Dargaud comme propriétaire du journal. Par ailleurs, Georges Dargaud, ambitieux et déjà collaborateur du *Lombard*, confie à ce dernier la diffusion de *Pilote* en Belgique, quasiment inchangé²⁰⁴, ce qui constitue une évolution positive. L'issue de la crise est donc nettement favorable pour *Pilote* qui trouve, en plus des fonds pour le sauver de la faillite, un nouveau marché et un éditeur tout désigné pour les albums de ses séries-vedettes – *Astérix le Gaulois*, *L'école des aigles* et *Le démon des Caraïbes* sont publiés en 1961. Une ombre obscurcit toutefois sur le tableau : les auteurs se voient obligés de revendre les actions qu'ils possédaient dans le journal, Dargaud en ayant augmenté le capital. Le témoignage de Charlier, rapporté par José-Louis Bocquet et Marie-Ange Guillaume semble d'ailleurs suggérer que l'intention de l'éditeur était de se retrouver seul maître à bord²⁰⁵. Mais quoi qu'il en soit, l'aventure continue.

²⁰¹On évoque en particulier les frères Dupuis (P. ORY, *Goscinny, la liberté d'en rire*, p.178)

²⁰²René Goscinny évoque même « Certains éditeurs nous offraient de le reprendre, sans reprendre les dettes ; vous voyez le genre de proposition sympathique... », J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 9

²⁰³Si un montant précis n'est précisé nulle part, les mentions vont du franc symbolique (P. ORY, *Goscinny, la liberté d'en rire*, p. 178 et J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 146) à la « somme symbolique » (P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 73) ou « somme modique » selon Pierre Christin (P. CHRISTIN *et al.*, « *Pilote* ou la naissance d'un art ? », *Le journal de l'école de Paris du management* 2011/4 (n°90), p. 24). Parfois seule la prise en charge des dettes de la société est citée.

²⁰⁴Cette collaboration est sanctionnée par l'ours du n° 133 (10/05/1962) où le Lombard est mentionné comme coéditeur (P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 196).

²⁰⁵J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 147.

2. 1968 : chronique d'une catastrophe annoncée

Fluctuat nec mergitur, bien que secoué, le journal traverse les années 1960 et se stabilise finalement vers 1967²⁰⁶, même si l'impression dominante est celle d'un sursis généralisé. Et effectivement, peu de temps après survient la crise la plus célèbre dans l'histoire du journal : celle de mai 1968.

Revenons avant tout sur des faits communément admis : au cours des quelques années précédentes, la rédaction de *Pilote* s'est agrandie pour accueillir un certain nombre de nouveaux collaborateurs. Plus jeunes et parfois proches de milieux militants – on peut penser aux transfuges de *Hara-Kiri*, ou à des personnages comme Mandryka ou Giraud – ils rompent avec le genre du métier, tant par leurs origines que par leurs pratiques, et une certaine distance générationnelle se fait sentir entre eux et les collaborateurs plus âgés de *Pilote*²⁰⁷. C'est cette distance qui semble être la cause principale des dissensions qui se font jour lors de l'épisode de mai 68, et nous avons pu en retracer quelques éléments à travers les différents témoignages, bien que tous soient porteurs de biais personnels.

Au mois de mai 1968, une réunion est organisée dans le bar de la rue des Pyramides déjà évoqué. À cette réunion, organisée – entre autres – par des collaborateurs du journal, sont conviés les deux rédacteurs en chef de *Pilote*, Jean-Michel Charlier et René Goscinny. Seul René Goscinny se rend à la réunion et les choses s'enveniment. Les témoignages divergent quant à la teneur des propos ou des actes. En revanche, les conséquences sont claires pour tous : de cette crise naît une nouvelle période pour le journal, c'est le temps des pages d'actualité, du ton plus irrévérencieux, le virage à gauche en somme²⁰⁸. Mais la distance entre les générations devient un véritable fossé, et le fonctionnement de la rédaction en est définitivement affecté.

Comprendre cette crise relève donc de la gageure, puisque les traces historiques qui nous sont parvenues sont toutes des témoignages. Plus qu'une analyse exacte des événements, c'est donc à une analyse du souvenir que ceux-ci ont laissé chez leurs témoins et acteurs, et dans la rédaction au sens large qu'il faut se livrer. Il s'agit par ailleurs de souvenirs mythifiés comme le sont tant d'aspects de l'histoire du journal.

Le contexte est fondamental, comme le rappelle Goscinny dans son entretien exclusif avec Jacques Glénat et Numa Sadoul : « En mai 68, le journal s'est arrêté pendant trois semaines

²⁰⁶Voir Partie 2 Chapitre 1 « La question des ventes chez *Pilote* », p. 117

²⁰⁷À ce sujet, revoir : Partie 1 Chapitre 1 « *Pilote*, atelier de la réussite ? » p. 17

²⁰⁸Bertrand Caillé le met également en évidence au Livre III Chapitre 4 « *Pilote* et la politique » in B. CAILLE, *Analyse du contenu du journal Pilote de 1959 à 1974*, p. 139-147

et tout le monde s'est agité, parce que tout le monde voulait être dans le coup... J'étais pour ma part extrêmement occupé, ma femme accouchant au même moment ». L'agitation s'explique : la jeunesse est en ébullition et, comme le souligne Giraud, « Nous étions d'autant plus concernés que c'était notre public. C'était le public de *Pilote*. *Pilote* était en quelque sorte l'organe du marais soixante-huitard...²⁰⁹ ». La polémique et les revendications sociales s'invitent donc dans la bande dessinée. Elles sont les bienvenues : le Syndicat National des Dessinateurs de Presse est alors très actif et pousse des revendications concrètes. Mandryka raconte : « À ce moment-là, on n'avait pas de Sécurité sociale, on n'avait rien, et pour avoir la Sécurité sociale, il fallait avoir la carte de presse. [...] Et le syndicat des dessinateurs ne s'en préoccupait pas, c'était des vieux bonshommes [...] On s'est retrouvé, Le Gof [*sic*], trois ou quatre personnes et moi dans le bureau du dirigeant du syndicat. [...] On a pris le pouvoir, mais je ne me sentais pas syndicaliste²¹⁰ ». Le syndicat, actif, aurait tenu des réunions, au moins une avant celle de l'incident²¹¹.

La date précise de la réunion est incertaine, mais il est toutefois admis qu'elle a lieu au mois de mai 1968 – le seul jour précis évoqué est le 21 de ce mois²¹². Des détails viennent agrémenter l'histoire dans les témoignages : en l'absence de transports – tous en grève – Goscinny est contraint de marcher de son bureau, ou plus probablement de son domicile jusqu'au 1^{er} arrondissement²¹³.

²⁰⁹P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 109-110. On peut débattre de cet avis. Les éditions du Square, au propos plus corrosifs, peuvent aussi prétendre à cette dignité, sans compter le fait que mai 68 voit naître des journaux nouveaux – *ad hoc* et parfois éphémères – tels que *Action*, de Jean Schalit ou *L'Enragé* de Siné et Jean-Jacques Pauvert.

²¹⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 315-316.

²¹¹Goscinny le dit à Sadoul et Glénat : « Il y a eu une réunion syndicale des dessinateurs, à laquelle je n'ai pas été invité. Aux dessinateurs qui s'en sont étonnés, on a dit que j'étais un « patron », donc de l'autre côté de la barricade. L'homme à abattre à cause de son succès... » (p. 15). Ce témoignage concorde mal avec celui de Nikita Mandryka

²¹²C'est Patrice Serres qui cite cette date : C. KASTELNIK, *Goscinny et la brasserie...*, p. 45

²¹³P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 195 parle d'un bureau, Mandryka appelle toutefois au domicile de l'auteur selon ses dires dans P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 158.

Pour la micro-histoire, Christian Kastelnik donne un aperçu de ce que ce parcours devait représenter, en fonction des différents points de départ envisageables : en partant de son domicile du XVI^e arrondissement, le rédacteur en chef aurait dû marcher 4,8 km ; 7,6 km en partant de la maternité du Belvédère, où sa femme attend le terme de sa grossesse, 6,2 km à partir du siège social de Dargaud, rue Blaise-Pascal à Neuilly. Ces options représentent approximativement une heure, une heure et demie voire presque deux heures de marche. La seule option plus courte le verrait partir de l'ancien siège de *Pilote* au 31 rue du Louvre, soit un parcours de 1,1 km. Reste que l'option la plus probable est qu'il soit parti de son domicile, sa voiture n'ayant pas d'essence et les transports étant paralysés par la grève, on imagine mal comment il se serait rendu à toute autre adresse.

Autre détail intéressant : la chaleur. À José-Louis Bocquet, Nikita Mandryka dit qu'il faisait une forte chaleur (J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 316), ce qu'on retrouve aussi dans le témoignage de Guy Vidal (*Ibid*, p. 184). Toutefois Christian Kastelnik relève que cela ne semble pas être exact : « Précisons que la météo du jour était clémente avec une température fraîche pour la saison : 12,3 °C au maxi (archives station météo Paris-Montsouris). », C. KASTELNIK, *Goscinny et les copains...*, p. 41 ; cela est confirmé par une recherche sommaire sur Internet qui affirme que la moyenne du mois de mai 1968 n'excédait pas les 25°C.

Pour ce qui est du lieu de la réunion, les témoignages concordent pour le situer dans le bar de la rue des Pyramides²¹⁴. Jean-Claude Mézières apporte un détail supplémentaire : « [...] comme j’habitais au centre de Paris, j’avais proposé qu’on se retrouve chez moi. Mais, très vite, la situation est devenue incontrôlable. Un certain nombre d’auteurs, qui n’avaient pas forcément grand-chose à voir avec le journal, se sont greffés sur l’équipe d’origine et il ne m’était plus possible d’accueillir tout ce monde²¹⁵ ». On remarque que l’endroit est proche de deux autres lieux importants : l’ancienne adresse de Dargaud, 31 rue du Louvre, d’où l’éditeur est parti depuis peu, et l’atelier de Raymond Poïvet, fréquenté par de nombreux auteurs²¹⁶. Les lieux sont donc ceux de la sociabilité de la rédaction et des dessinateurs de bandes dessinées en général, tout le monde est en territoire connu.

Sur les motifs de la réunion, les témoignages divergent. Si Mandryka évoque ponctuellement des questions syndicales²¹⁷, la plupart des sources citent un simple rendez-vous de la rédaction avec son chef²¹⁸. Mais dans les deux cas, des éléments extérieurs à la rédaction sont de la partie et la présence des rédacteurs en chef est souhaitée voire exigée à en croire certains témoignages – le verbe « convoquer » revient à quelques reprises. L’ambiance semble tendue et la présence de certains éléments inquiète, à en croire Mandryka : « Moi, je pensais : "On ne va pas attaquer Goscinny et Uderzo [...]. Il faut demander gentiment à Goscinny d’être de notre côté plutôt que de l’attaquer". J’en ai conclu : "Il ne faut pas qu’il y ait ce rendez-vous ! ". J’ai téléphoné à Goscinny pour lui demander de ne pas venir, mais on m’a dit qu’il était déjà parti »²¹⁹. Rétrospectivement la chose semble aussi claire à Giraud : « Il

Ces inexactitudes sont encore un signe révélateur de la part mythifiée du souvenir et on pourrait presque y lire une altération éloquente du souvenir.

²¹⁴ Si le nom du bar n’est jamais cité dans les témoignages, il a probablement disparu, les seuls débits de boissons à cette adresse ayant été créés après la date fatidique. On peut toutefois raisonnablement supposer que la réunion a eu lieu dans les locaux de ce qui est aujourd’hui la Rotonde Saint-Honoré, situé au 10 rue des Pyramides, à l’angle de la Rue Saint-Honoré, seul lieu assez spacieux pour accueillir tous les membres de la réunion et où une partie des collaborateurs s’est réunie en septembre 2019 pour la sortie du livre de Christian Kastenlik sur le sujet.

²¹⁵ P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 146.

²¹⁶ Il faut bien préciser que nombre d’auteurs qui fréquentent l’atelier ne paraissent dans *Pilote* qu’après la date fatidique (Dionnet, Filippini, F’Murr, Forest, et Moliterni).

²¹⁷ « En fait, la décision d’organiser cette assemblée avait été prise par Le Goff et Nortier, responsables à l’époque du syndicat des dessinateurs, une organisation à laquelle j’avais moi-même participé. Là-dessus se sont greffés les dessinateurs contestataires du journal. », P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 158.

²¹⁸ Jean-Claude Mézières : « En mai 1968, un petit nombre d’auteurs voulaient se réunir, afin de discuter du contenu du journal, lui donner peut-être une autre orientation, plus marquée dans l’esprit du temps. [...] il ne s’agissait à l’origine que d’une simple mise au point amicale - [...]. » *Ibid.*, p. 146 ; Nikita Mandryka : « On [des membres du syndicat] était à l’atelier, rue des Pyramides, et on entend dire qu’un groupe de *Pilote* a décidé d’organiser un rendez-vous avec Goscinny pour changer des choses dans le journal. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 316.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 316.

Des versions plus complexes des événements existent, faites de coups de fils entrecroisés. Pascal Ory, notamment précise que Goscinny apprend le lieu et l’heure de la réunion à travers Charlier, appelé lui-même

est tombé dans un véritable traquenard, car, à l'époque, il représentait le "patron" ... Nous avions un compte à régler avec lui... Sans doute, aurait-il été plus cohérent de convoquer Dargaud... Nous ne l'avons pas fait. »²²⁰. Le résultat ne se fait pas attendre, Gébé témoigne : « On s'est mis à parler, c'était véhément, c'était lyrique, et rien que par le ton il s'est senti agressé, remis en question. »²²¹. Mandryka et de Beketch évoquent tous deux l'image d'un tribunal²²². Cabu est le seul à relativiser : « J'étais là, et ça [la réunion rue des Pyramides] s'est plutôt bien passé,[...] »²²³.

En définitive, d'après les témoignages seuls un nombre réduit d'auteurs disent avoir été présents : Mézières, Giraud, Mandryka, Gébé, Gigi, Jijé, Christin, Loro, Godard et Fred ainsi que Gérard Dorville, membre moins emblématique de la rédaction, et Christian Gaty, collaborateur ponctuel du journal. Guy Vidal livre un témoignage peu conclusif²²⁴ et Cabu se contredit au fil des interviews²²⁵. On trouve par ailleurs des personnes extérieures à la rédaction ; Mandryka cite Nortier et Le Goff, tous deux issus du journal Vaillant, membres du syndicat des dessinateurs et habitués de l'atelier 63 de Raymond Poïvet. Cependant, Le Goff assure ne pas avoir participé²²⁶. On peut ajouter Roland Garel, qui collabore à *Tintin* et *Record* et Michel Noirret²²⁷ qui ne participe à *Pilote* qu'en 1972. Enfin, un ou deux personnages extérieurs même au monde de la bande dessinée sont portés présents²²⁸.

D'autres événements surviennent à *Pilote*, dans la mouvance des revendications de mai 68. Cabu et Gébé citent une autre rencontre, dans le bureau de Goscinny, où celui-ci les accuse

par Giraud qui rappelle ce même Charlier pour l'avertir de ne pas venir. Il est trop tard pour Goscinny. P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 195.

²²⁰P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 110.

²²¹J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 327.

²²²Mandryka : « Goscinny s'est retrouvé devant un vrai « tribunal » et je n'ai pu qu'exprimer ma réprobation. Goscinny était tellement ulcéré, qu'il est parti en claquant la porte !.. » (P. GAUMER, *Pilote...*, p. 110) de Beketch : « [...] il n'avait jamais digéré le tribunal populaire devant lequel il avait comparu en mai 1968. », J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch »

²²³J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 237.

²²⁴*Ibid*, p. 184

²²⁵S'il mentionne avoir été présent ou tout au moins ne reprend pas ses interlocuteurs qui l'affirment (J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p.231 et P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 62), il le nie dans une autre interview : « Mais je n'ai jamais vu Goscinny dans un café. Et je ne me souviens pas de revendication syndicale. Si j'avais été à cette réunion je m'en serais souvenu. », A. LEVY, M. LEBAILLY, « Rencontre avec Cabu ». Par ailleurs sa présence est citée par Michel Noirret.

²²⁶C. KASTELNIK, *René Goscinny et la brasserie...*, p. 82

²²⁷À en croire son témoignage, celui-ci prend une part non négligeable dans la conversation, allant jusqu'à se confronter verbalement avec le directeur : C. KASTELNIK, *René Goscinny et la brasserie...*, p. 84

²²⁸Jean-Marc Laureau : « Je me souviens d'un type tout jeune, qui n'avait jamais rien fait et qui expliquait à Goscinny comment il fallait faire un journal. », F. GORIN, M.-A. GUILLAUME, G. VIDAL, *Pilote, raconté par ceux qui l'ont fait. Le livre d'or du journal Pilote*, Paris, Dargaud, 1980

à demi-mot d'antisémitisme²²⁹ puisqu'on lui a reproché d'avoir gagné de l'argent, sujet qui revient souvent dans les témoignages et auquel l'auteur semble particulièrement sensible. Cabu parle aussi d'une rencontre avec un Georges Dargaud paniqué²³⁰ leur donnant les rênes du journal et Gotlib fait allusion à une démonstration plus impressionnante : « Et ils sont même entrés dans son bureau avec des banderoles... »²³¹.

Mais l'effervescence finit par retomber et la réunion, si elle sème des graines de discorde, a aussi des conséquences plus inattendues. La transition, Goscinnny la raconte lui-même : « Il y a eu une seconde réunion, où j'ai été convoqué, à la suite de laquelle j'ai décidé, non seulement de démissionner, mais aussi d'abandonner ce métier, tellement j'étais écœuré... Et puis non, on m'a couru après, on s'est beaucoup excusé, et j'ai pas mal réfléchi. J'en avais marre mais je me suis dit que c'était l'occasion de faire quelque chose de neuf. Je les ai tous réunis et j'ai proposé un journal de type nouveau, avec prise directe sur la vie, réunions de rédaction, pages d'actualité, etc. ... Ils ont tous été d'accord, et on a commencé de faire un journal plus nerveux, en supprimant un tas de choses dépassées... »²³². D'autres vivent les mêmes événements de façon quelque peu différente. Jean Chakir, qui n'est certainement pas un agitateur, livre un témoignage surprenant : « Goscinnny est arrivé de manière un peu théâtrale, après Charlier. Il nous a expliqué quels étaient ses objectifs, ce qu'il avait l'intention de faire de *Pilote*, avec les pages d'actualité. Et là il a employé une expression un peu triviale, que j'ai oubliée, qui a surpris et interpellé tout le monde. [...] c'était du type "dans la nouvelle formule, il n'y aura pas de place pour ceux qui

²²⁹Gébé : « Peu après, lors d'une réunion ultérieure dans le bureau de Goscinnny, il nous déclaré : « Chaque fois que dans ma vie j'ai eu des oppositions, c'est parce que j'étais juif ! » Je ne savais pas du tout qu'il était juif. ».

Cabu : « [...] je me rappelle d'une autre réunion dans le bureau de Goscinnny, rue du Louvre, où il nous a lancé : « Chaque fois que dans ma vie j'ai eu des oppositions, c'est parce que j'étais juif ! » Et alors là, il y a eu un silence terrible, [...] ». J.-L. BOCQUET, *Goscinnny et moi*, p. 328 et 231.

NB : on peut remarquer que dans les deux cas, les paroles rapportées sont exactement les mêmes. Phrase percutante, reconstruction commune ou action de l'interviewer, aucun moyen d'être sûr...

Gotlib en parle aussi : « [...] il y a eu cette fameuse sortie en 1968 qui m'a été rapportée par d'autres, le jour où il a poussé une gueulante terrible et où il a tapé sur la table en disant : « Si vous m'attaquez, c'est parce que je suis juif ! » ». *Ibid*, p. 257.

Cette même question de l'antisémitisme est très abordée par Jean Giraud :

« Moi, c'était un pur réflexe de banlieusard, fils d'ouvrier, paysan, minable, promis à rien du tout, sans avenir, sans papiers en tout cas. [...] Dans ma famille, j'ai entendu traîner pas mal de phrases antisémites. C'était la guerre, il y avait la photo du Maréchal Pétain sur les murs... Mais tout le monde s'exprimait ainsi, un peu comme les blagues belges à un certain niveau. »

[Lors d'une autre confrontation] « Et je suis entré dans une rage folle et je lui ai dit une connerie, je lui ai dit un truc qui est sorti sans réfléchir, qui pouvait être interprété comme une insulte raciste, anti-juive, puisque je lui ai dit : « il n'y a pas que le fric qui compte ! », *Ibid*, p. 213 et 220

²³⁰*Ibid*, p. 230.

²³¹*Ibid*, p. 257

Cette histoire est également rapportée par Cabu, en des termes assez différents toutefois : « Je me souviens d'une réunion où Dargaud nous avait déclaré : « Allez-y, prenez ma place, on verra si vous faites mieux.

Prenez mon bureau, je vous ouvre tous mes comptes... », J.-L. BOCQUET, *Goscinnny et moi*, p. 261.

²³²J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinnny », *Schtroumpf...*, p. 15.

bandent mou" ! ²³³ ». Les conséquences de mai 68 sont donc ambivalentes, faites de progrès²³⁴, mais aussi de beaucoup de ressentiment. L'ambiance est gâchée et, fait symptomatique, « Goscinny ne va plus boire un pot avec les dessinateurs »²³⁵. Tout change et rien ne change, mai 68 laisse chez les collaborateurs du journal une amertume et un certain mépris, surtout de ceux qui n'étaient pas à la réunion, comme l'illustre ce bref florilège :

« J'avais l'impression que c'était un mouvement qui prenait le train en marche, c'était la mode et je trouvais que ce n'était pas justifié. » (Gotlib)

« Cette période à *Pilote* me paraissait agitée, mais sans plus car à l'université il y avait parfois des affrontements physiques. Là, à *Pilote*, ça faisait du foin, chacun voulait être plus gauchiste que le voisin, mais je ne me leurrais pas sur notre capacité à changer le monde. » (Pierre Christin)

« Fondamentalement, les dessinateurs étaient de joyeux rêveurs dans leur bulle, ils s'en foutaient de la politique. Avant 1968, ils sont tous de droite et après, ils sont tous de gauche. » (Mandryka)

« Je rencontre Moebius et les autres en 1969, après le clash. Ils ne se rendent pas compte qu'ils ont fait une connerie parce qu'il y avait moyen de discuter avec Goscinny. » (Druillet) ²³⁶

« Mais je suis maintenant convaincu que s'il m'a embauché, c'est parce qu'il avait une revanche à prendre [...]. Peut-être a-t-il pensé qu'en collant un fasciste au milieu du soviet installé à *Pilote*, il allait piéger ceux qui passaient leur temps à proclamer leur amour de la liberté ? » (De Beketch²³⁷)

La part de reconstruction des événements est flagrante dans les témoignages. Ces quelques aperçus ne sont d'ailleurs que la surface d'une matrice plus large faite de reprises – des propos passent d'un interlocuteur à un autre, avec les déformations que cela implique –, de

²³³A. LEVY, M. LEBAILLY, « Interview de Jean Chakir », *Librairie Goscinny*, Bulletin n°7, Juin 2010, p. 4.

NB : Point commun d'un certain nombre de témoignages, le recours à la grossièreté de Goscinny, habituellement présenté comme poli et courtois. Pascal Ory le rapporte il aurait lancé à Christian Godard « Les dessinateurs sont tous des cons ; il n'y en a pas un pour relever l'autre. » p. 196 ;

Gotlib le cite : « C'est grâce à moi que ces petits cons sont ce qu'ils sont. » in J.-L. BOCQUET, M.-A.

GUILLAUME, *Goscinny*, p. 192. ORY P., *Goscinny...*, op cit. p. 196.

Autre exemple enfin, Jean Giraud rapporte un désaccord se terminant par des noms d'oiseaux, Goscinny le traitant de « grand con » et lui rétorquant « petit con ... » P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 110.

²³⁴Mandryka évoque comment Goscinny accepte *Le Concombre masqué*, qu'il avait refusé car « trop délirant », après mai 68 dans J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 315.

Jean-Calude Mézières : « Il a néanmoins su rebondir : puisque les auteurs demandaient à s'investir davantage dans le journal, il a institué, immédiatement après mai 68, les réunions de presse du lundi. » P. CHRISTIN et al., « *Pilote* ou la naissance d'un art ? », *Le journal de l'école...*, p. 27.

²³⁵Jean-Claude Mézières dans J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 298.

²³⁶J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, pages, dans l'ordre : 257, 308, 317 et 337.

²³⁷J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch »

changements de version – les témoignages de Jean Giraud entre son entretien avec Numa Sadoul²³⁸ et celui avec José-Louis Bocquet montrent un certain changement d'attitude, tandis que Nikita Mandryka livre divers témoignages au fil desquels de nouveaux détails fleurissent²³⁹. De cet ensemble il est facile de tirer une ligne narrative, mais des points restent obscurs. On peut remarquer toutefois un sentiment assez général de culpabilité, qu'elle soit attribuée aux autres, surtout dans les propos des non-témoins, ou parfois dirigée contre soi-même. Dans ce dernier cas Jean Giraud est l'un des rares à endosser la faute, témoignant : « Je me suis senti drôlement mal quand j'ai vu ce qui s'est passé. Je me suis dit : "Merde, on a agi de façon terrible !" »²⁴⁰. Il admet toutefois par ailleurs « Nous nous sentions très très concernés par les questions qui étaient soulevées par toute la bande des excités universitaires²⁴¹ ».

Les accusations sont souvent générales et rares sont les cas où des noms sont cités ; on utilise « Ils » ou « Les dessinateurs ». Gotlib et Cabu font exception, pointant du doigt Giraud²⁴² qui pour sa part désigne Mandryka (« Il devait y avoir Mandryka parce que c'est tout à fait son genre... »²⁴³), ce dernier se déchargeant à son tour de la responsabilité : « Je savais que les dessinateurs allaient l'attaquer. Il y avait les dessinateurs de *Pilote* mélangé avec Nortier qui était secrétaire du syndicat et avec Le Gof (*sic*) qui est un grand colérique. Je me suis dit : "Ça va être une catastrophe ! Je vais descendre et essayer de calmer le jeu". Mais ça s'est retourné contre moi. ». Cette interprétation est confirmée par Jean-Claude Mézières²⁴⁴. L'image qui revient le plus dans les témoignages pour évoquer les événements est celle du piège :

« Il [Gosciny] est tombé dans un véritable traquenard [...]. » (Giraud)²⁴⁵

« J'ai assisté à ce tribunal d'opérette, Gosciny, sensible comme il est, s'est retrouvé pris comme un rat dans un piège. » (Mandryka)²⁴⁶

²³⁸N. SADOUL, *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, n° 25, octobre 1974, Glénat. Dans une interview dessinée par lui-même, Giraud déclare ne pas pouvoir dire ce qu'il s'est passé à *Pilote* en 1968 : « Comment le saurai-je ? J'étais à cette époque en pleine cure de désintoxication dans une petite clinique privée près de Roubaix et où toutes les infirmières avaient de gros seins... Alors vous pensez !... », p. 15.

²³⁹Une compilation de ceux-ci se trouve dans C. KASTELNIK, *Gosciny et la brasserie...*, p. 75-79

²⁴⁰J.-L. BOCQUET, *Gosciny et moi*, p. 215.

²⁴¹P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 109.

²⁴²« Ils étaient menés par Giraud, c'était lui, le rouge ! Ensuite, il s'est converti au vert... » et « Le chef de la bande était Jean Giraud, qui voulait un pouvoir partagé, pas pour le fric, mais pour être du côté des jeunes dessinateurs. » in J.-L. BOCQUET, *Gosciny et moi*, p. 257 et 231.

²⁴³P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 110.

²⁴⁴*Ibid*, p. 158.

Jean-Claude Mézières : « Gosciny n'était pas remis en cause, c'était l'autorité en général, c'était dans l'air du temps. D'ailleurs ce sont les dessinateurs hors *Pilote* qui ont eu des interventions hargneuses et pas très habiles. » J.-L. BOCQUET, *Gosciny et moi*, p. 297.

²⁴⁵P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 109

²⁴⁶*Ibid*, p. 158

« Comme Goscinnny était le seul représentant d'une maison d'éditions en place, il était le point de mire, un peu par hasard, et il l'a pris comme un guet-apens. » (Fred)²⁴⁷

Révélatrice dans une certaine mesure du ressenti général de la situation, cette image du piège est également utilisée, mais d'une manière différente, pour exonérer les membres de la rédaction de la responsabilité des événements. « Nous nous sommes donc réunis et nous nous sommes excités à propos du journal... Nous sommes tombés dans le piège de la contestation à tous crins... » déclare Jean Giraud²⁴⁸, qui finit par presque inverser les rôles : « C'est incroyable qu'il se soit laissé piéger, comme attiré par le rôle de bouc émissaire²⁴⁹ ». Giraud n'est pas le seul à aller dans ce sens-là, d'autres témoignages rejettent la responsabilité sur la réaction de Goscinnny²⁵⁰, dont l'hypersensibilité exacerbée est connue de tous. Cependant, malgré les cris et les quiproquos, il n'en demeure pas moins que *Pilote* est à nouveau sur les rails, et qui plus est avec une nouvelle formule appelée à marquer les esprits.

3. Le début des années 1970 : conflits de canards

Mais pour *Pilote*, le répit est de courte durée. Le début des années 1970 est marqué par de nouvelles crises, tant extérieures qu'intérieures. Le contexte politique a changé, mai 68 a laissé des traces, et le journal a évolué dans sa formule et dans son ton. Les témoignages sur la vie de la rédaction varient. Par certains aspects la distance entre Goscinnny et la rédaction semble grandissante. Devenu directeur en 1967, Goscinnny n'est plus rédacteur en chef, poste qu'il a cédé à Gérard Pradal qui, selon des témoignages, devient avec Guy Vidal la courroie de transmission entre la rédaction et le « patron »²⁵¹. Les réunions d'actualité, emblématiques de la période post-68 du journal, sont aussi le sujet de souvenirs mitigés de la part des différents collaborateurs, certains les ayant vécu comme des moments pénibles²⁵², d'autres comme un

²⁴⁷J.-L. BOCQUET, *Goscinnny et moi*, p. 270

²⁴⁸P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 109

²⁴⁹J.-L. BOCQUET, *Goscinnny et moi*, p. 214

²⁵⁰Jean-Claude Mézières : « [...] Goscinnny l'a pris pour lui tout seul, mal, sans doute plus mal qu'il ne le fallait. » *Ibid.* p. 297.

Cabu : « Il a cru que c'était de l'antisémitisme ! On a compris qu'il était vachement malheureux... » *Ibid.* p. 231.

Ce discours autour de la sensibilité renvoie à la perception du personnage René Goscinnny, traitée dans le Chapitre 2 de la première partie, « Le revers de la médaille : défauts et critiques », p. 67

²⁵¹Pierre Christin : « [...] par certains côtés, la seule véritable autorité de *Pilote*, à l'époque, était Pradal. », P. CHRISTIN *et al.*, « *Pilote* ou la naissance d'un art ? », p. 27

²⁵²Claire Bretécher : « [...] il y avait la réunion hebdomadaire [...] qui n'était pas du tout aussi sympathique qu'on le dit maintenant. . C'était assez froid et pénible. Il y avait le prof et les élèves qui se cachaient pour ne pas avoir de boulot à faire. » J.-L. BOCQUET, *Goscinnny et moi*, p. 242

devoir comme un autre²⁵³, d'autres enfin en gardant des souvenirs assez agréables²⁵⁴. Les premières années 1970 sont aussi celles d'activités parallèles au journal et même à la bande dessinée : *Astérix et Cléopâtre* sort au cinéma en 1970, un an avant *Daisy Town* et trois avant la création des Studios Idéfix, auxquels avaient pavé la voie les Productions René Goscinny.

Toutefois parmi ces activités on peut relever l'exemple marquant de l'émission radio très éphémère *Le feu de camp du dimanche matin* en 1969, exemple singulier d'une proximité entre le père d'*Astérix* et ses collaborateurs puisqu'y participent Goscinny, Gotlib, Gébé, Fred, Chakir et d'autres. L'événement fait l'objet d'une campagne illustrée dans le journal. Les relations interpersonnelles semblent en grande partie s'être normalisée²⁵⁵ et les changements rédactionnels post-68 ont un effet très positif sur le journal. Une nouvelle crise arrive pourtant, et elle vient d'abord de l'extérieur. Depuis la scission du Club des bandes dessinées, fondé en 1962, en CELEG et SOCERLID, chacun avec son périodique, le paysage de la bédéphilie se fragmente en une diversité de fanzines et clubs locaux, d'importances et influences variées. Parmi ces fanzines les critiques de *Pilote*, d'*Astérix* et de l'homme qui se trouve derrière les deux ne sont pas rares²⁵⁶ ; or ce dernier se révèle très sensible aux critiques négatives. Le petit Gaulois, victime de son succès au cours des années 1960, est un sujet de discussion publique et ses auteurs écument les plateaux. La bande dessinée fait irruption dans la sphère médiatique et la légitimation est en marche. Dans ce contexte, et après les émotions soixante-huitardes, le numéro 598 (22/04/1971), paru la veille de la Saint-Georges et présentant pour cette raison des caricatures du président Pompidou, ne passe pas inaperçu. Le 8 septembre, un article du *Monde* signé par Noël-Jean Bergeroux, alors rédacteur en chef du journal, dénonce la connivence politique perçue par l'auteur entre *Pilote* et le gouvernement sous le titre « M. Pompidou épaula Astérix ». L'article s'attaque à la perception de l'auteur de la politique rédactionnelle du journal, qu'il impute à des difficultés de la presse illustrée et à un désir de jouer sur deux tableaux : la presse pour enfants et la presse pour adultes. Bergeroux critique le « difficile équilibre » du

²⁵³Annie Goetzinger : « Ça aussi, c'était monter dans la hiérarchie lorsque l'on t'invitait aux réunions. » et : « Il y avait un côté guindé, mais on rigolait bien. Il y avait toujours une vingtaine de dessinateurs, ceux qui ne disaient rien et les brillants élèves : Fred, Jacques, Clavé. » *Ibid* p. 374 et 375.

Chakir : « Goscinny me disait : « Chakir, il faut faire de l'actualité » et moi je répondais : « Oui, Monsieur Goscinny, de l'actualité, mais intemporelle ! » Parce que je pensais que l'actualité se démodait vite. », A. LEVY, M. LEBAILLY, « Interview de Jean Chakir », p.5.

²⁵⁴Gébé : « Pour les pages d'actualités, comme il y a réunion ; il n'arrive pas avec une valise de thèmes qu'il distribue, non, ça s'élabore, ça discute, ça déconne, ça rit, on dégage des choses, tout le monde vient quand même avec deux ou trois remarques qu'il a faites durant la semaine sur l'actualité, sur les mœurs, sur la manière dont tournent les choses, et il y a une espèce de grand brassage. » J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 327.

²⁵⁵Gotlib, certes l'un des « préférés » de Goscinny, le revendique : « Après [1968], ses rapports se sont vite rétablis. Il a toujours été cordial, sympa, et il avait un certain recul. » *Ibid*, p. 258.

²⁵⁶Voir Partie 4, Chapitre 1, « Goscinny, homme à abattre ? », p. 291

journal, son non-alignement et sa façon de traiter de la politique et il conclut : « Les promoteurs de *Pilote* prennent en fait le pari de prouver que l'on peut « vendre » de la politique à condition d'être drôle. Pour ce qui est d'en faire, ils laissent volontiers à d'autres cette responsabilité et les difficultés qu'elle entraîne ». Ces « autres », sont clairement identifiés : il s'agit de *Charlie-Hebdo*²⁵⁷. Cette dichotomie est révélatrice d'une tendance plus générale, que les témoignages montrent bien, le désaveu de la BD pour enfants style franco-belge et une concurrence entre les fers de lance de la modernité dans la presse illustrée, *Charlie-Hebdo* et *Pilote*²⁵⁸.

Dans son article, Noël-Jean Bergeroux dit donc tout haut, et sur place publique, ce qui se pensait ou médissait tout bas. Cavanna, rédacteur en chef de *Charlie-Hebdo*, descend donc dans l'arène à son tour, signant un article le 11 octobre suivant, où la critique du journal où exercent ses collaborateurs est encore plus virulente, puisqu'il n'attaque pas que la politique rédactionnelle du journal de Goscinny, mais plus directement sa qualité : « *Pilote*, vous savez bien : ce truc genre *Pif le chien*, mais chef d'escadrille. [...] Il a vraiment beaucoup de goût, Bergeroux. Il sait même reconnaître ce qui est caca [...]. *Pilote* est mauvais parce que ceux qui le font sont mauvais. »²⁵⁹.

De son côté, le « journal qui s'amuse à réfléchir » ignore d'abord l'article du *Monde* puis finit par y répondre dans ses propres pages sous le titre « Astérix épaulé ses confrères ce qui n'est pas rien, vu le fric et les relations qu'il a ». Un grand nombre de collaborateurs contribuent à la défense de leur rédacteur en chef, on peut citer Alexis, de Beketch, Charlier, Fred, Gir, Gotlib, Lob, Leconte, Pélaprat, Reiser, Solé, Uderzo et Vidal. La bande d'*Hara-Kiri* participe également, ce à quoi Cavanna répond à son tour de manière sarcastique²⁶⁰, car les choses continuent de s'envenimer entre les deux rédactions²⁶¹. Ce conflit atteint un point de

²⁵⁷L'auteur le souligne d'ailleurs : « [...] des dessinateurs comme Reiser et Cabu donnent à *Pilote* ses lettres de noblesse du côté de la contestation et du non-conformisme. »

²⁵⁸Quelques exemples, non exhaustifs :

Pierre Christin : « Il ne faut pas oublier ce qu'était la télé, la radio, la presse de l'époque... En-dehors de *Pilote*, d'*Hara-Kiri* et de *Charlie Hebdo* ou, dans un autre registre, du *Monde* et de quelques rares revues de qualité, c'était vraiment la chape de béton, la bêtise au front d'airin. » J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 140.

F'Murr : « J'avoue également que cela [les réunions de rédaction] ne m'intéressait guère, d'autant plus qu'à l'époque existait *Charlie Hebdo* qui abordait ce genre d'une manière infiniment plus virulente. » *Ibid*, p. 182.

Max Cabanes : « Lorsque j'ai débuté, les dessinateurs de ma génération étaient attirés par deux grands pôles. Il y avait *Pilote*, ambiance Goscinny et *Charlie Hebdo*, ambiance Cavanna et Choron. » *Ibid*, p. 265.

À noter que les ouvrages sur la presse de bandes dessinées de ces années ont hérité de cette dichotomie, érigée presque en conflit entre écoles.

²⁵⁹*Charlie-Hebdo* n° 47, (11/10/1971).

²⁶⁰A. RUSTENHOLTZ, *Morts de rire : Reiser, Coluche, Le Luron, Desproges*, Paris, Stock, 1997

²⁶¹Les offensives des éditions du square continuent d'ailleurs, poussant Guy Vidal – devenu critique polémique avec sa rubrique *Nous, cette semaine, on a bien aimé* à partir de 1970 – à remettre le couvert, titrant : « Delfeil, tu nous les casses! » dans le n°730 (01/11/1973). On peut relever l'usage de l'euphémisme : refus de s'abaisser au niveau de l'adversaire ou vieux réflexe d'autocensure, la chose est difficile à déterminer,

rupture, puisque quelques mois plus tard Cavanna demande à ses collaborateurs de quitter la rédaction de *Pilote*, à commencer par Gébé : « On s'est retrouvé un soir avec Cavanna, il y avait très longtemps qu'on ne s'était pas vus. Cavanna étant toujours rédacteur en chef d'*Hara-Kiri* et faisant *Hara-Kiri Hebdo*, il a déclaré : "ça, je peux plus faire les gars, démerdez-vous !" ». Et là, tout le monde m'a regardé. Et je me suis retrouvé rédacteur en chef d'*Hara-Kiri* ». L'auteur de l'an 01 va donc expliquer à Goscinny son départ, « Goscinny m'a répondu : "Je comprends bien, vous revenez le plus vite possible". Je ne suis jamais revenu et je ne l'ai jamais revu²⁶² ». Nous sommes alors en avril 1971. Au bout de quelques mois, Cabu et Reiser le suivent²⁶³. Le journal de Choron et Cavanna fonctionne alors assez bien pour leur permettre de subvenir à leurs besoins. En revanche, Fred, également ancien des éditions du Square, ne suit pas le mouvement.

L'attitude de *Charlie-Hebdo* interroge et des motivations commerciales lui sont souvent imputées par des observateurs, à commencer par Goscinny lui-même, en 1973 à Numa Sadoul : « Et Cavanna, le succès venant, inquiet de la concurrence que pourrait lui faire *Pilote*, a commencé à attaquer en force : il voulait récupérer ses gars, en exclusivité [...]. Alors Gébé est parti comme un voleur, sans rien dire [...] Cabu et Reiser comme des mômes, se faisant pratiquement taper sur les fesses par Cavanna et sa bande, et venant pleurnicher dans mon bureau. Je leur ai dit : "Ceci est un journal libre. Vous voulez rester vous restez ; vous voulez partir, vous partez ; [...]"²⁶⁴ ». La rupture est bien consommée et les traces qu'elle laisse semblent durables : il suffit pour s'en convaincre de considérer la longueur et la véhémence de la suite de la réponse de Goscinny...

Mais ce départ n'est que le premier. Dans le numéro 13 de *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée* du 4^e trimestre 1971, Gotlib répondant à la question de Numa Sadoul « Seriez-vous tenté par des séries plus adultes ? » affirmait : « Je n'ai aucun ennui avec Goscinny, (bien que je le rende fou, borgne, manchot, etc, dans mes dessins!). Je suis aussi libre qu'on peut l'être dans un journal étant soumis à la loi aberrante sur les publications destinées à la jeunesse ; il faut bien sûr savoir s'arrêter à un certain stade ».

d'autant que des formules plus musclées agrémentent le corps de ce texte. Le fait est que dans *Pilote*, les gros mots fleurissent ici et là, bien que de manière éparse. À ce sujet dans son épisode de la *Rubrique à bras* « Le coût de la vie », Gotlib y fait allusion, brisant comme à son habitude le quatrième mur en écrivant dans la légende de la dix-neuvième vignette : « C'est pas moi qui a commencé à dire des gros mots dans *Pilote*, c'est Bretécher ».

²⁶²J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 328.

²⁶³P. ORY, *Goscinny...* : « Le plus extérieur du groupe, Gébé, partira dès avril 1971. Cabu et Reiser attendront le début de l'année suivante. » p. 238.

²⁶⁴Cette vision est partagée par Pierre Christin : « Dans les années 1970, j'ai trouvé l'attitude de Cavanna dégueulasse et corporatiste. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 310

Cette déclaration a une consonance amère lorsqu'on connaît la suite des événements, car las de subir des assauts extérieurs, *Pilote* voit naître de sa cuisse une concurrence nouvelle. L'histoire est bien connue : Mandryka, face au refus d'une bande du *Concombre masqué* de la part de Goscinny, décide de la publier à son compte, et de fonder un journal au passage. Dans cette entreprise il enrôle deux compagnons de jeu habituels : Gotlib et Bretécher – dans cet ordre aux dires de cette dernière²⁶⁵ - chacun ayant leurs motivations personnelles. La question des motivations fait par ailleurs l'objet de changements de version au cours du temps, ainsi peu de temps après les événements, Mandryka, par ailleurs membre du Syndicat National des dessinateurs de Presse, fait état d'ambitions plus glorieuses : « [...] ce qui m'intéressait vraiment là-dedans c'était de FAIRE UN JOURNAL, tu comprends ça ? C'est un désir qui remonte à longtemps : quand j'étais gosse, je faisais des petits journaux que je vendais à mon épicier !

[Numa Sadoul] *Ce ne sont donc pas tes problèmes à Pilote qui t'ont poussé à faire L'Echo ?*

[Mandryka] Finalement non, je crois que ce fut pu[sic] prétexte inconscient ; un détonateur²⁶⁶».

Quelles qu'en soient les raisons²⁶⁷, la nouvelle touche apparemment beaucoup René Goscinny. Dans l'interview exclusive à *Schtroumpf* de 1973, il refuse d'abord tout bonnement de répondre à une question sur *L'Echo des Savanes*, mais affirme ensuite sans détours l'indépendance de ses collaborateurs :

« [Jacques Glénat et Numa Sadoul] *Que pensez-vous quand les mauvaises langues disent que l'Echo est une façon de se libérer de Pilote ?*

[Goscinny] Je réagis très mal, parce que c'est faux, ils n'ont jamais été malheureux, ils ont toujours été libres et ce journal a fait d'eux des vedettes. Par conséquent... Moi, j'ai été maltraité dans des journaux, et je sais ce que c'est de ne pas se sentir bien dans un journal. *Pilote* ne les a pas maltraités, bien au contraire. On peut avoir envie de faire des choses ailleurs, mais il n'y a pas de raison de "se libérer" » de *Pilote*... ».

Si cette affirmation lui permet de se targuer de moralité par rapport à un Cavanna corporatiste, elle répond aussi à l'accusation implicite qui voudrait qu'on ne soit pas libre de créer à *Pilote*, que ce soit par frilosité face à la censure ou dans les cas les plus graves à cause

²⁶⁵« C'est Mandryka qui a pris la décision, j'ai rallié la cause après Gotlib. » Ibid, p. 243.

Bretécher demande aussi selon Pascal Ory, à ce que Giraud ne fasse pas partie de l'équipée : « L'acceptation de Bretécher est moins surprenante, mais elle s'accompagne d'une condition : elle ne veut pas de Giraud, dont la présence pourtant, semblerait aller de soi. » P. ORY, *Goscinny...*, p. 240.

²⁶⁶N. SADOUL, *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, n° 28, 1973, p. 9.

²⁶⁷Ces raisons sont assez vagues de toute manière, du moins dans la bouche de Claire Bretécher : « Gotlib avait envie de dessiner des bites, moi, je n'avais pas particulièrement envie de dessiner des bites, et Nikita avait une injure à réparer. Moi je trouvais que c'était marrant, je n'avais pas de raison spéciale. » J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 244

du directeur²⁶⁸. On peut sentir poindre cette accusation dans la question posée à Gotlib plus haut, mais aussi dans les autres interviews de collaborateurs du journal ; la censure est évoquée sans détours dans les interviews de Numa Sadoul²⁶⁹ qui va jusqu'à intervenir directement dans le n° 38 dédié à Alexis, demandant sans détour : « - Aimerais-tu faire quelque chose comme dans l'*Echo des Savanes* ? », ce à quoi l'interviewé réplique diplomatiquement : « Eh bien je crois que s'il me venait une idée que je trouve bonne et qui ne puisse pas paraître dans *Pilote*, j'irais voir Gotlib, Bretécher et Mandryka. Mais je crois qu'ils se débrouillent très bien tout seuls ! ».

La création de *L'Echo des Savanes* n'est toutefois pas une déchirure complète, comme le souligne Bretécher : « J'ai arrêté *Pilote* à cause de *L'Obs*, pas à cause de *L'Echo*, tout ça se chevauche²⁷⁰ ». De même, Mandryka affirme : « J'ai continué un peu à *Pilote* [après 1972], mais je voulais me débrouiller tout seul²⁷¹ ». Les contributions des trois auteurs apparaissent dans le journal jusqu'à la fin de la période Goscinny, en 1974. Il faut dire que *L'Echo des Savanes* rencontre des problèmes de son côté et publie irrégulièrement.

Ces départs laissent donc *Pilote* dans une ambiance maussade, comme le souligne Philippe Druillet : « Après le départ de Mandryka, Bretécher et Gotlib – partis à l'*Echo des Savanes* -, il y a eu une période difficile à *Pilote*... Goscinny soupçonnait tout le monde de vouloir le quitter et abandonner ce qu'il considérait, à juste titre, comme son journal. Ce fut vraiment une période de déchirures pour *Pilote*²⁷² ». Il faut dire qu'à cette période, Goscinny a d'autre type de problèmes. Ses relations avec Dargaud se dégradent et une dispute de nature légale l'oppose à son vieux collaborateur Morris²⁷³. Dans la rédaction un certain nombre d'incidents personnels ont lieu. Pascal Ory cite une dispute virulente entre Giraud et le directeur²⁷⁴, tandis que Forest rapporte des conflits tendus, notamment au cours du voyage que fait la rédaction au Canada en 1973²⁷⁵. Jean-Michel Charlier, appelé à une destinée télévisuelle,

²⁶⁸On peut se référer aux accusations auxquelles Gotlib répond en 1973 dans *BD70*, cité dans J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 296.

²⁶⁹« Sadoul : « On ne t'a donc jamais censurée [à *Pilote*] ? »
Bretécher : « Non. [...] » », in J. GLENAT, N. SADOUL, Entretien avec Claire Bretécher, *Schtroumpf – Les cahiers de la bande dessinée*, n° 24, 1974, p. 10

²⁷⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 244

²⁷¹*Ibid*, p. 319

²⁷²Ces propos trouvent une confirmation dans ceux de Goscinny dans J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 15 : « Il s'est incontestablement institué une drôle d'ambiance. Certains collaborateurs, désireux de ne pas rater le dernier train à la mode ont décidé qu'ils étaient ici emprisonnés, qu'ils ne pouvaient pas « s'exprimer » à *Pilote* (parce qu'ils avaient des « choses à dire »)... »

²⁷³À ce sujet : « Dernières cassures », p. 244-248 in P. ORY, *Goscinny. La liberté...*

²⁷⁴« Giraud et Goscinny se fâchent à leur tour sur un prétexte, au prix d'une « empoignade monumentale » devant toute la rédaction réunie » : scène sans précédent [...] » *Ibid*, p. 241.

²⁷⁵On peut se référer à son interview dans J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 364-367.

décide de quitter le journal. La prise de distance avec le directeur en est donc aggravée et la création du journal *Mormoil* début 1974 par les dessinateurs habituels des « Grandes gueules », soit Morchoisne, Mulatier, Rampal et Ricord, ne semble pas causer de réaction particulière de sa part. Les conflits avec *Charlie-Hebdo* ne disparaissent pas véritablement et les expériences des transfuges ouvrent en réalité la voie à la suite de la presse de bande dessinée. *Fluide Glacial* côté humour et *Métal Hurlant* pour la science-fiction naissent en 1975, accueillent dans leurs pages la fine fleur de *Pilote*, tandis que de son côté Claire Bretécher crée la surprise en s'autoéditant en exclusivité la même année. Goscinny a lui-même rompu avec *Pilote*, et pour ce qui est de l'autoédition, à en croire son ancienne collaboratrice du *Facteur Rhésus*, il y aurait lui-même pensé²⁷⁶...

4. 1974 : *Pilote mensuel*, fin d'une période

Le début des années 1970 voit aussi des difficultés croissantes au niveau des ventes du journal. Si la période post-68 a été celle d'une reprise des ventes étonnante, cette logique semble arriver à son terme, dans le sens de l'analyse de Bergeroux. Pour Pascal Ory : « Le lectorat le plus jeune a perdu pied depuis un certain temps, mais symétriquement une partie du lectorat adulte lâche un périodique jugé trop sage ou, tout simplement, indélébilement rattaché à l'univers adolescent²⁷⁷ ». La décision est donc prise de changer de périodicité pour réduire les coûts, à l'instar de différents illustrés au cours des années 1960. *Pilote* s'éteint donc avec le numéro 760 du 30 mai 1974 pour céder la place à *Pilote mensuel*. Tardi témoigne : « Je me souviens très bien de la réunion où Goscinny annonce que le journal va passer mensuel. Il donne ses raisons : "[...] On a un concurrent qui est la télé, on ne peut plus lutter. Maintenant il faut des épisodes de douze planches par mois, on ne peut plus fonctionner avec des histoires à deux planches par semaine" »²⁷⁸.

Cette décision est lourde de conséquences, et s'accompagne de modifications au niveau rédactionnel. Si le nombre de pages augmente dans un premier temps – le n° 1 en compte cent, de nombreux numéros en ont entre quatre-vingts et cent avant que la formule ne se stabilise à nouveau autour de soixante-huit à partir du n° 13 – logiquement le travail se raréfie pour les collaborateurs. Les plus lésés sont les jeunes recrues du journal, encore peu établies dans la

²⁷⁶« J'ai édité *Les Frustrés* en 1975, et j'ai dû le rencontrer alors que ça avait déjà fait un premier succès, sinon, nous n'en aurions pas parlé. Il m'a déclaré : « Vous avez drôlement eu raison de faire ça, et d'ailleurs je commence à comprendre aussi. » ». *Ibid.*, p. 246.

²⁷⁷P. ORY, *Goscinny. La liberté...*, p. 242.

²⁷⁸J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 349

« machine » Dargaud. Annie Goetzinger en témoigne : « L'avantage d'un hebdo était qu'on pouvait incorporer un certain nombre de pages. Avec un mensuel, il y avait quatre fois moins de pages à remplir. Je me suis pratiquement retrouvée au chômage technique²⁷⁹ ». Le plus grand vide laissé par le changement de périodicité est sans doute celui des histoires longues, qui deviennent rares alors qu'elles sont le moyen de promotion par excellence, toujours à en croire Annie Goetzinger : « Vraiment grandir dans la hiérarchie, c'était faire des histoires longues [...]. »²⁸⁰. Enki Bilal souligne également l'importance de ces histoires, du côté de ceux qui en ont profité toutefois :

« - [José-Louis Bocquet] À cette époque, beaucoup de jeunes dessinateurs de ta génération – comme Tardi ou Goetzinger – n'y auront plus leur place [à *Pilote* mensuel] ...

- Le fait d'être avec Christin m'a mis sur les rails d'une histoire longue. Moi, à ce moment-là, je reste dans la structure *Pilote* [...] »²⁸¹.

La faible proportion d'histoires longues entraîne aussi comme conséquence logique une absence de publications par Dargaud, dont le système d'édition avait été longtemps un facteur de motivation pour les collaborateurs du journal. Symptomatiquement, Tardi publie *Adieu Brindavoine* chez Dargaud. Ce premier tome ne rencontrant pas le succès escompté, la suite est annulée²⁸² puis *La véritable histoire du soldat inconnu* est finalement publiée chez Futuropolis en 1974. La concurrence s'accroît également à cette période, nourrie par les publications des transfuges et les maisons d'éditions qui fleurissent à ce moment-là on peut penser aux Éditions du Fromage, Fluide Glacial, Futuropolis ou Artefact, dont les rangs grossissent à la fin des années 1970 (Le Cherche Midi, Bédéscope en Belgique qui se lance dans la réédition, BD'Star dans les *comics*...), ce qui entraîne des départs. Et parmi ceux qui quittent le journal, on compte aussi un certain René Goscinny, appelé à d'autres aventures...

Les rapports de réunions de rédaction permettent de comprendre que la constante évolution de la formule de *Pilote* est le reflet des préoccupations de l'équipe rédactionnelle pour l'avenir du journal, et ce malgré les changements fréquents des rapports de force et d'influence en son sein. Ces préoccupations sont justifiées, puisque l'histoire du périodique entre 1959 et 1974 est ponctuée par des crises régulières et de différentes natures, dont les conséquences ont parfois un impact durable sur la vie de la rédaction – c'est notamment le cas de mai 68, ou des

²⁷⁹*Ibid*, p. 376.

²⁸⁰*Ibid*, p. 374.

²⁸¹*Ibid*, p. 386.

²⁸²« L'album de Brindavoine ne se vend pas, c'est l'échec total, il est soldé, un responsable me demande de ne pas continuer. » *Ibid*, p. 348.

départs du début des années 1970. Certaines de ces crises affectent particulièrement René Goscinny, et à travers lui, le journal lui-même : quand on attaque *Pilote*, on attaque Goscinny et souvent, au passage, son œuvre. Certaines de ces évolutions se concrétisent aussi en des changements esthétiques significatifs, que nous évoquerons à nouveau.

Ces événements difficiles sont rapportés à travers des discours hétérogènes, parfois franchement contradictoires et qui peuvent arriver à l'incohérence, mais aussi des discours parfois étrangement semblables construits sur des métaphores et des sources communes qui révèlent les dessous de la microsociété de la bande dessinée de l'époque, avec ses figures, ses lieux, ses mythes et ses rivalités. Parmi celles-ci il faut souligner à la fin de la période la concurrence qui oppose *Pilote* à *Charlie Hebdo* et leurs modèles de satire, sur lesquels nous reviendrons.

* * *

L'histoire de *Pilote* au cours de la période 1959 – 1974 a des airs d'épopée. L'élaboration du journal est jalonnée de plusieurs crises, dès les premières années de sa création et jusqu'à son passage à la périodicité mensuelle. Il faut souligner l'importance de la dimension commerciale, qui est fondamentale tout au long de son existence, les problèmes de ventes en arrivant à menacer son existence même : avant d'être un lieu de création, *Pilote* est un investissement. Ces accidents de parcours soulignent donc comment l'histoire de *Pilote* n'est pas une *success story*, mais une construction fragile faite de compromis entre divers rapports de force, notamment entre les instances administratives et décisionnaires et les créateurs. Dans ces rapports de force, René Goscinny s'impose en acquérant une position intermédiaire : professionnel reconnu, son succès lui permet de se placer à la limite des deux mondes et d'imposer sa vision de la gestion du journal, d'abord en tant que membre d'un binôme puis de façon plus personnelle.

L'histoire de *Pilote* et de Goscinny est en partie mythifiée par l'accumulation des témoignages et de commentaires de ses collaborateurs et des observateurs. Cela s'explique par le manque d'accès à des sources totalement fiables, ce qui laisse le champ libre à des constructions et reconstructions qui révèlent la dimension profondément affective des relations professionnelles au sein du journal. Dans les discours de ses collaborateurs, Goscinny devient un véritable personnage, matérialisé dans les pages de l'hebdomadaire où sa figure apparaît très régulièrement à partir de son accession au poste de rédacteur en chef. Sa marque sur le journal est aussi très importante par ses nombreuses participations à son contenu et l'immense succès

de ces dernières ainsi que de ses autres travaux – nous l’explorerons davantage plus loin. Son empreinte se construit graduellement, au fil de sa prise d’importance au sein de la maison Dargaud. Mais quel que soit son degré d’influence, la gestion du journal reste verticale tout au long de la période, et c’est ce qui suscite les critiques puis le départ de certains membres de l’équipe.

L’élément personnel est donc fondamental dans l’histoire de *Pilote*. C’est par sa relation de confiance avec Georges Dargaud et la complicité de Jean-Michel Charlier que Goscinny parvient à en prendre les rênes, et ses relations professionnelles avec l’équipe sont fortement conditionnées par les rapports humains. Cette équipe évolue en permanence, en fonction des différents recrutements. Ceux-ci sont motivés par l’aura du journal et de son rédacteur en chef, la sociabilité des auteurs et résultent parfois d’un effort particulier quand il s’agit d’attirer des auteurs renommés. S’il reste difficile de dénouer les liens de causalité entre la politique éditoriale et la politique rédactionnelle du journal, dans certains cas une intentionnalité réelle d’orienter le contenu par la participation d’éléments novateurs se fait jour. Les recrutements variés forment une équipe qui semble échapper à des normes, bien que certaines tendances se dégagent en termes de composition sociologique, de genre et de formation. Cela conduit à des regroupements en clans et évolue vers une sociabilité de la bande dessinée, animée par un nombre réduit d’acteurs. Par ailleurs, nous avons montré que la sociabilité se cristallise dans des lieux, parmi lesquels *Pilote* et sa périphérie occupent une place importante. *Pilote* n’est pas un atelier, mais un lieu de rencontres où se forment des collaborations, spontanées ou voulues par la direction, qui se perpétuent ensuite au-delà des pages du journal.

Deuxième Partie

Pilote au-delà des pages

Au-delà de ses pages et de ses membres, le journal se comprend à travers ses performances commerciales, son lectorat mais surtout, son identité.

Ces trois critères influencent le contenu de *Pilote*. Entre la parution des différents numéros, les performances commerciales entraînent des réflexions, génèrent des conflits de conceptions entre les différents membres de la rédaction et sont un des arguments les plus étudiés au cours des séances de préparation du journal. D'un autre côté, les lecteurs sont la cible du journal, et donc les récepteurs du contenu. Leurs réactions et l'importance qui leur est accordée nous informe aussi sur la façon dont le journal est élaboré et sur les visions de la profession des acteurs. Enfin, le journal s'affirme par une identité propre, un « esprit » distinct qui évolue de pair avec ses formules, au gré de décisions de la rédaction mais aussi du hasard des succès et de l'évolution du public. Cet esprit reste l'élément distinctif du journal, son image de marque, qui nourrit le souvenir qu'il laisse dans les mémoires de ses lecteurs ; elle est aussi ce qui fait de *Pilote* un journal novateur et déterminant pour la presse de bandes dessinées et le média de manière générale.

Chapitre premier

La question des ventes : obsession des chiffres

—

Pilote est avant tout une entreprise, un investissement pour son éditeur, Georges Dargaud, dont l'objectif est par conséquent la rentabilité. À ce titre, le succès commercial du journal est un outil de mesure non négligeable de son importance dans un marché particulier, celui de la bande dessinée, que l'on nomme encore les « illustrés ». Il faut donc avant tout contextualiser ce marché dans lequel *Pilote* tente de trouver sa place en 1959, au sein duquel règne une grande diversité et sur lequel pèse une menace constante, celle de la censure, organisée par la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse et examiner son évolution au cours de la période.

Dans ce contexte changeant, les ventes du journal fluctuent, ce qui amène la rédaction à opérer un véritable suivi et à échauder en conséquence des hypothèses et des stratégies pour parer à tout déclin éventuel. Les ventes du journal sont aussi à comparer à celles de la concurrence, ce que fait d'ailleurs la rédaction au cours des réunions et séminaires qu'elle organise.

Enfin, la question des ventes ne concerne pas que les journaux. Elle se pose également pour les albums de bande dessinée qui connaissent au cours de la période une véritable explosion, le « phénomène Astérix » étant paradigmatique. L'affirmation d'un nouveau support de consommation des bandes dessinées, d'abord marginal, change l'équilibre et les politiques éditoriales du média et ouvre la voie de la modernité.

A. Mise en situation : paysage des « illustrés » en France

À sa création en 1959, le marché que tente d'intégrer *Pilote* est attractif. Les ménages français sont encore sous-équipés en téléviseurs, et le seul média visuel accessible est souvent la presse illustrée, vaste domaine que se disputent de puissantes maisons d'éditions à l'origine d'une variété de publications, au-dessus desquelles flotte l'épée de Damoclès qu'est la loi de 1949, mais aussi la concurrence des autres médias.

1. L'après-guerre : la machine repart

Ayant vu le jour aux États-Unis à la fin du siècle précédent ou en France sous la plume et le pinceau de Töpffer en fonction des lectures de l'histoire²⁸³, dans l'entre-deux-guerres la bande dessinée est bien installée dans la presse française. Dans un premier temps elle est introduite par la grande presse, – on peut évoquer les « lundis de Caran d'Ache », et ses pages illustrées qui paraissent dans le *Figaro* de 1895 à 1906²⁸⁴ –. Elle se distingue sans équivoque de la littérature illustrée ou de la caricature et paraît dans des journaux qui lui sont soit entièrement dédiés ou du moins pour lesquels elle constitue un élément fondamental : citons entre autres *Bayard*, *Benjamin*, *Robinson*, *Aventure*, *Le Journal de Toto*, *Le Journal de Mickey*, *Hop-Là*, *La Semaine de Suzette* ou *Cœurs Vaillants*. La guerre et l'Occupation ne font pas totalement cesser la production de journaux illustrés. Au contraire, un organe de propagande comme *Le Téméraire* s'en saisit et certains auteurs y apportent leur contribution, ce qui vaut à certains d'être ostracisés au lendemain du conflit, d'autres parvenant à y échapper, comme Gire et Raymond Poïvet, collaborateurs à *Vaillant*²⁸⁵.

²⁸³Cette divergence oppose surtout des historiens des deux bords de l'Atlantique. V. SEVEAU « La bande dessinée » in N. HEINICH, R. SHAPIRO (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, EHESS, Paris, 2012, p. 253 – 260).

²⁸⁴S. VENAYRE, « Des caricatures aux comics » in L. MARTIN, J.-P. MERCIER, ORY P., S. VENAYRE (dir.), *L'Art de la bande dessinée*, p. 98-100

²⁸⁵R. MEDIONI, *Mon Camarade, Vaillant, Pif. L'histoire complète. 1901-1994. Les journaux pour enfants de la mouvance communiste et leurs BD exceptionnelles*, Vaillant Collector, Pargny-la-Dhuys, 2021, p. 96 et 108.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la presse de bandes dessinées est décimée par les interdictions des Nazis et des Vichystes puis des Alliés d'une part, et les problèmes de pénurie de l'autre. *La Semaine de Suzette*, qui a cessé de paraître dès 1940, après l'inspection par les occupants de sa maison d'édition, Gautier-Langueureau, ne reparaît qu'à partir de 1946²⁸⁶. *Bayard*, qui ne paraissait plus depuis juin 40, revient au même moment en reprenant le flambeau de *Jean Paul*. Quant au *Journal de Mickey*, qui bat tous les records de ventes du marché et continue de paraître bon an mal an pendant la guerre malgré la pénurie de papier et de sévères restrictions, il cesse ses activités en 1947, remplacé il est vrai par le titre *Hardi présente Donald*, qui lui passe à nouveau le relais en 1953 sans connaître toutefois le même succès²⁸⁷.

Après-guerre, l'industrie de la presse illustrée renaît de ses cendres, et les journaux qui paraissent sont sensiblement les mêmes que ceux d'avant le conflit. En dehors des journaux que nous venons de citer, on peut relever le retour progressif des Éditions mondiales de Cino del Duca : en 1944 la collection *Aventures illustrées* paraît, suivie l'année suivante des *Belles Aventures* et de *Fantôme*. *Tarzan*, *Le Corsaire de fer*, *Les Grandes Aventures* et *Audace* suivent en 1946, *Les Classiques en images* en 1947 et enfin en 1948 *Tom Mix*, *Satanax*, *Hurrah!* – devenu ensuite *Super-Aventure* – et *L'Intrépide*, qui prend la relève de *L'Astucieux*²⁸⁸.

2. Un paysage varié...

Le visage du marché ne change donc pas et continue d'être caractérisé par une grande diversité et les journaux varient du point de vue de leur contenu, de leur public-cible, de leur périodicité et même de leur aire de distribution.

Le contenu est souvent importé, principalement depuis deux foyers de production : les États-Unis et l'Italie. Outre l'exemple évident du *Journal de Mickey* de Paul Winkler, les séries *made in USA* sont importées en masse par les éditions SAGE, filiale de la Librairie Moderne, qui comptent *Rintintin*, *Tom & Jerry*, *Aigle Noir* ou *Roquet Belles Oreilles*. Ces séries profitent d'ailleurs de la diffusion à la télévision des aventures de leurs héros, et certains journaux des

Richard Medioni précise par ailleurs que le passage de Poïvet par le journal collabo n'est que de courte durée.

²⁸⁶M.-A. COUDERC, *La Semaine de Suzette. Histoires de filles*, CNRS Éditions, Paris, 2005, p. 26

²⁸⁷P. WEBER, *La grande histoire du journal de Mickey de 1934 à nos jours*, Disney, Glénat, Paris, 2014, p. 40

²⁸⁸H. FILIPPINI, « Cino del Duca : de la presse du cœur à la BD », sur BDZoom.com, 2015 (<http://bdzoom.com/88224/patrimoine/cino-del-duca-de-la-presse-du-coeur-a-la-bd%E2%80%A6/> consulté le 22/03/2021)

éditions SAGE indiquent d'ailleurs la mention « Vedettes T.V. »²⁸⁹. D'autres séries paraissent aussi chez la concurrence : les éditions Lug publient *Pim Pam Poum*, nom français des *Katzenhammer kids* et Cino del Duca publie en France les aventures de *Tarzan*, ce qui entraîne nombre d'imitations plus ou moins transparentes, les « tarzanides ». D'autres périodiques publient aussi des séries en provenance des Etats-Unis sans en faire leur tête d'affiche. Pour ce qui est des liens avec l'Italie, les éditions Lug perpétuent la proximité traditionnelle de Lyon avec la culture cisalpine. Entre autres périodiques, elles publient *Zembla* du nom d'un « tarzanide » éponyme dessiné par les Italiens Augusto Pedrazza, Pietro Gamba ou Franco Oneta, mais dont le scénariste, Marcel Navarro, est français et se cache derrière un pseudonyme, J.K. Melwyn-Nash²⁹⁰. Cette série naît en concurrence avec *Akim*, autre copie italienne du héros d'Edgar Rice Burroughs²⁹¹, qui a son propre périodique aux éditions Aventures et Voyages. On peut également citer le périodique *Blek*, du nom cette fois-ci d'un trappeur – « *Blek Macigno* » ou « *il grande Blek* » en version originale –, production totalement italienne²⁹².

La plupart des journaux de bandes dessinées de l'époque peuvent par ailleurs être distingués par le public visé. La division est assez nette entre les publications dédiées à des séries humoristiques, à gags, les séries d'aventures – ces dernières comportant de nombreux sous-genres, aventures historiques et maritimes, histoires militaires, *westerns*, tarzanides, science-fiction – et les magazines dédiés à des petites filles, dans lesquels se spécialisent les éditions Chateaudun²⁹³. Enfin, une autre distinction importante est celle qui sépare les petits formats des grands formats, et cela va souvent de pair avec la qualité de l'impression. Sans prétention à l'exhaustivité, on peut citer à nouveau des publications de Cino del Duca ou les maisons d'édition Aventures et Voyages, Librairie Moderne, les éditions Chateaudun ou les éditions Lug. Toutes ces publications sont pour la plupart bimensuelles ou mensuelles et reprennent pour beaucoup des séries étrangères.

Ces « mensuels » sont perçus par une autre catégorie de journaux, caractérisés quant à eux par la diversité des types de séries et de rubriques qu'ils proposent, comme la concurrence la plus dangereuse, comme en attestent les compte-rendus des séminaires qu'organise la

²⁸⁹Publier des séries américaines n'empêche pas d'en publier des italiennes ou françaises et inversement. Ainsi les éditions SAGE publient tant *Tom & Jerry* que *Pépito*, du nom de la série humoristique de l'italien Luciano Bottaro.

²⁹⁰H. FILIPPINI, *Dictionnaire de la bande dessinée*, Paris, Bordas, 1989, p. 570-571

²⁹¹B.P. BOSCHESI, *Manuale dei fumetti*, p. 101

²⁹²P. GAUMER, *Dictionnaire mondial de la BD*, p. 390

²⁹³Ces cas de figure ne sont pas les seuls exemples de bandes dessinées publiées périodiquement. La bande dessinée continue d'être publiée à cette époque dans la grande presse et la presse non-spécialisée. À titre d'exemple le journal France-Dimanche publie un feuilleton en BD dans ses pages en 1959-1960, à quoi s'ajoutent des gags illustrés.

rédaction de *Pilote* sur lesquels nous reviendrons ultérieurement. S'ils s'inspirent de *Benjamin* pour créer leur journal, ainsi que de *Paris-Match*, c'est avec ces « mensuels » que les fondateurs de *Pilote* entrent en compétition directe. Il s'agit des grands hebdomadaires, *Le journal de Mickey*, revenu 1953, *Vaillant*, né de l'initiative clandestine de *Mon Camarade* en 1945²⁹⁴, mais aussi les géants belges *Spirou*, qui s'exporte à partir de 1947, et bien entendu *Tintin* que Dargaud distribue sur le marché français à partir de l'année suivante. Enfin *Pilote* n'est pas le seul à tenter l'aventure de l'édition, le marché de la presse jeunesse, très lucratif avant la guerre étant très attractif et il lance en 1944 *Coq Hardi*, devenu par la suite *Cocorico* avant de reprendre son nom d'origine.

À ce rapide panorama, il faut enfin ajouter l'émergence des journaux pour jeunes au début des années 1960, qui constituent une catégorie à part. *Salut les copains* ouvre la voie, empruntée ensuite par *Mademoiselle Âge tendre* – destiné aux lectrices et où l'illustration ne trouve que très peu de place –, *Bonjour les amis* ou encore *Nous les garçons et les filles*, dont le succès est toutefois plus mitigé. Bien que n'entrant pas dans la catégorie des illustrés, ces magazines d'un genre nouveau visent le même public, et leur impact sur le monde de la presse de bandes dessinées n'est pas négligeable.

3. ... en constante évolution...

L'arrivée des magazines yéyé sur le marché des périodiques destinés à la jeunesse montre un domaine en évolution constante, soulignée tout d'abord par des progrès techniques.

Le recours à la couleur est généralisé déjà avant la guerre²⁹⁵, mais celle-ci gagne encore du terrain et se généralise. Au début des années 1960 certaines séries sont encore imprimées en bichromie, voire en noir et blanc – on peut citer l'exemple des aventures du chevalier *Belloy* de Charlier et Uderzo dans *Pilote* –, alors qu'à la fin de la période de tels choix relèvent de prises de position esthétiques. Par ailleurs, les techniques d'impression s'améliorent notamment avec le passage à l'offset.

Cependant, l'évolution du paysage de la bande dessinée se lit surtout à travers les disparitions, les naissances et les métamorphoses de journaux. Comme nous l'avons observé pour *Pilote* dans la partie précédente, les changements de formule, voire de titre, ne sont pas chose rare : *Bayard* devient *Record* en 1962 avec la participation des éditions Dargaud, *Cœurs Vaillants* change de titre pour *J2 Jeunes* en 1963 puis *Formule 1* en 1970, et il se transforme à

²⁹⁴R. MEDIONI, *Mon Camarade, Vaillant, Pif. L'histoire complète. 1901-1994...*, p. 91

²⁹⁵*Histoire de Spirou et des publications Dupuis*, éditions Glénat, Paris, 1981, p. 13

nouveau après avoir été fusionné avec *Djinn* pour former *Triolo*, lui-même successeur d'*Âmes Vaillantes*. Ces transformations sont parfois radicales : *Paul et Mic* qui avait remplacé *Fillette* pour tenter de gagner un public mixte en 1964 revient à son premier public-cible dès l'année suivante en devenant *Quinze Ans*. Si les titres peuvent disparaître, les maisons d'éditions sont plus solides et éditent souvent plusieurs journaux, qui sont arrêtés ou créés à divers moments, ce qui brouille parfois les limites entre reprise d'un journal sous un autre nom et simple création d'un titre différent. Les cas les plus simples sont ceux où la filiation est claire : *Vaillant* prend le nom de son personnage-phare, *Pif* en 1969, *Coq Hardi* devient *Cocorico* en 1957 avec une reprise du logo²⁹⁶.

La période voit également la création de journaux avec l'avènement de la bédéphilie. Cette tendance vient d'une part d'Italie, dont les périodiques *Linus* et *Eureka* inspirent les créateurs de *Charlie Mensuel* et *Pogo*, devenu ensuite *Poco*, en 1969. Mais la bédéphilie est aussi endogène et en 1973 les éditions Dargaud reprennent *Phénix*, créé en 1966 comme bulletin de liaison de la Socerlid²⁹⁷. La création de journaux bédéphiles continue d'ailleurs après la période avec des titres comme *B.D. L'hebdo de la BD* ou *Rétro BD*. L'incursion de Dargaud dans ce territoire n'est pas la seule création d'un journal nouveau par l'éditeur de *Pilote* puisque celui-ci fait varier les formats et périodicités avec les *Super Pocket Pilote* et les tentatives éphémères que sont les journaux *Lucky Luke* et *Achille Talon Magazine*. Enfin, d'autres types de publications viennent altérer le cours du marché en fin de période. Le phénomène d'affirmation des auteurs se concrétise avec les premiers journaux indépendants importants, *L'Écho des Savanes* en 1972 et *Mormoil* en 1974. C'est la préfiguration de l'évolution de ce genre de presse, incarnée par des titres comme *Ah ! Nana*, *Métal Hurlant* ou *Fluide Glacial*.

4. ... sur fond de censure.

Mais le journal rencontre d'autres obstacles que la question des ventes. La censure, à laquelle est soumise la bande dessinée au même titre que les autres médias de l'époque, en est un autre, et non des moindres. Cette censure peut être orientée politiquement – *Vaillant* y est confronté dès son premier numéro²⁹⁸ –, mais elle est avant tout mise en place pour des raisons morales. En Europe, la bande dessinée étant un média associé particulièrement à l'enfance –

²⁹⁶Informations recueillies sur le site Bdoubliees.com (<https://www.bdoubliees.com/> consulté le 22/03/2021)

²⁹⁷P. GAUMER, *Les années Pilote*..., p. 206.

²⁹⁸Jacques Soustelle, ministre de l'Information demande à ce que les « histoires accompagnées d'images » soit supprimées du journal communiste, dans un effort pour limiter sa popularité (R. MEDIONI, *Mon Camarade, Vaillant, Pif. L'histoire complète. 1901-1994*..., p. 103)

c'est bien une particularité européenne, les *comics* et *mangas* s'adressent quant à eux à un public beaucoup plus varié – cela pousse diverses associations à demander la mise en place d'une surveillance. Ces associations sont issues de divers horizons, d'obédiences parfois diamétralement opposées puisqu'on y trouve des associations familiales, des ligues de moralité, des catholiques et des communistes²⁹⁹. Elles sont rejointes par d'autres groupes, animés par des motivations beaucoup plus corporatistes : dès les années 1930, les associations de dessinateurs expriment ainsi leur mécontentement face à la popularité des bandes étrangères, principalement importées par Opera Mundi³⁰⁰, et elles reprennent leur combat à la Libération, redoutant les dangers auxquels est exposé un marché français en jachère confronté à la puissance de production des USA³⁰¹. La demande principale des dessinateurs est celle du contingentement des séries étrangères, afin d'assurer du travail aux dessinateurs du cru. Ces positions trouvent un écho dans la dimension antiaméricaine³⁰² et même xénophobe au sens large qui anime certains des meneurs de la lutte pour la censure des bandes dessinées. Les bandes ne sont pas les seules à faire l'objet de ces hostilités et les éditeurs d'origine étrangère sont aussi la cible d'attaques dans la presse³⁰³, particulièrement avant-guerre.

Les efforts protectionnistes et xénophobes ne doivent cependant pas occulter le combat fondamental, qui est celui de la morale. Accusée de pousser à la criminalité, la bande dessinée est attaquée par le Cartel d'action morale et sociale, héritier post-Libération de la Ligue française pour le relèvement de la moralité publique, dont le but est avant tout d'éviter la perversion de la jeunesse.

En conséquence, c'est surtout dans le domaine de la morale que la loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse donne satisfaction à ces différents groupes dont nous avons souligné l'hétérogénéité, et la demande des dessinateurs d'ajouter le contingentement à la loi est rejeté³⁰⁴. Le législateur indique que les publications destinées à

²⁹⁹T. CREPIN, *Haro sur le Gangster*, « Des groupes de pression très actifs », p. 167-211

³⁰⁰*Ibid*, p. 173.

³⁰¹*Ibid*, p. 174.

³⁰²Paradoxalement celui-ci est au départ plutôt l'œuvre des militants catholiques – parmi eux l'abbé Bethléem se distingue –, les communistes concentrant leurs critiques sur le mode de production capitaliste de ces bandes. *Ibid*, p. 217

³⁰³L'abbé Bethléem illustre encore bien ce propos, tel qu'il est cité par Thierry Crépin ; petit florilège : Paul Winkler : « [...] ils [les jeunes Français] n'ont que faire d'un journal créé par un Hongrois naturalisé de fraîche date et destiné à glorifier un fantoche américain à cent pour cent. », *Ibid*, p. 217

Ettore Carozzo : « [met] en circulation dans les provinces françaises des romans de livraisons, qui, par des histoires plus ou moins passionnelles de faux héros et amazones du trottoir, font tourner les têtes et grisent les sens comme les gros vins et les alcools frelatés. » *Ibid*, p. 220

Cino Del Duca : « [sème] dans nos provinces ses sales petits romans et fascicules, imprimés à Milan, et répandus en France pour abêtir et corrompre nos populations. », *Idem*.

Fratie Offenstadt : « [...] des juifs, des allemands et des pornographes [...] », tout pour plaire. *Idem*

³⁰⁴*Ibid*, p. 175

l'enfance « [...]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 de crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse. ». Le terme « démoraliser » se réfère bien évidemment à la morale et non au moral. On met également en place une Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse, installée au Ministère de la Justice et constituée de magistrats. Elle est chargée de signaler les contrevenants à la loi au ministère³⁰⁵. La loi ne limite d'ailleurs pas clairement les prérogatives de la Commission aux journaux destinés à l'enfance, puisque son article 14 « interdit [...] de proposer, de donner ou de vendre à des mineurs âgés de moins dix-huit ans, les publications de toute nature présentant un danger pour la jeunesse [...] ». La mention « de toute nature » est donc utilisée par la Commission à la fois pour parer aux stratégies d'éditeurs qui tentent de contourner la loi en ne présentant plus leurs publications comme destinées à l'enfance – c'est le cas des éditions Lug avec *Fantask* en 1969³⁰⁶ – mais aussi pour attaquer des publications de genres tout à fait différents³⁰⁷.

Ces attaques, si elles sont craintes par les éditeurs, ne se concrétisent en réalité qu'assez peu. Plus qu'une réelle censure, la Commission use surtout de mesures d'intimidation et crée un climat qui pousse les éditeurs à l'autocensure. Une intimidation typique est la mise en demeure, qui cause aux maisons d'éditions un dommage financier, accompagnée de recommandations de modification du contenu des journaux³⁰⁸. Cette approche détournée dans un premier temps cause quelques frictions entre les magistrats de la Commission et les associations à l'origine de la loi ; elle révèle aussi une certaine faiblesse des magistrats qui dépendent du bon vouloir du ministre en place : en 1952 celui-ci refuse de condamner Cino Del Duca qui refuse pourtant de se conformer aux demandes de la Commission³⁰⁹. Cette faiblesse est révélée pleinement lors des poursuites judiciaires lancées contre l'éditeur Pierre Mouchot, jugé récalcitrant, en 1954 et qui n'aboutissent qu'en 1961³¹⁰.

La Commission est renforcée au fil du temps, notamment en 1954 et 1958, et gagne une certaine autonomie³¹¹. On peut noter par ailleurs que, si elle s'attaque évidemment en premier

³⁰⁵T. CREPIN, T. GROENSTEEN (dir.), *On tue à chaque page ! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris-Angoulême, éditions du temps-Musée de la bande dessinée, 1999, p. 95

³⁰⁶T. CREPIN, A. CRETOIS, « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure » in *Le Temps des médias*, vol. 1, no. 1, 2003

³⁰⁷À titre d'exemple, les revues *Futur* et *Arcadie*, destinées à un public d'hommes homosexuels sont interdites en 1952 et 1954 respectivement, pour promotion de l'homosexualité. (*Ibid*)

³⁰⁸T. CREPIN, T. GROENSTEEN, (dir.), *On tue à chaque page ! Op. cit.* pp 96-97

³⁰⁹T. CREPIN, A. CRETOIS, « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure »,

³¹⁰T. CREPIN, T. GROENSTEEN (dir.), *On tue à chaque page !...*, p. 103

³¹¹*Ibid*, p. 110

lieu à la violence et à la pornographie – ou du moins ce qui lui semble en être –, elle prend aussi pour cible l' « invraisemblance »³¹². Son autorité s'érode toutefois lentement. Les éditeurs et dessinateurs apprennent à jouer avec les limites de la loi puis le mouvement de 1968 porte un certain coup à la Commission et à son autorité. Celle-ci finit par s'effriter avec l'accession au pouvoir de Valéry Giscard d'Estaing, sans pour autant être supprimée³¹³.

B. La question des ventes chez *Pilote*

Lancé dans un marché très concurrentiel, regardé avec méfiance par une partie de l'opinion publique et par les autorités, la première mission de *Pilote* est simple : le journal veut vendre. Cette question est primordiale, bien au-delà du début de son existence marqué par le traumatisme de l'année 1960 que nous avons déjà exposé et qui se solde par le rachat par, Georges Dargaud. Les préoccupations économiques se poursuivent tout au long de la période, après les années 1962-1963 habituellement retenues comme un moment de crise majeure. Cette première période Dargaud, pendant laquelle Denis Lefèvre-Toussaint et Marcel Bisiaux sont rédacteurs en chef, est restée en effet dans les mémoires, particulièrement après la phase yéyé du journal. Mais nous insistons : s'il est vrai que les réunions de rédaction du début des années 1960 révèlent la perception d'une crise généralisée du média, comme le montrent les chiffres issus d'études commandées par le journal, les problèmes continuent tout au long des années 1960 et sont régulièrement évoqués au cours de la période, et c'est ce qui pousse l'équipe administrative du journal à tenir des séminaires spécialement dédiés à la question. La situation dure jusqu'à fin de la période, puisque c'est sous le poids des contraintes économiques que le journal est obligé de changer sa périodicité en devenant mensuel.

1. Une industrie en crise ?

Le début des années 1960 marque donc une crise des ventes généralisée ; les journaux ne s'écoulent pas assez et l'ensemble de l'industrie fait face à un problème de surproduction. Ainsi, dans un rapport du 19 mai 1964³¹⁴, le service des ventes de Dargaud présente les chiffres de vente des principaux journaux, classés par périodicité et importance de tirage, distribués en

³¹²*Ibid*, p. 114

³¹³T. CREPIN et A. CRETOIS, « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure », in *Le Temps des médias*, p. 63

³¹⁴Sans titre, archives de l'Institut René Goscinny, 7 p.

France par les Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne (NMPP) et à Lyon par les Messageries Lyonnaises de Presse (MLP). Le constat y est sans appel : seule une publication parmi les quatre-vingt-dix-sept (!) citées fait moins de 20 % d'invendus. Il s'agit de *Salut les copains* qui se cantonne à 17 % ce qui, étant donnée l'importance de son tirage, représente tout de même 170 000 exemplaires – plus du double des ventes de certaines publications³¹⁵. Sur les chiffres des NMPP, la moyenne des invendus toutes périodicités confondues est d'un peu plus de 40 %. Certains titres sont alors au plus mal : *Bayard* et *Rocambole*, des éditions Aventures et Voyages, atteignent les 60 % et 70 %. Les deux périodiques ne durent qu'un peu plus d'un an chacun...

Comparé avec ces chiffres, les résultats de *Pilote* ne sont pas déshonorables. Le journal vend 70 % de ses exemplaires et n'en perd donc « que » 38 633. Cela n'est toutefois pas à imputer uniquement à la stratégie rédactionnelle du journal, mais aussi à ses adaptations constantes aux chiffres de ventes. Les rapports des ventes accompagnant les réunions de rédaction montrent sur la période 1961-1963 une variation constante du nombre d'exemplaires imprimés, effectuée sur la base des derniers chiffres, mais aussi de projections en fonction de l'intérêt espéré pour un numéro particulier (sujet intéressant, concours, numéro spécial, encart ou nombre de pages plus important)³¹⁶. La tendance est, sur cette période, généralement à la baisse³¹⁷, qu'il s'agisse des ventes ou du tirage qui suit ces dernières et elle dure depuis le rachat du journal ; les ventes miraculeuses de la toute première formule sont perdues.

Il faut tout de même nuancer en rappelant que ces chiffres restent toutefois hautement incertains puisqu'ils ne sont issus que de témoignages. Bertrand Caillé souligne la difficulté à connaître les performances de vente du journal, due au fait que *Pilote* n'est répertorié par le CESP qu'à partir de 1972³¹⁸. Les témoignages varient donc sur la question. Il semble que le premier numéro ait réalisé un score fracassant : dans son interview de Jean Donguès, Patrick Gaumer évoque le chiffre de 300 000 exemplaires vendus (!), ce que l'interviewé ne contredit

³¹⁵ *Âge tendre*, également mensuel et visant un public similaire n'en vend que 57 880, pour un tirage presque dix fois inférieur.

³¹⁶ Le rapport des ventes du 14 mars 1962 rapporte une augmentation de 18,84 % sur 160 villes consultées. Cette augmentation ne semble toutefois pas suivre celle du tirage qui augmente de 24,59 %. On remarque ici deux phénomènes : la capacité de projection du journal dans sa politique de tirage, diminuant ses prises au fur et à mesure de la baisse des ventes et les augmentant en vue de meilleures ventes ; d'autre part cette projection souligne la capacité à doper artificiellement les ventes, sans pour autant infléchir sur la santé du journal au long terme. « Statistiques de vente de *Pilote* dans les 160 principales villes de France », archives de l'Institut René Goscinny, (RG/G-3-1/1), p. 1

³¹⁷ Voir Annexe 1 « Ventes de *Pilote* à Paris (1961-1963) »

³¹⁸ B. CAILLÉ, *Analyse du contenu du journal Pilote...*, p. 51.

pas³¹⁹. Il paraît avéré que les ventes se maintiennent à un niveau très élevé et Pascal Ory parle de 125 000 exemplaires vendus au moment du rachat par Georges Dargaud³²⁰.

La constatation d'une baisse commence dès 1962. Si l'année débute avec une augmentation des ventes liée au concours Kohler l'analyse des autres chiffres de l'année permet d'apprécier la nature très fluctuante des ventes du journal. Les études effectuent une distinction entre Paris et la province, ce qui révèle des phénomènes intéressants. Ainsi, le mois de juillet 1962 voit des baisses dramatiques dans les ventes parisiennes, avec un passage de 17 349 exemplaires vendus du n° 140 (26/06/1962) pour 13 067 du n° 141 (04/07/1962), et un moment de vide significatif avec le n° 143 (18/07/1962) et ses 9 449 exemplaires vendus. Le mois de septembre voit une légère reprise, le n° 151 (13/09/1962) se vend à 12 379 exemplaires, puis le n° 152 (20/09/1962) à 15 974, et les deux numéros suivants passent la barre des 16 000, soit des chiffres comparables à ceux du mois de juin. Les vacances d'été portent un rude coup aux ventes du journal, que celles de province ne permettent pas de combler. L'étude de ces données chiffrées permet par ailleurs de définir l'identité du public du journal, qui est principalement urbain et particulièrement parisien, question sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Malgré un retour à la situation pré-aoûtienne, la baisse se confirme et lors de la réunion de rédaction du 17 octobre, on enregistre une perte de 10% des ventes sur les numéros 155 et 156 en comparaison avec le semestre et l'année précédents. Les « bouleversements successifs apportés au journal, pour lui donner son ton actuel » sont accusés d'être l'origine possible de ce problème et une interrogation naît quant à la moyenne d'âge des lecteurs³²¹.

C'est à cette période que les tentatives de changement de ton du journal l'amènent à sa « parenthèse yéyé », mais, malgré des améliorations ponctuelles – le n° 155 avec Johnny Hallyday en couverture marque une augmentation des ventes en province, comme à Paris – cette crise est durable comme le soulignent les chiffres des ventes, et les années 1964-1965 voient la rédaction émettre différents rapports et tenir des séminaires spécialement dédiés à la question de la crise du média. Le premier a lieu le 20 mai, le suivant le 19 novembre 1964, et ils s'organisent autour d'interventions de membres de la rédaction et d'acteurs extérieurs,

³¹⁹P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 70.

³²⁰P. ORY, *Gosciny...*, p. 177.

On peut remarquer par ailleurs que l'histoire des ventes exceptionnelles du premier numéro est un *leitmotiv* des grands hebdomadaires, *Spirou*, *Vaillant* et *Mickey* ont tous un récit similaire, légèrement stéréotypé. Ces souvenirs de pêches miraculeuses nourrissent par la suite un mythe d'un « âge d'or », d'une abondance perdue que les rédactions s'efforcent de retrouver.

³²¹Compte-rendu de réunion de rédaction du 17 octobre 1962, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1.

particulièrement du *marketing* alors naissant³²². La tenue de ces séminaires vient souligner la lenteur de l'inversion du processus de baisse des ventes, et cette question a été peu évoquée dans les ouvrages dédiés au journal ou à ses rédacteurs en chef.

2. Pilote menacé ? Une évolution au fil des séminaires

Dans ces séminaires, la carence de ventes apparaît d'autant plus inquiétante que les facteurs démographiques jouent en faveur de la presse jeunesse, le *baby-boom* – qui n'est pas encore appelé de cette manière – ayant engendré toute une génération de lecteurs potentiels qui semblent boudier les journaux. C'est ce que souligne Jean-Christian Fauvet, qui annonce un public de 800 000 lecteurs potentiels dans la catégorie des moins de dix ans ; de plus, dans le présent, il estime le public potentiel pour une publication mixte à 230 000 lecteurs par numéro³²³. On tente alors d'expliquer la baisse des ventes des hebdomadaires en accusant avant tout la « modernité » qui serait à l'origine de changements chez les jeunes et dans leurs loisirs – le sujet sera abordé dans le prochain chapitre. L'autre coupable désigné, c'est la concurrence considérée comme déloyale des petits formats mensuels, publications qui coûtent moins cher à produire, tant par leur taille, leur qualité ou l'origine de leur contenu³²⁴. Mais une autre raison est avancée pour expliquer leur succès : dans le mémorandum de la réunion de rédaction du 10 novembre 1965, Jacques Tremblais remarque que les lecteurs « sont de plus en plus sensibilisés à la formule mensuelle »³²⁵, c'est-à-dire des numéros spéciaux et des thèmes complets. La suite du document explique que les enquêtes montrent que les lecteurs veulent lire des histoires complètes et impute à ce facteur le succès des « illustrés de poche », et on peut lire que les « trois ou quatre leaders de la catégorie, mieux réalisés, maintiennent leurs ventes et continuent de mordre sur [celles de *Pilote*]. ».

La crise du média mène donc à une remise en question profonde de la politique rédactionnelle, au point que l'existence du journal est à nouveau menacée – du moins sous sa forme hebdomadaire. Cette menace est difficile à estimer. Elle apparaît en creux à travers la

³²²On a pu lire ailleurs dans l'exposé le nom de Jean-Christian Fauvet, fondateur de l'agence de publicité UNIPRO et plus tard membre de l'équipe marketing de Dargaud ; il faut aussi souligner le rôle de membres de l'équipe comme Michel Venet, directeur général de la direction administrative et financière ou d'enquêteurs de terrain comme Jacques Tremblais.

³²³Compte-rendu du séminaire du 20 mai 1962, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 6.

³²⁴Cela reste cependant à démontrer, puisque ces publications connaissent également des problèmes pour écouler leurs numéros, comme nous l'avons souligné. Pour le plus grand éditeur de ces formats, Lug, le salut vient à la fin des années 1960 sous les traits masqués et musclés des super-héros Marvel qui relancent les ventes de la maison d'édition lyonnaise.

³²⁵Mémorandum concernant la réunion rédactionnelle de *Pilote* du 10 novembre 1965, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1.

défense qu'en font certains membres de la rédaction. On peut citer Jacques Tremblais dans le mémorandum cité plus haut³²⁶ et surtout, lors du premier séminaire (20/05/1964), l'intervention de Jean-Michel Charlier et René Goscinny³²⁷. Dans ce document, les deux rédacteurs en chefs se posent en professionnels de la bande dessinée – soulignant et saluant le fait que pour la première fois un éditeur les invite à s'exprimer – et traitent des divers problèmes que rencontre le journal. Sur la question des mensuels, leur réponse est claire : ceux-ci ne représentent pas une menace : « [...] il s'agit d'un tout autre métier. Il ne s'agit plus là de périodiques et il est inconcevable de transformer *Pilote* ou *Tintin*, ou *Spirou* en petit mensuel. C'est aussi différent de notre métier que l'industrie du jouet peut l'être. [...] ce n'est plus la presse des jeunes ». Or les deux scénaristes invitent à ne pas abandonner la vraie presse des jeunes. La télévision n'est pas vue comme une menace particulière et Charlier et Goscinny évoquent la situation aux USA, dont la France emboîte le pas, où la télévision, alors plus développée, coexiste en bonne intelligence avec la presse. Les auteurs soulignent en outre le nombre réduit d'émissions adressées aux jeunes. En conclusion, les rédacteurs en chef affirment ne pas croire à la « désaffection des jeunes » et croire aux journaux de bandes dessinées et à *Pilote* en particulier.

La perte de vitesse des journaux est donc imputée aux seuls propriétaires et administrateurs des journaux pour les jeunes, c'est-à-dire les éditeurs et les membres des rédactions. Les auteurs se plaignent ainsi que ceux-ci « pensaient que faire un journal pour les petits c'est faire un petit journal. ». Ils citent les éloges sur la présentation soignée de *Salut les copains*, arguant que « [...] ce beau papier, ces belles mises en page [...] nous n'avons cessé de les réclamer depuis des années ». Un autre problème fondamental est le traitement insuffisant des professionnels des BD qui est mis en avant par les rédacteurs en chef pour expliquer le départ des jeunes professionnels vers d'autres médias, radio, télévision, cinéma pour les scénaristes, et publicité et illustration pour les dessinateurs. Par ailleurs, les efforts de publicité pour les journaux sont jugés insuffisants, tout comme l'importance accordée aux relations publiques : « Quand notre presse est attaquée, bien à tort, puisque c'est la seule qui observe un véritable code moral et qui est soumise à une censure, personne ne la défend ». Or, une amélioration de la publicité serait utile en réponse aux attaques dont la presse pour les jeunes fait l'objet de la part de la grande presse, et permettrait ainsi d'atteindre les adultes. Les solutions avancées sont donc un miroir présenté à la direction du journal, que les auteurs invitent à prendre ses responsabilités.

³²⁶*Idem.*

³²⁷Séminaire du 20 mai 1964, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 8-14.

La conclusion du séminaire suivant, le 19 novembre 1964 est qu'il faut repenser et personnaliser le contenu des journaux. On accorde une plus grande place aux séries en rapport avec le lycée (*Le Potache est servi* et *Le grand Duduche*) et des efforts sont faits par rapport à la publicité le concernant et les relations publiques notamment en lien avec la télévision. Le journal cherche donc à s'adapter à la modernité et à l'âge de son public. Par ailleurs on améliore la qualité matérielle du journal. Malgré tout cela, le constat est toujours le même : les naissances augmentent, mais pas le lectorat, tandis que le succès des « histoires complètes en petit format » et de la TV avec la création d'une seconde chaîne se confirment³²⁸. Une conséquence est que seuls demeurent cinq hebdomadaires : *Tintin*, *Spirou*, *Pilote* et *Mickey*, dont les ventes baissent toutefois, et *Chouchou*, loin derrière³²⁹ ; la crise du secteur n'a laissé en place que les plus forts. Par ailleurs, Dargaud affirme avoir accédé aux demandes des rédacteurs en chef et il propose des contrats et une véritable politique d'albums afin d'assurer la rentabilité de la bande dessinée pour les professionnels. Il affirme que « si le talent se manifeste, sa rentabilité devient contractuelle, donc régulière, enfin, des albums viennent couronner ce talent, sans compter, dans un avenir prochain, la Télévision, les gadgets, etc, ...³³⁰ ». Nous reviendrons plus en détail sur ce point dans la suite de ce chapitre. On souligne toutefois dans ce séminaire la crise généralisée du support papier – argument qui reste prévalent durant toute la période, nous y reviendrons – qui touche également les publications autres qu'illustrées³³¹. Une certaine nostalgie des chiffres de ventes d'avant-guerre se fait alors sentir. De plus, le problème est vécu comme double : il ne s'agit pas que de la qualité des journaux, mais aussi de l'organisation des ventes³³². Yves Krier, chargé d'interroger des lecteurs, fait part de ses résultats : « Pour nos lecteurs à nous, c'est l'humour – mais l'humour qui fait rire – et l'aventure palpitante avec des suspenses qui vous laissent pantelants jusqu'à la semaine suivante. Tout le reste n'est qu'accessoire³³³ ». Les lecteurs sont attachés aux bandes dessinées, et non aux articles. Il est intéressant de noter que pour Krier cela ne justifie pas la suppression des articles, qu'il défend avec un argument surprenant : « Le texte, c'est un double alibi : vis-à-vis des parents et des

³²⁸Séminaire du 19 novembre 1964, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 1

³²⁹Un autre grand hebdomadaire brille par son absence dans les différentes analyses et notes de synthèse de la rédaction : *Vaillant*. À cette période le journal de Pif est encore hebdomadaire et le reste durant de nombreuses années, accueillant d'ailleurs dans ses pages un certain nombre de grands auteurs dont certains passent ensuite chez Dargaud : les Tabary sont des collaborateurs depuis la moitié des années 1950, Gotlib y débute en 1962 avec *Nanar et Jujube* tandis qu'une certaine cucurbitacée masquée y vit ses premières aventures potagères en 1965. Une explication simple à cette absence est le fait que *Vaillant* n'est pas distribué par les NMPP ou les MLP, dont les chiffres des analyses de la rédaction sont issus.

³³⁰Séminaire du 19 novembre 1964, archives de l'Institut René Goscinny, p. 3-4.

³³¹*Ibid*, p. 6

³³²*Idem*

³³³*Ibid*, p. 8

éducateurs qui ne sont pas là pour voir que les enfants sautent les pages qui les ennuiant. Vis-à-vis de la publicité qui ne répand pas volontiers sa manne sur les journaux “Tout en bandes” [...]334 ». Enfin, le clou est enfoncé par M. Miquel, qui proclame que les informations n’intéressent plus les enfants puisqu’ils les trouvent dans la presse pour adultes, qu’ils lisent déjà ; pour lui, la seule qualité qui distingue *Tintin* et *Pilote*, est la qualité des bandes dessinées³³⁵... Suite à des débats sur les deux journaux, la conclusion à laquelle parvient le séminaire suit ces lignes directrices et des études sont prévues sur « l’âge mental et le milieu social » des lecteurs afin d’adapter le rédactionnel, on prête une attention particulière à la radio – avec une émission *Le Potache est servi* – et aux liens avec la télévision, tandis que Goscinny et Charlier sont encouragés à se montrer économes³³⁶.

Un an plus tard, la crise semble pourtant n’être toujours pas réglée, si l’on en croit le mémorandum de la réunion de rédaction du 10 novembre 1965. La focalisation change légèrement puisqu’il y est question de la capacité cognitive du lecteur de s’attacher au journal. Des informations issues d’études estiment que les lecteurs ne suivent que deux à trois hebdomadaires par semaine, soit dix à douze séries à suivre chacun, ainsi que trois ou quatre feuillets TV, ce qui « [...] les oblige donc à ne s’attacher qu’à des héros de qualité et d’un nombre limité, quatre ou cinq au maximum par journal³³⁷ ». L’année 1965 reste marquée par un encouragement à renforcer la part de bande dessinée dans le journal. Ainsi, le 15 mars 1965, une note établie par Jacques Tremblais après ses visites dans douze principales capitales de régions et adressée aux rédacteurs en chef conclut : « Bref, nous avons le sentiment que les jeunes souhaitent voir uniquement dans leurs journaux de la bande dessinée. Ce serait une grave erreur de vouloir méconnaître cette tendance actuelle, car en faisant des magazines nous continuons à faire en réalité le journal des “parents”³³⁸ ». À noter que les solutions de nature purement économique sont toujours à l’ordre du jour. Ainsi, le 8 janvier 1965, dans sa note aux rédacteurs en chef, Dargaud propose comme solutions pour résorber le déficit³³⁹ la suppression de la deuxième couleur, le passage d’un format 24x31,5 à un format 23x31, des économies sur les piges en utilisant Guy Vidal comme rewriter-reporter ainsi que quelques remplacements, et

³³⁴*Idem*. Cette remarque souligne deux choses intéressantes : la première est la conscience qu’a la rédaction de travailler dans un média suspect et donc de devoir ménager son image auprès des parents. La seconde est relative à la rentabilité du journal : celle-ci ne passe pas que par son prix, mais en grande partie par la publicité dont il se fait le support.

³³⁵*Ibid*, p. 10-11

³³⁶*Ibid*, p. 22

³³⁷« Memorandum concernant la réunion rédactionnelle de *Pilote* du 10 novembre 1965 », archives de l’Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 1

³³⁸« Note sur la marche des ventes », archives de l’Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 4

³³⁹« À Messieurs les rédacteurs en chef de *Pilote* », archives de l’Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 2-3

enfin les suppressions « des frais généraux Hébrard et Joly » et du feuilleton à Radio Luxembourg. Enfin, le 18 novembre 1965, Dargaud affirme que les ventes devraient s'améliorer grâce à différents facteurs comme les efforts rédactionnels entrepris depuis un an, une meilleure organisation de la vente, la publicité en partenariat avec Europe n° 1 et les numéros spéciaux séduisants³⁴⁰, mais l'amélioration se fait attendre. Confronté à la crise commune des illustrés, Georges Dargaud en vient à évoquer des mesures corporatistes, proposant le 12 mai 1965 de pratiquer un seul prix pour les publications pour jeunes³⁴¹...

Les archives de René Goscinny contiennent le compte-rendu d'un troisième séminaire, du 20 avril 1967. Si les ventes se sont améliorées, la rédaction n'est pas satisfaite : Jacques Tremblais note une augmentation de *Pilote* de 38,40 % sur différentes villes contrôlées en deux ans, mais cette augmentation ne compense pas les pertes de *Tintin* (- 13,50%) et de *Spirou* (- 9,70%). Les ventes du journal progressent donc, mais le média est toujours vu comme en sursis, et les ventes se situent en-dessous de leur potentiel : « Bref, nous devrions déterminer si le mécanisme de nos publications à base de bandes dessinées agrémentées d'informations est toujours valable, si nous ne pourrions pas expliciter les mobiles de stagnation d'une forme de presse – la nôtre – qui devrait au contraire proliférer en raison de la densité de la population³⁴² ». Le séminaire conclut en proposant un plan de développement des nouvelles voies de distribution, qui prend en compte les conclusions d'une enquête de Publiart pour adapter le rédactionnel³⁴³.

Ce dernier séminaire met en évidence que la question des ventes devient obsessionnelle pour la rédaction, ce qui montre bien que le journal a avant tout un caractère de projet commercial. On ne recherche pas le simple profit, mais à le maximiser ; *Pilote* n'est pas par essence un projet artistique. Dans cette mesure, l'ambition de l'équipe rédactrice contraste avec les revendications des collaborateurs qui explosent lors de mai 68, entraînant des changements dans la politique de rédaction dissociés des objectifs commerciaux de l'hebdomadaire.

³⁴⁰« Mémoire concernant la réunion rédactionnelle de *Pilote* du 10 novembre 1965 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

³⁴¹« Compte-rendu comité de rédaction *Pilote* du 12 mai 1965 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2

³⁴²Séminaire du 20 avril 1967, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 2.

³⁴³Nous aborderons ces solutions dans la Partie 3 Chapitre 2, p. 227

3. Pilote post-68 : données incertaines

Nous manquons de données précises et fiables pour la période d'après mai 68. Les quelques chiffres qui ressortent des entretiens apportent peu d'informations même si on peut évoquer le témoignage de Claude Moliterni à propos du mensuel *Lucky Luke*, créé en 1974 : « Le tirage initial était de 130/140 000 exemplaires. Au douzième numéro, nous en vendions encore près de 90 000 exemplaires. Le seuil psychologique des moins de 100 000 exemplaires étant atteint, l'éditeur a décidé d'arrêter [...] »³⁴⁴. Les attentes concernant les performances pour un journal semblent avoir changé, puisque dix ans auparavant *Pilote* ne vendait qu'un peu plus que 89 000 exemplaires³⁴⁵ et que cela n'avait pas entraîné l'abandon de la publication. Les résultats de celui-ci sont alors bien meilleurs que ceux de *Lucky Luke* selon ce qu'avance Sylvain Lesage, qui parle de 179 917 en 1967 et 163 764 en 1972³⁴⁶, données confirmées par l'enthousiasme de Philippe Druillet, arrivé en 1969 : « *Pilote* tirait entre 180 000 et 200 000 exemplaires, si mes souvenirs sont bons, et, selon les sondages, il était lu par un million de personnes par semaine ! C'est l'explosion des années 1970. Explosion cinéma, culture, bande dessinée ! Sublime ! »³⁴⁷. Les chiffres de vente ont donc clairement augmenté. Par ailleurs, Druillet touche à une question importante, celle du public réel du journal, qui est plus large que ce que les chiffres donnent à penser. On relève à ce propos dans les témoignages la question de l'émergence du lectorat adulte, sur laquelle nous reviendrons³⁴⁸. Par ailleurs, le tournant des années 1970 semble marquer une augmentation des ventes consécutive à l'adoption d'une nouvelle version ; elle serait de 5 % en 1970³⁴⁹.

La chronologie du journal aboutit cependant rapidement à l'année 1974 et au passage à la formule mensuelle. Guy Vidal ironise sur les raisons de ce changement de périodicité dans le dernier numéro hebdomadaire (n° 760, 30/05/1974) : « [...] *Pilote*, à partir de la semaine prochaine, devient mensuel. Pourquoi ? "À cause de la crise du papier". Je pense que si nous faisons un journal sérieux, cela aurait pu être notre argument n° 1. On vous aurait servi une belle explication technique, à partir des prolongements de la crise du pétrole [...]. Nous aurions fini par remonter jusqu'au dinosaure qui, à force de pisser sur les forêts des temps jadis a, le

³⁴⁴P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 207

³⁴⁵Rapport du 19 mai 1964, sans titre, archives de l'Institut René Goscinny, (RG/G-3-1/2), p. 3

³⁴⁶S. LESAGE, « Astérix, phénomène éditorial. Du succès de librairie à la modernisation du marché de la bande dessinée en France », in *Le tour du monde d'Astérix*, p. 52

³⁴⁷J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 336

³⁴⁸Goscinny l'aborde dans son interview avec Glénat et Sadoul, mais aussi dans une interview à Antenne 2 le 3 mai 1975. Tibet confirme cela également : « [...] René, avec *Astérix*, a ouvert la bande dessinée aux adultes qui n'avaient plus honte d'en lire. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 137

³⁴⁹P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 175

premier, engagé le processus fatal ». Même sur le mode de la plaisanterie, c'est toujours le contexte économique qu'on invoque, et les dépenses matérielles engendrées par l'impression. Toutefois, en entretien, le jugement de Vidal sur les dernières années de l'ancienne périodicité est plus sévère : « Je suis devenu rédacteur en chef, aux côtés de Gérard Pradal [en 1972]. Après un an, les ventes ont baissé à cause d'une concurrence sévère et d'un contenu qui n'était pas d'une qualité sans failles³⁵⁰ ». La date de 1973, celle du choc pétrolier sur lequel il plaisantait, semble avoir une importance réelle. Tardi évoque pour sa part d'autres raisons, avancées par le directeur : « Je me souviens très bien de la réunion où Goscinny annonce que le journal va passer mensuel. Il donne ses raisons : "La télévision, les feuilletons à la télévision que les enfants regardent. On a un concurrent qui est la télé, on ne peut plus lutter. [...]"³⁵¹ ». L'époque est différente, mais les arguments restent fondamentalement les mêmes qu'au milieu des années 1960 : on accuse toujours la concurrence des autres médias. L'évolution du public est aussi avancée comme explication et dans le communiqué de lancement, Goscinny explique que « [...] ce changement de périodicité est l'aboutissement logique et naturel de quinze années d'existence qui ont fait de *Pilote*, journal pour enfants au départ, un journal à part entière de la presse adulte³⁵² ».

Si les premiers temps du mensuel sont un peu difficiles, la situation finit par se redresser sous la houlette de Guy Vidal, rédacteur en chef et successeur de Dargaud au poste de directeur à partir du n° 13 du mensuel (03/06/1975)³⁵³. En 1977, le journal se maintient à 140 000 exemplaires vendus³⁵⁴ et parvient à se maintenir jusqu'en 1979, après encore bien des péripéties.

C. Le « phénomène Astérix » et la politique d'albums, quelles conséquences ?

Objet commercial, le journal est aussi le premier support de la vente d'albums. Or, les deux phénomènes commerciaux sont liés et il est intéressant de les considérer l'un par rapport à l'autre. Tout comme pour les périodiques, la vente d'albums fait l'objet d'une politique ciblée, sur laquelle il convient de se pencher dans le contexte d'affirmation graduelle de l'importance des auteurs. Cette politique, chez Dargaud, se fait dans l'ombre d'une histoire exceptionnelle, celle du « phénomène Astérix » qui est ambivalente. En effet, si elle permet de développer la vente des albums, elle place simultanément le curseur très haut pour les autres titres.

³⁵⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 98

³⁵¹*Ibid*, p. 349

³⁵²Cité dans P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 242

³⁵³J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 314

³⁵⁴P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 243

1. Georges Dargaud : armateur ou capitaine ?

Nous ne nous sommes pas arrêtés jusqu'à maintenant sur la biographie de Georges Dargaud. Présentons-le rapidement. Parisien, né en avril 1911³⁵⁵, courtier commercial dans la publicité après des études de commerce, Georges Dargaud s'établit à son compte en 1936 à la suite de la faillite de son employeur³⁵⁶, et il fonde la société Dargaud S.A. Six ans plus tard, il investit dans la presse et spécifiquement, dans la presse de bandes dessinées avec l'éphémère *Allô les jeunes*. D'autres périodiques moins tournés vers la BD suivent, *Chic de Paris*, *La Mode du tricot*, *Voici*, *À tout cœur...* parmi lesquels seul *Âge tendre* se rapproche du type de presse qui fera son succès. C'est en 1948 qu'il entre en accord avec Raymond Leblanc pour diffuser *Tintin* en France, contrat qui dure jusqu'en 1975. En 1960 il acquiert *Pilote*, auquel viennent par la suite s'ajouter d'autres titres, tels que *L'Illustré du dimanche* et *Record* en 1967, puis *Phénix*, racheté en 1973, *Lucky Luke* et *Achille Talon Magazine* en 1974 et 1975 et, hors période, *Albator* (1981), *Charlie Mensuel* (1982) ou *Spot BD* (1987). Il est par ailleurs éditeur de quelques journaux sans lien avec les illustrés comme *Rustica*, dédié au jardinage³⁵⁷ et il possède la moitié du capital des Studios Idéfix, créés en 1974.

Dès ses débuts, l'éditeur croit au format d'albums et déjà en 1945 il édite cinq albums souples de *Bob et Bobette*, dont les dimensions sont toutefois encore proche des fascicules³⁵⁸. D'éditeur de presse, il devient véritablement éditeur de livres tout en continuant de publier des albums. A partir de 1952 il diffuse en France les albums recueils des presses du Lombard, issus du journal *Tintin* et qui innovent par leur qualité³⁵⁹. Le nom de Dargaud est donc dès le début associé à une politique d'albums de qualité même s'il est encore tributaire d'autres éditeurs et qu'il faut attendre le rachat de *Pilote* pour qu'il prenne, pour ainsi dire, son indépendance.

Sa politique d'édition de *Pilote* reste marquée par son expérience avec le Lombard et la collection, lancée en 1961, garde l'aspect des recueils de l'éditeur belge³⁶⁰. Cela déçoit d'ailleurs ses collaborateurs, qui pointent du doigt son manque d'implication, mais les choses changent au tournant de 1964 : *Astérix gladiateur* est tiré à 60 000 exemplaires, soit dix fois

³⁵⁵Il existe une légère confusion autour de cette date : Sylvain Lesage parle du 27, Patrick Gaumer du 24

³⁵⁶P. GAUMER, *Dictionnaire mondial de la BD*, p. 227

³⁵⁷H. FILIPPINI, *Histoire du journal Pilote et des publications des éditions Dargaud*, p. 105

³⁵⁸Ces dimensions sont : une vingtaine de pages et un format de 24x30 cm. (S. LESAGE, *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album 1950-1990*, Presses de l'Enssib, Villeurbanne, 2018, p. 156)

³⁵⁹« Les premiers albums sortis des presses du Lombard s'imposent par la qualité de leur fabrication : papier épais, couleurs soignées, dos toilé, gardes élégantes... », *Ibid*, p. 165

³⁶⁰*Ibid*, p. 172

plus que trois ans auparavant et près de quatre fois plus que la moyenne des tirages de l'époque. L'année d'après voit la publication de deux albums, *Le Tour de Gaule d'Astérix* et *Astérix et Cléopâtre*, respectivement à 60 000 et 100 000 exemplaires et la collection « Pilote » est présentée dans les catalogues de livres d'étrennes de Dargaud, avant la « Collection du Lombard »³⁶¹. Dargaud devient alors rapidement le premier éditeur d'albums de bande dessinée en France, et le point de départ de tout cela semble bien se trouver dans les pages de son hebdomadaire-phare.

2. Dargaud éditions, des conditions idéales ?

La bande dessinée n'occupe pas une place prépondérante dès les origines de *Pilote*. C'est une succession d'événements qui la mettent au centre du journal et c'est aussi le résultat d'une stratégie commerciale. Avant tout, comme nous l'avons observé précédemment, il faut souligner l'arrivée au poste de rédacteur en chef en 1963 de René Goscinny et de Jean-Michel Charlier. Ces derniers n'imposent pas tout de suite la bande dessinée comme moteur de l'hebdomadaire. Cette notion semble venir curieusement d'acteurs commerciaux et administratifs du journal qui soulignent courant 1964 le goût du public pour les bandes.

Les rédacteurs en chef, forts de ces suggestions, insistent sur la situation peu enviable des auteurs lors du séminaire organisé par la rédaction le 20 mai 1964. L'intervention des deux rédacteurs en chef, sans qu'on sache exactement qui prend la parole, fait l'objet d'une préparation préalable. Il s'agit véritablement d'un exposé³⁶², voire d'un manifeste dans lequel les auteurs défendent leurs confrères. Nous en reportons ci-dessous les principaux arguments :

« [...] bien des éditeurs ont jugé qu'il n'était pas nécessaire de retenir leurs collaborateurs par des piges comparables à ceux de la presse adulte. Le résultat en a été que les bons éléments sont partis. La preuve en est qu'on ne trouve pratiquement pas de scénaristes, ceux-ci préfèrent de loin travailler pour la radio, la télévision ou le cinéma [...]. En ce qui concerne les dessinateurs, même problème. [...] les jeunes dessinateurs ne viennent pas chez nous : ils vont vers la publicité, ou l'illustration, qui les paie bien plus³⁶³ ».

³⁶¹*Ibid*, p. 173-174

³⁶²Les archives de l'Institut René Goscinny conservent d'ailleurs un brouillon tapuscrit corrigé à la main de ce discours.

³⁶³« Séminaire du 20 mai 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 9-10

À ce plaidoyer en faveur des auteurs adressé directement à leur éditeur, les scénaristes-rédacteurs en chef en font suivre un autre, concernant la politique d'albums.

« Le support des albums est évidemment une des grandes chances de la presse enfantine, encore faut-il qu'il y ait liaison entre les albums et le journal. L'exemple de *Tintin* est frappant, là encore, un exemple. Pendant des années, les Éditions Dupuis ont confié leur département librairie à des amateurs. Une véritable révolte des auteurs a convaincu Dupuis à engager un professionnel de chez Larousse pour s'occuper de ce département. L'augmentation des ventes a été spectaculaire. »³⁶⁴

Ces appels sont entendus et au cours du séminaire du 19 novembre de la même année Georges Dargaud intervient lui-même pour répondre aux demandes de meilleur traitement des auteurs³⁶⁵. Cela implique une politique de publications d'albums, censée venir en complément de revenus pour les auteurs du journal. Cette politique passe notamment par une amélioration de la qualité des albums, jusque-là souvent médiocre, brochés avec des couvertures souples. Elle est rendue possible grâce à la collaboration mise en place entre le service Librairie et la compagnie de distribution Sequana. Georges Dargaud estime d'ailleurs que « Des résultats positifs commencent à poindre à l'horizon par rapport à ceux de ces dernières années³⁶⁶ ».

Les efforts en termes de politique d'albums portent leurs fruits et Dargaud s'impose comme première maison d'édition française pour la bande dessinée. Il se distingue de ses concurrents, ce qui attire à elle de nouveaux auteurs désireux d'être publiés selon certains critères de qualité. C'est le cas de Jean Tabary, qui vit avec son précédent éditeur une certaine déception. Celui-ci commande *Totoche* en demi-pages, ce qui fait craindre au dessinateur de ne pas pouvoir en tirer des albums ; il tente alors de militer pour une meilleure politique de publication de la part des éditions *Vaillant*, mais essuie un refus qui le pousse à se consacrer à Dargaud en 1972³⁶⁷. Cela semble également confirmé par les déclarations de Goscinny aux *Cahiers de la bande dessinée*, huit ans plus tard, lorsqu'il évoque le transfert Morris : « Les éditions Dupuis avaient une conception de l'édition assez conservatrice, alors que, chez Dargaud, on est beaucoup plus dynamique. Il y avait aussi qu'un dessin animé avec Lucky Luke était en projet et que Dupuis n'envisageait pas la possibilité de risquer de financer une entreprise

³⁶⁴*Ibid*, p. 12-13

³⁶⁵« Séminaire du 19 novembre 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 3-4.

³⁶⁶*Ibid*, p. 3

³⁶⁷S. LESAGE, *Publier la bande dessinée*, p. 187

pareille...368». En effet, en parallèle de la politique d'album se développe chez Dargaud une politique des dessins animés au début des années 1970, avec notamment la création des studios René Goscinny puis celle des studios Idéfix en 1973. C'est aussi le fruit du phénomène Astérix, puisque ce succès permet à René Goscinny, alors en position de force, de s'imposer dans la rédaction du scénario de l'adaptation de *Astérix le Gaulois*, réalisé par les studios Belvision et terminé en 1967. Les adaptations à l'écran ne concernent toutefois que les séries dont René Goscinny est le scénariste.

Dargaud semble donc bien s'octroyer une place prépondérante dans le monde de l'édition d'albums de bandes dessinées. Le modèle de coordination de publications d'abord dans les pages du journal puis sous forme d'albums est évoqué par Françoise Verny à propos de son travail dans le comité de lecture avec les deux rédacteurs en chef³⁶⁹ : « Dargaud, c'était formidable pour les dessinateurs parce qu'ils étaient payés deux fois : pour la publication dans le journal et pour la publication en album. Un statut invraisemblable qu'ils ont gardé longtemps et qu'ils ne retrouveront plus jamais. C'était exorbitant, ils ont gagné tous énormément d'argent³⁷⁰ ». Cette manne économique est toutefois tempérée par les propos de Jean Tabary, qui connaît pourtant un certain succès avec les aventures d'*Iznogoud* : « Dargaud a beaucoup investi sur *Astérix*, mais rien sur les autres. Il avait seulement besoin de papier pour nourrir le circuit de distribution généré par *Astérix*³⁷¹ ». Par ailleurs, pour être publiés, les albums doivent répondre à des exigences de vente, comme le montre le cas de Tardi, au début des années 1970 : « L'album de Brindavoine ne se vend pas, c'est l'échec total, il est soldé, un responsable me demande de ne pas continuer³⁷² ».

L'importance de la vente des albums va de pair avec le développement de la bande dessinée dans le journal et son importance croissante, qui ne dépend pas uniquement de la volonté des rédacteurs en chef, que celle-ci soit d'origine corporatiste ou née d'un projet artistique. On a montré qu'elle est soutenue par la prise en considération de résultats d'études d'opinions et d'enquêtes commerciales. Le rôle qu'a joué de René Goscinny doit à la fois être relativisé par certains aspects et valorisé par d'autres, du moins si on prend en compte les revendications très claires qu'il porte auprès de Dargaud au cours des séminaires de concertation tenus en 1964-1967.

³⁶⁸J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 12

³⁶⁹J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 196.

³⁷⁰*Ibid*, p. 197

³⁷¹*Ibid*, p. 149

³⁷²*Ibid*, p. 348

3. Astérix, le phénomène

Comme l'indique le témoignage de Tabary, l'action de professionnels de la bande dessinée à la tête d'un journal et la mise en place d'un système économique mettant en valeur les auteurs sont tous deux à subordonner au phénomène plus large que nous venons d'évoquer, le phénomène *Astérix*. Cette expression semble apparaître pour la première fois sur la couverture du journal *Le Point* dans son numéro de la semaine du 19-25 septembre 1966. C'est la consécration d'un véritable phénomène de société, et différentes anecdotes qui s'y rapportent font les délices des exégètes. On cite notamment le cas du premier satellite français, lancé le 26 novembre 1965 et baptisé *Astérix*, ou la rumeur selon laquelle lors d'un conseil des ministres, Charles de Gaulle se serait amusé à donner à son gouvernement des sobriquets en « -ix »³⁷³. Les expressions typiques de la série - « ils sont fous, ces Romains », « le ciel nous tombe sur la tête », remise au goût du jour, et des concepts comme la potion magique entrent dans le langage courant.

Les raisons de ce succès, en-dehors de la qualité indiscutable de la bande, tant par son scénario, ses dialogues, ses dessins ou encore son découpage, restent très débattus. Dès l'époque un grand nombre d'analyses, d'études et d'hypothèses sont faites sur ce phénomène, ce que l'auteur lui-même récuse : « [...] toutes les exégèses qui ont été faites ne correspondent pas à la réalité, il n'y a rien à faire ! Vous comprenez, on m'a trouvé toutes les intentions, on m'a accusé aussi de toutes sortes de turpitudes et, notamment, on m'a lié à la politique, alors que je n'en faisais pas et que je n'en fais pas³⁷⁴... ». Goscinny ne fournit qu'une explication lapidaire au succès de son héros moustachu. Il serait dû « Uniquement au fait que ça fait rigoler les gens. »³⁷⁵. Mais qu'on l'explique ou pas, le phénomène existe bel et bien et cette existence n'est pas sans conséquence sur tout le milieu de la bande dessinée.

Dans son article « Astérix, phénomène éditorial. Du succès de librairie à la modernisation du marché de la bande dessinée en France »³⁷⁶, Sylvain Lesage établit l'évolution de ce phénomène, notamment en matière d'importance des ventes. Après des débuts artisanaux, pendant lesquels Dargaud s'inspire notamment de la manière de procéder de Raymond Leblanc, éditeur de *Tintin*, le succès croissant la pousse à toujours plus d'ambition. En 1965, l'année du « phénomène » du point de vue médiatique, voit la sortie de deux albums. C'est aussi en 1965,

³⁷³M.-A. GUILLAUME, J.-L. BOCQUET, *Goscinny*, p. 198

³⁷⁴N. SADOUL, J. GLENAT, « Entretien avec René Goscinny », p. 10

³⁷⁵*Idem*.

³⁷⁶In S. LESAGE, « Astérix, phénomène éditorial. Du succès de librairie à la modernisation du marché de la bande dessinée en France », in B. RICHER, *Le tour du monde d'Astérix*, 2011, p. 37-56

nous l'avons vu dans la partie précédente, que le journal choisit de s'identifier très clairement à sa bande vedette. Cela aboutit deux ans plus tard au tirage de deux albums à plus d'un million d'exemplaires chacun : *Astérix et les Normands* et *Astérix légionnaire*. Désormais, *Astérix* règne à *Pilote* et dans la bande dessinée en général.

4. Conséquences sur la vente de journaux

Sylvain Lesage pointe cependant un autre phénomène : celui du déclin des ventes de journaux. Si les bandes dessinées semblent dans un premier temps augmenter le succès du journal, la tendance s'inverse par la suite. Il souligne ainsi la coïncidence entre l'augmentation des ventes d'*Astérix* et la baisse des ventes de *Pilote*, ce qui relève d'une tendance générale qui montre que les lecteurs préfèrent l'album au journal. Cette inversion s'effectue entre la première moitié des années 1960 et le début des années 1970, et elle est également soulignée par des acteurs du média comme Tabary : « En 1965, *Astérix* vend 300 000 exemplaires [...]. La clé de voûte de Dargaud c'était *Astérix*³⁷⁷ ». Le jugement de Mandryka, commentant sa propre activité de rédacteur en chef à *L'Echo des Savanes* est totalement en accord avec ce constat : « [...] à l'époque, ce qui s'est développé, c'est la vente d'albums et un journal de bande dessinée n'était plus qu'un catalogue d'albums découpés en tranches. Les lecteurs ont donc arrêté d'acheter le journal qui n'était plus un journal et ont attendu la sortie de l'album³⁷⁸ ».

Le phénomène *Astérix* lance donc véritablement la politique d'albums de Dargaud et se transforme au moment de la crise du média en moteur de *Pilote*. Toutefois, cette même politique marque par la suite le déclin des ventes du journal, ce qui pousse à de nouveaux changements de politique rédactionnelle avec notamment la fin de la publication de grandes séries à suivre et le passage à la formule mensuelle.

Tout au long de la décennie 1960, les illustrés connaissent des difficultés commerciales. À la sortie du conflit mondial, l'édition est un marché intéressant – on se souvient des très bons chiffres des périodiques d'avant-guerre – dans lequel l'épuration de la Libération a laissé des places vacantes et dont la perspective du *baby-boom* laisse espérer d'excellentes performances. Les résultats ne sont cependant pas au niveau des espoirs des éditeurs, ce qui entraîne une remise en question profonde du média, ainsi que la mise en place de diverses stratégies commerciales

³⁷⁷J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 149

³⁷⁸J.-P. MERCIER, « Le fin du fin de l'excellence humaine, c'est de penser par soi-même » : entretien avec Nikita Mandryka », *Neuvième art* (<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article33> consulté le 22/03/2021)

visant à rétablir ce qui est considéré comme une anomalie. Il faut remarquer que, malgré la crise, un grand nombre de journaux traverse les années 1960 bon an mal an, et parfois bien plus : les éditions Lug, à l'origine de *Zembla*, *Rodeo* et *Kiwi* publient ces périodiques jusque dans les années 2000, et *Yuma* jusqu'au début des années 1990. *Frimousse*, à mi-chemin entre bande dessinée et journal *people*³⁷⁹, ne s'arrête qu'en 1972, *Ivanohé* en 1988 et *Rintintin* survit jusqu'aux années 1980 ; tout cela sans compter les divers cas d'adaptations, de changements de titre, de périodicité ou les fusions de journaux. *Pilote* ressort donc plus fort de la crise, mais il n'en ressort pas seul.

Les réflexions menées pour expliquer les performances décevantes du journal révèlent, chez *Pilote*, une certaine tension entre une équipe administrative peuplée de professionnels de l'édition et de la presse, appuyés par les premières enquêtes de *marketing* et les professionnels de la bande dessinée que sont René Goscinny et Jean-Michel Charlier. Ces derniers obtiennent gain de cause, la bande dessinée s'imposant comme l'argument de vente principal du journal³⁸⁰, et parviennent à imposer la mise en place d'une politique d'auteurs et de publication d'albums de qualité, dopée par ailleurs par le succès phénoménal d'Astérix, ce qui finit toutefois par nuire à l'hebdomadaire lui-même.

³⁷⁹Ce journal opère un tournant intéressant en 1967, semblable à la parenthèse yéyé de *Pilote* : la couverture n'est plus occupée que par des photographies de vedettes et le journal développe un ton « jeune », mais tourné vers un public féminin. Contrairement à *Pilote*, toutefois, le changement profite à la publication des éditions Châteaudun puisque la formule ne change pas jusqu'à la disparition du journal cinq ans plus tard.

³⁸⁰Au-delà des études de marché allant dans ce sens, l'échec de la formule yéyé montre la préférence du public du journal pour les bandes illustrées.

Chapitre II

Qui sont les pilotes ?

Perceptions et évolution du lectorat

Par le sous-titre qu'elle choisit à ses débuts, « Le grand magazine illustré des jeunes », la rédaction de *Pilote* souligne la place primordiale qu'occupe le public à ses yeux. Les lecteurs sont logiquement à la base du projet commercial du journal, qui s'adresse régulièrement à eux à travers ses couvertures et ses éditoriaux, mais le rapport qu'ils entretiennent avec la part créative du projet est plus complexe. Il connaît des évolutions importantes au cours de la période, qui vont de pair avec l'évolution du public lui-même. Ce changement se fait en parallèle à l'évolution de la bande dessinée en général, qui traite de sujets plus complexes et se préoccupe moins de la censure.

Il faut d'abord s'interroger sur l'idée que se fait la rédaction de son lecteur, notion préconçue que les problèmes de ventes l'obligent à vérifier à la lumière de différentes enquêtes. L'importance de ces enquêtes tient au statut de client du lecteur, statut qui lui donne un certain poids, même si René Goscinny, qui affirme son rôle de rédacteur en chef et d'artiste, le conteste. Enfin il ne faut pas oublier que ces années sont celles de la légitimation de la bande dessinée, liée à un phénomène particulier et jusqu'alors ignoré : l'apparition d'un lectorat adulte de *Pilote*.

A. Les « pilotes » des origines, un stéréotype ?

À son lancement, la rédaction de *Pilote* se fait déjà une idée de son lectorat potentiel. Cette idée ressort dans les premières moutures du journal, mais elle est parfois contredite par différentes études et estimations commandées par l'éditeur.

1. 1959 : le lecteur implicite

Comme pour tout organe de presse, la question du lectorat est centrale à *Pilote*. Il est très souvent le centre de l'attention du journal, qui dès le n° 0, s'adresse aux lecteurs potentiels sur sa couverture, à la seconde personne du pluriel – ce ton ne change pas jusqu'en 1974, différence assez flagrante avec la presse jeunesse plus tardive – pour lui présenter son équipe de rédaction. Ce numéro n'est cependant jamais lu, il s'adresse donc à un lecteur imaginaire, le

public-cible des concepteurs du journal. Pour savoir comment il est imaginé, quel est ce « lecteur implicite » pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco³⁸¹, il est intéressant d'analyser le premier numéro du journal. Celui-ci s'ouvre avec un mot du premier rédacteur en chef, François Clauteaux, qui présente le concept du journal et le choix de son titre de la façon suivante :

Pourquoi Pilote ?

Oh ! c'est bien simple. Un pilote, c'est celui qui conduit les autres. Souvent, il le fait par l'intermédiaire d'une machine : auto, avion, bateau, locomotive. Parfois, il passe le premier en faisant le chemin : c'est le guide, le chef de caravane, le passeur. Souvent il donne les consignes, il commande, il dirige comme le capitaine, le chef d'équipe ou le chef de chantier.

Pour être un vrai pilote, il faut d'abord des connaissances. Mais il faut également beaucoup de travail et beaucoup de courage et notre souhait, c'est que vous soyez, avec nous, de vrais pilotes ; c'est pour cela que nous voulons avant tout, VOUS PRENDRE AU SÉRIEUX.

Bien sûr, « Pilote » sera un journal souriant, qui vous amusera pendant des heures mais vous y trouverez également des articles signés des noms que vous trouvez habituellement dans les grands magazines de vos parents : Lucien Barnier, Raymond Kopa, Pierre Véry, pour n'en citer que quelques-uns.

Mais ce n'est pas tout : je sais que vous brûlez d'envie de devenir des vrais pilotes. Alors, je vous donne rendez-vous à la page 31 - votre page. Nous avons tant de projets à vous proposer.

Mon seul souhait est que vous soyez fiers de lire « PILOTE » - le vrai journal fait pour vous - comme je suis fier, moi aussi, d'être votre rédacteur en chef.

Ce qui frappe avant tout, c'est la dimension encore « scoute » du discours, qui apparaît dans le champ lexical choisi : le « guide », le « pilote » qui use de ses « connaissances » pour « conduire les autres » en tant que « chef » ou « capitaine », avec « courage » et qui donne des « consignes ». On invoque les concepts d'appartenance à un groupe et de fierté, ce qui n'est pas sans rappeler encore les organisations de jeunesse, tout comme la notion de travail. Dans cette mesure *Pilote* s'inscrit dans la ligne des grands journaux pour enfants partagés entre obéissance catholique, comme *Le petit Vingtième*, ou communiste, comme *Vaillant*. L'accent est mis aussi sur les technologies, l'aventure : des moyens de déplacement puissants sont cités. C'est le monde des adultes que Clauteaux fait miroiter aux enfants, monde auquel *Pilote* promet de leur

³⁸¹U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, 1979, 239 p., nombreuses traductions et rééditions

donner accès à travers ses contributeurs prestigieux, habitués des « grands magazines ». On retrouve par la même occasion la vocation pédagogique du journal, qui permet à ses lecteurs d'acquérir des connaissances.

Un élément paraît singulier pour un journal destiné à la jeunesse : la question du loisir est vite écartée, une ligne à peine leur est consacrée. Le loisir est présenté comme une évidence par opposition à la promesse centrale du journal qui est qu'il prend ses lecteurs au sérieux. L'amusement est vu par les concepteurs du journal comme un service minimum, obligatoire pour la presse jeunesse, il ne constitue en aucun cas l'argument de vente de *Pilote*. Quant à la bande dessinée, elle n'est même pas évoquée. Cette conception est clairement visible dans les premières couvertures, qui ne lui accordent que peu de place – voire aucune la première année – et se concentrent sur les dimensions de technologie et d'aventure. La conjonction de coordination qui lie les thèmes du loisir et du sérieux montre même l'antagonisme entre les deux concepts dans l'esprit du rédacteur : si *Pilote* est un journal qui prend ses lecteurs au sérieux, c'est malgré le fait qu'il les amuse. Le loisir n'est donc pas un moyen d'instruction, il en est le concurrent.

On devine à travers ces lignes un lecteur implicite : un enfant d'une dizaine d'années, un garçon – les thèmes du chef et de la technologie leur sont réservés –, d'un milieu relativement instruit puisque ses parents lisent des « grands journaux » et financent ses loisirs. Ce lecteur, on le retrouve également en couverture dans le coin inférieur gauche, archétype de la tête blonde, il lève le pouce, souriant et invitant le lecteur dans la scène qui se déroule au centre. Cette image de garçon se retrouve dans les couvertures du début de la période, on peut lui associer la figure de la « plus jeune vedette de France », Rodolphe³⁸². Les lignes commencent à être brouillées au cours de la période yéyé du journal, qui alterne des représentations de jeunes « teen-agers » et des représentations d'écoliers en train de jouer ; il est évident que le lectorat vieillit – nous allons le voir plus loin – et il échappe aux intentions de la rédaction.

Cette même figure d'enfant fait également plus tard les frais de la dérision de Gotlib qui met souvent en scène des enfants correspondant à cette démographie, de manière plus tendre dans les *Dingodossiers* écrits par Goscinny puis plus féroce dans sa *Rubrique-à-brac* et dans ses publications postérieures³⁸³, quoi qu'il en soit toujours de manière décalée : « J'ai deux façons de dessiner les mômes : ou bien d'une façon très grave, comme par exemple dans *Les*

³⁸²Celui-ci apparaît notamment en habits d'aventurier sur la couverture du cinquième numéro du 26 novembre 1959.

³⁸³C'est hors des pages de *Pilote* que Gotlib est le plus mordant. L'exemple le plus explicite est sans doute *Hamster Jovial et ses louveteaux*, parodie du monde scout publiée dans *Rock & Folk* et mettant en scène trois enfants dissipés et libidineux, pour le plus grand désespoir de leur chef de troupe.

Enfants sont de grands gosses ou dans la *Chanson aigre-douce* où c'est carrément moi le personnage ; ou alors d'une façon totalement débile »³⁸⁴.

2. C'est votre pilote qui vous parle : évolution de l'adresse aux lecteurs

Si le premier message adressé aux lecteurs traduit l'image qu'a d'eux la rédaction, celle-ci évolue au cours de la période. Cela peut se lire à travers la rubrique « Rédacteur en chef vous parle » et ses avatars, mais aussi dans une certaine mesure à travers le courrier des lecteurs qui contient des réponses de la rédaction à des questions ou suggestions.

Le courrier dans *Pilote* n'est pas une réelle institution tout au long de la période et diverses rubriques voient périodiquement le jour : « Dans mon courrier », « Dans votre courrier », « Courrier des lecteurs » et « Dans notre courrier » se succèdent de façon assez irrégulière. Les noms changent, mais le ton reste très similaire tout au long de la période et à des suggestions, questions, rectifications et envois de photographies, dessins et mots croisés, la rédaction répond de manière très directe et sérieuse. Un tournant se situe toutefois autour de l'année 1965 : si les messages des lecteurs restent globalement les mêmes, les réponses évoluent notablement et le ton se fait beaucoup plus humoristique et complice. En dehors de celles signées par un auteur ou simplement « La Rédaction », nombreuses sont celles qui sont signées du nom d'un des personnages du journal. Cette nouvelle formule est introduite au n° 310 (30/09/1965) en réponse, à en croire le texte, aux sollicitations des lecteurs. Par exemple, répondant à un lecteur demandant si Cabu avait suivi une formation en dessin, le journal répond que « Non. Il lui a suffi d'avoir irrémédiablement "démoli" les nerfs d'un nombre respectable de surveillants généraux... (en ce moment, il est sur la bonne voie en ce qui concerne ceux de notre honorable rédacteur en chef technique.) »³⁸⁵. Il faut noter cependant que la rubrique du courrier disparaît après l'année 1967, avant de réapparaître sous la forme du « Courrier de Sweet Délice » dans le mensuel, qui reprend un ton décalé, quoique différent puisqu'il est rédigé par la plume fictive du personnage éponyme.

Le rédacteur en chef, ne se contente pas de répondre au courrier, il s'adresse régulièrement aux lecteurs en début de magazine. Cette pratique ne recouvre pas l'intégralité de la période, mais marque tout de même par son évolution différentes phases dans la relation du journal à son public. Durant les premières années le ton est assez formel, et reste similaire à l'annonce du n° 1 ; le rédacteur en chef s'adresse très directement aux lecteurs, se hasardant

³⁸⁴N. SADOUL, *Entretiens avec Gotlib*, p. 34

³⁸⁵« Le courrier des lecteurs », *Pilote* n° 399, p. 60

parfois à les appeler « mes amis », sans plus de familiarité. L'idée principale est celle de la transparence, dans ce sens le rédacteur présente les rubriques du journal et invite les lecteurs à écrire à la rédaction. Le ton reste semblable durant la période yé-yé du journal et y survit, se perpétuant sous la direction de la rédaction par Charlier et Goscinny. Le changement s'opère au cours de l'année 1963 ; la fonction de la rubrique reste inchangée – présenter le numéro et ses rubriques – mais ce n'est plus le rédacteur en chef qui écrit aux lecteurs, ce sont les différents personnages-vedettes du journal. L'aventure, qui préfigure les réponses des personnages au courrier des lecteurs, est de courte durée puisqu'elle ne dure que dix semaines, du n° 214 (28/11/1963) au n° 223 (06/02/1964) – exception faite du n° 217 qui souhaite un joyeux Noël aux lecteurs et annonce le choix du nom d'Idéfix. Présentent le journal : Barbe-Rouge, Jacques Le Gall, Duduche, Astérix, Achille Talon, Norbert et Kari, Tanguy et Laverdure – qui font remarquer qu'« Il était temps qu'on demande à des pilotes de présenter ce journal »³⁸⁶ –, Buck Gallo, Tony Laflamme, Nicolas et Valentin. Le ton choisi est humoristique et en rapport avec l'univers des personnages – Barbe-Rouge s'exclame « corne de bouc ! » et file la métaphore marine, Astérix écrit « par Toutatis ! » et s'adresse à Obélix, Duduche écrit avec sa graphie attachée typique... – et un jeu est instauré avec Obélix, qui faillit souvent à son devoir de porter la cartouche du journal en couverture ou, pire, la laisse tomber sur Duduche. Le journal inclut alors vraiment ses lecteurs dans son univers³⁸⁷. Cet esprit prend une nouvelle tournure, annoncée par différentes réunions de rédaction de l'année 1964 au cours desquelles l'équipe choisit d'orienter le journal vers un univers scolaire : au n° 224 Goscinny et Charlier sont représentés sous la plume de Cabu face à un Grand Duduche revendicateur qui demande à ce que les lycéens soient les premiers servis par le journal³⁸⁸. Par ce ton humoristique, le journal indique clairement qui il croit être son public, les écoliers et lycéens. Pour répondre à leurs attentes, formulées par Duduche qui les représente, ce numéro introduit « Le Potache est servi », qui dure jusqu'à l'année suivante, remplacée ensuite par les pages de Jean-Charles sur décision de René Goscinny³⁸⁹. La nouvelle rubrique, puis ses nombreux avatars, s'adressent toujours aux lecteurs sur un ton humoristique.

³⁸⁶« Tanguy et Laverdure vous parlent », *Pilote* n° 221, p. 2

³⁸⁷Nous explorerons plus tard le lien de cette mise en scène avec le « ton » du journal : « Une « BD-réalité » ? La mise en scène de la rédaction », Chapitre suivant.

³⁸⁸« Et pourtant vous êtes là pour nous aider ! Pour nous conseiller ! Pour nous servir ! Nous, dans les écoles, dans les lycées, dans les pensionnats, nous sommes vos lecteurs ! C'est nous, en somme qui payons vos salaires somptueux ! Ouais ! Somptueux ! Parfaitement ! Somptueux ! Discutez pas ! Eh ben, puisque vous êtes là pour nous servir, servez-nous ! », « Le Potache est servi », *Pilote* n° 224, p. 2

³⁸⁹« Compte-rendu de la réunion Pilote du 31 mars 1965 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 1

De très directe et sérieuse, la façon de s'adresser aux lecteurs devient plus complice. Le rapport au lecteur évolue donc avec l'abandon d'une vocation de « *Paris-Match* des jeunes », *Pilote* devenant véritablement un journal de bandes dessinées puis un journal satirique. La vision du lecteur du point de vue démographique ne change pas véritablement, mais le rapport que le journal cherche à établir avec lui connaît une évolution.

3. Y a-t-il des lectrices à bord ?

Le lecteur implicite semble correspondre au public réel du journal, tout du moins pour une première période. Bertrand Caillé, dans son analyse du carnet de bord, offre une vision très semblable du lecteur moyen de *Pilote* : garçon, né durant le *baby-boom* et citadin, voire parisien, ce que les résultats du concours lancé par le journal viennent confirmer³⁹⁰. Par ailleurs des exemples ponctuels de lecteurs peuvent être évoqués, et ils correspondent pour la plupart à ces critères. Nous avons cité dans la première partie le cas de futurs collaborateurs lecteurs des premières heures, comme Enki Bilal et Jean Mulatier, tous deux parisiens, ou encore Patrice Ricord ou Jean Solé qui, s'ils ne répondent pas aux critères géographiques, correspondent aux critères générationnels. Malgré ses évolutions le journal garde – nous y reviendrons – un point de vue résolument masculin. *Quid* dans ce cas du lectorat féminin ? Celui-ci semble exister, malgré les statistiques, et des lectrices se manifestent, dans le courrier des lecteurs ou parmi les lauréats de concours organisés par le journal. Leur présence, si elle n'est pas remise en question, ne semble pas aller de soi, puisqu'elle ne correspond pas au lecteur implicite du journal. Ce modèle est néanmoins remis en question par la rédaction, notamment face à la carence de ventes dans les années 1960, mais aussi par le public.

C'est notamment le cas au cours de l'année 1962, où un débat autour de la question de l'introduction de thèmes traditionnellement féminins dans le journal fait rage dans la rubrique du courrier des lecteurs. La discussion est lancée au n° 127 (29/03/1962) par une lectrice lyonnaise se plaignant que « *Pilote* est trop masculin. Beaucoup de filles seraient contentes comme moi de voir dans ce journal des détails qui nous concernent, par exemple de temps en temps des recettes de cuisine, des conseils ménagers etc. »³⁹¹, ce à quoi la rédaction répond qu'elle attend les réponses des autres lecteurs et lectrices avant de prendre cette suggestion en compte. Celles-ci arrivent deux semaines plus tard et, si elle peut compter sur le soutien d'un lecteur de Saint-Denis, un autre, de Montbéliard est révolté : « Je suis choqué de voir qu'une

³⁹⁰B. CAILLÉ, *Analyse du contenu du journal Pilote...*, p. 28

³⁹¹« Le courrier des lecteurs », *Pilote* n° 127, p. 2

lectrice demande qu'on introduise dans NOTRE journal des "recettes de cuisine" et conseils "ménagers". Intolérable ! N'y a-t-il pas assez de journaux féminins ? »³⁹² ; il est par ailleurs appuyé par une lectrice bisontine. Et encore deux semaines plus tard, malgré la suggestion d'un lecteur de l'Isère de créer deux *Pilote*, la rédaction tranche : « [...] la majorité est écrasante : même les filles ne veulent pas de cuisine ou d'art ménager dans *Pilote* »³⁹³. La suggestion de renvoyer les sujets féminins à une autre publication est en quelque sorte suivie et on peut souligner, en 1963 la présence des publicités pour *Line, mon amie*, qui cible cependant explicitement les sœurs des lecteurs³⁹⁴ – encore une fois, les lectrices sont marginales. Un peu plus tard, les femmes trouvent une certaine place dans les pages de l'hebdomadaire lors de sa période yé-yé³⁹⁵ sous les traits de vedettes de la chanson. Cette présence féminine est toutefois incluse dans une vision très masculine du public, dont on suppose qu'il ne s'intéresse pas à ces vedettes uniquement pour leurs talents vocaux³⁹⁶...

Mais la question de la présence des femmes ou de thèmes féminins n'est pas considérée comme close pour autant. Dans sa note aux rédacteurs en chef du 8 janvier 1965, Georges Dargaud fait référence au mémorandum du 23 août précédent confirmé par « l'étude Miquel », commande de la rédaction, et souligne la nécessité de mieux connaître la clientèle afin de repenser les manières de faire³⁹⁷. La connaissance du public est donc primordiale pour définir la politique rédactionnelle à suivre. La question féminine est notamment présente au séminaire du 20 avril 1967 où on introduit à l'ordre du jour la question de l'inclusion des « éléments féminins »³⁹⁸. Le séminaire repose sur une étude confiée à la société Publiart sur un échantillon représentatif de jeunes, constitué selon les critères statistiques de l'INSEE. Il est singulier de constater que ce groupe ne se limite pas aux garçons, mais est constitué pour moitié de filles, ce qui indique que l'étude se veut véritablement représentative de la population et non d'un lectorat imaginaire. Parmi ceux-là, 83,4 % veulent voir des hommes et des femmes mis en scène dans les bandes³⁹⁹. On mentionne cet élément dans la conclusion du compte-rendu du séminaire, où on note le goût des lecteurs pour les « Bandes mettant en scène hommes, femmes à la fois, susceptibles d'intéresser toute la famille »⁴⁰⁰. On voit donc apparaître une volonté de rechercher non seulement le lectorat féminin, exclu *a priori* aux débuts du journal, mais aussi « toute la

³⁹²« Le courrier des lecteurs », *Pilote* n° 129, p. 2

³⁹³« Le courrier des lecteurs », *Pilote* n° 131, p. 2

³⁹⁴Il s'agit d'un journal des éditions du Lombard, dont Dargaud assure la diffusion en France.

³⁹⁵Cf « La parenthèse yéyé », Partie 1, Chapitre 3, p. 75

³⁹⁶Le cas le plus évident est celui de la couverture du n° 77 du 14 mars 1963

³⁹⁷« À messieurs les rédacteurs en chef de PILOTE », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2

³⁹⁸« Séminaire du 20 avril 1967 », archives de l'Institut René Goscinny, (RG/G-3-3-1/2), première page

³⁹⁹*Ibid*, p. 3

⁴⁰⁰*Ibid*, p. 7

famille », donc potentiellement un public adulte. Cela ne semble toutefois pas aboutir réellement, les femmes ne gardant qu'une place très secondaire dans les séries à suivre du journal⁴⁰¹.

La variation de genre du public n'est donc pas saisissante et le public reste résolument masculin tout au long de la période. En 1970, il est composé en majorité de garçons et de jeunes hommes adultes⁴⁰². Par ailleurs, si le courrier des lecteurs comporte régulièrement – mais ce n'est pas systématique – des lettres de lectrices, il ne faut pas oublier que ces lettres sont sélectionnées par la rédaction et qu'il est par conséquent difficile d'en extraire des données représentatives. On peut toutefois remarquer que les quelques rubriques du courrier des lecteurs de l'année 1967 ne comporte qu'une lettre de lectrice, une institutrice⁴⁰³...

4. « Le journal qui vieillit avec ses lecteurs »⁴⁰⁴

Comme nous l'avons mentionné plus haut en évoquant les études commandées par la rédaction pour organiser ses séminaires, le public de *Pilote* tient une place à part parmi les illustrés de l'époque. Si on le classe dans la même catégorie que les grands hebdomadaires d'avant-guerre, à savoir *Tintin*, *Spirou*, *Mickey* et *Vaillant*, ses lecteurs semblent un peu plus âgés que ceux de ces publications. Cette identité de journal des « grands » est présente à l'origine de *Pilote*, qui joue à ses débuts la carte de la découverte du monde adulte, multipliant les sujets sérieux et les références à la grande presse. *Pilote* est un journal pour jeunes plutôt que pour enfants.

Cette tendance est exacerbée par une évolution du public qui échappe au contrôle de la rédaction puisque celui-ci l'apprend à travers des études. Des efforts d'adaptation sont faits, comme lors de la période yéyé, avec plus ou moins de succès. Des traces de ces efforts se retrouvent dans les séminaires. Lors de celui du 19 novembre 1964, Georges Dargaud affirme que la solution est de faire « un journal pour jeunes avec une formule adulte »⁴⁰⁵. En effet le vieillissement du lectorat est vu comme un problème, l'un des objectifs du séminaire étant de trouver des formules pouvant retenir la fidélité des lecteurs, d'une durée moyenne estimée de

⁴⁰¹Seules héroïnes de séries éponymes au cours de la période, *Cellulite* et *Hypocrite* n'apparaissent qu'en 1969 et 1972, respectivement.

⁴⁰²P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 175

⁴⁰³« Le courrier des lecteurs », *Pilote* n° 394, p. 21

⁴⁰⁴La formule est de José-Louis Bocquet : « Abandonnant le public des chères têtes blondes aux Belges *Tintin* et *Spirou*, Goscinny invente le concept du journal qui vieillit avec ses lecteurs. », in *Goscinny et moi*, p. 172. Cette formule est par ailleurs reprise dans certains ouvrages.

⁴⁰⁵« Séminaire du 19 novembre 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/2, p. 2

quatre à six ans. On constate dans les archives que l'évolution du public se poursuit. Lors du séminaire du 20 avril 1967, René Goscinny déclare : « J'essaie d'attirer dans nos journaux des gens de talent. Pour *Pilote* je vise de plus en plus les pré-adultes, je ne sais plus quoi dire aux jeunes enfants. Je me suis aperçu que beaucoup d'adultes lisent *Pilote* »⁴⁰⁶. Ce n'est toutefois que vers la toute fin de la période que ce public semble atteindre un âge qu'on pourrait considérer comme adulte – ou au moins majeur. Nous avons évoqué auparavant l'étude de 1970 sur le lectorat du journal. En plus de relever une augmentation des ventes, celle-ci donne un éventail de l'âge des lecteurs : 72,7 % d'entre eux ont alors entre quatorze et vingt-quatre ans⁴⁰⁷ ; près des trois-quarts des lecteurs sont donc adolescents ou adultes, le lectorat de jeunes garçons visés aux débuts du journal est bien loin. Cela peut se voir également à travers le contenu du journal lui-même, y compris du point de vue publicitaire : à partir de 1972, des marques de bières, de cigarettes, de voitures et des banques louent les espaces de réclame du journal⁴⁰⁸. Par ailleurs, ces publicités se font plus suggestives, en écho à ce qui peut se voir dans les nouvelles séries dans lesquelles la nudité, particulièrement féminine, s'installe, suivant la tendance d'autres journaux nouvellement publiés comme *L'Echo des Savanes*, *Charlie mensuel* ou *Mormoil*. À titre d'exemple, Pélaprat et Clavé, dans le n° 744 (07/02/1974), parodient de grands titres de la littérature française en présentant des caricatures de couvertures plus proches de *Playboy* que du Livre de Poche. Moins grivois mais non moins éloquent, deux héroïnes impensables selon les critères de la loi de 1949 peuvent être suivies dans les pages du journal, Hypocrite à partir de 1972 et Dracurella l'année suivante. Cette logique se poursuit avec le passage au mensuel à la fin des années 1970 puis dans les années 1980, qui voient les couvertures du journal se peupler toujours plus de femmes déshabillées, mais aussi de caricatures politiques.



Figure 25 : Lauréline, héroïne d'action (n° 464 p. 39)



Figure 26 : Cellulite s'impose comme une héroïne peu commune, dessinée par une femme (N° 502, p. 43)

⁴⁰⁶« Séminaire du 20 avril 1967 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/2, p. 4

⁴⁰⁷P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 175

⁴⁰⁸Voir à ce sujet : « La question de la publicité », Partie 3, Chapitre 1, p. 200



Figure 27 : *Hypocrite*, transfuge de *France-Soir*, en couverture pour sa première apparition (n° 668)



Figure 28 : Peut-être la plus provocante des héroïnes de la période hebdomadaire, *Dracurella* au n° 734 (p. 41)

À cela, il faut ajouter l'évolution générale du contenu du journal – nous l'évoquerons plus en détail – combinant la satire et la prise d'importance de la science-fiction, ainsi que l'apparition de séries à l'humour absurde et de thèmes plus adultes.

L'apparition d'un public adulte est un motif de fierté pour les auteurs, puisqu'il est perçu comme un décroisement de leur média. C'est l'avis qu'exprime Pierre Christin lorsqu'il déclare : « Tout d'un coup la bande dessinée apparaissait capable de traiter de tout, ce grâce à l'ouverture formidable des responsables de *Pilote*, mais aussi du lectorat qui devenait plus adulte »⁴⁰⁹. Cette fierté tend même à la revendication vers la fin de notre période, ce qui ressort par exemple dans les propos de Goscinny dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée* : « Maintenant, je ne pense pas à l'âge de mes lecteurs. D'abord parce que personne ne sait ce qui plaît à un enfant âgé de plus de 10 ans ; en-dessous de 10 ans, c'est un autre métier que le mien, c'est de la puériculture et c'est extrêmement difficile »⁴¹⁰. L'apparition d'un public adulte se fait aussi grâce à des éléments extérieurs à la politique éditoriale du journal, nous le verrons⁴¹¹, mais dans lesquels René Goscinny joue encore un rôle majeur. Les têtes blondes se sont donc laissé pousser les cheveux. Toutefois seule une frange marginale de ce public peut être considérée adulte, la dérision et la nudité ne montrant que la disparition théorique d'un lectorat pré-adolescent.

⁴⁰⁹J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 139

⁴¹⁰J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny » in *Schtroumpf...*, p. 11

⁴¹¹Voir « Un leitmotiv et une revendication », Partie 4, Chapitre 2, p. 303

B. Le lecteur comme client

Si l'on définit *Pilote* comme un projet commercial et de promotion – ce qui est, nous l'avons vu, au cœur de ses origines – le lecteur est à considérer avant tout comme un client potentiel pour les marques qui font leur publicité dans les pages du journal et acheteur du journal lui-même. En tant que tel, il exerce une influence importante sur l'hebdomadaire et son adhésion et ses attentes sont les premières préoccupations de la publication qui essaye de le connaître de la manière la plus fine possible. Mais il faut toutefois constater que le client n'a pas toujours raison...

1. Statistiques et projections : les critères

L'étude du lectorat est prise très au sérieux chez Dargaud, notamment pendant la phase de crise des ventes des années 1960, évoquée précédemment. Cet intérêt témoigne de l'influence déterminante du marketing alors naissant dans la maison d'édition, des études étant réalisées afin d'améliorer les ventes de *Pilote*, mais aussi de *Tintin*, voire de toute la presse jeunesse. Ainsi de nombreux critères sont pris en compte.

Un critère fondamental est celui de la tranche d'âge, dont l'évolution pose un défi particulier à la rédaction. La déception face aux performances commerciales du journal entraîne un questionnement autour de la véracité du lecteur théorique. Cette véracité peut être remise en cause par les changements que le journal opère, ainsi, dès la réunion de rédaction du 17 octobre 1962, la question des mauvais chiffres du journal est corrélée à celle des nombreux changements opérés dans sa formule. On s'interroge alors sur l'âge moyen des lecteurs, la rédaction considérant qu'« Il serait bon, par le truchement du Carnet de Bord, d'établir l'âge moyen [des] lecteurs »⁴¹². L'âge des lecteurs est donc jusque-là théorique – ou du moins empirique, étant donné que différents événements permettent à différents membres du journal de rencontrer des lecteurs. La réflexion autour de la moyenne d'âge du public semble aboutir, puisque lors de la réunion du 14 novembre suivant, la série *Carey d'Ace*, publiée dans les numéros 159 et 160 parus les 8 et 15 novembre, est saluée comme correspondant à la tranche d'âge des lecteurs⁴¹³. Toutefois les problèmes liés aux changements continuent puisque deux semaines après, la

⁴¹²« Compte-rendu de la réunion Pilote du 17.10.62 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 1

⁴¹³« Compte-rendu de la réunion Pilote du 14 novembre 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 1

rédaction fait état de l'opinion des inspecteurs, revendeurs et lecteurs face aux couvertures dessinées, accusées d'avoir fait perdre à *Pilote* une tranche d'âge de son lectorat, le plus âgé, considérée comme son public principal⁴¹⁴. Enfin le 12 décembre 1962, une estimation de la tranche d'âge des lecteurs apparaît clairement dans le rapport de rédaction. L'objectif de la rédaction est de « [...] joindre la clientèle au-dessus de *Spirou et Tintin*, soit de 14 à 18 ans environ »⁴¹⁵. Cette dernière considération, si elle découle de la constatation préalable d'un lectorat plus âgé, marque aussi la politique commerciale du journal, entre adaptation à son lectorat réel et recherche d'un public moins courtisé.

Mais le questionnement autour de l'âge des lecteurs n'est pas réglé. En mai 1964, un comparatif de l'âge des lecteurs des deux publications Dargaud circule au sein de l'équipe de rédaction⁴¹⁶. Ses résultats sont intéressants quoique relativement attendus. Pour les deux journaux, les lecteurs de 14 ans constituent la majeure partie du public, mais ils représentent plus de 26 % du lectorat de *Pilote* et 20,10 % de celui de *Tintin*, les lecteurs de 13 ans en constituant 19,68 % et les âges de 11 et 12 ans dépassant les 10 %. *Pilote* de son côté ne voit que deux autres tranches d'âge dépasser les 10 %, les 13 et 12 ans – respectivement 21,55 % et 15,66 %. La tendance est donc la même pour les deux publications, elle est simplement plus exacerbée dans le journal de Goscinny. Par ailleurs, *Pilote* compte des pourcentages légèrement plus importants pour les âges allant de 15 à 21 ans qui, cumulés, représentent 15,8 % du public – contre 13,03 % pour *Tintin*. Le public « divers », c'est-à-dire excédant les âges étudiés, est très légèrement supérieur chez *Tintin* à raison de 3,35 % contre 3 %, ce qui peut sembler surprenant si l'on suit l'hypothèse d'un public *Pilote* plus âgé⁴¹⁷. La théorie d'un public plus âgé est cependant acceptée par la rédaction, qui y voit d'ailleurs une stratégie commerciale possible, énoncée au cours de la réunion du 16 septembre 1964 : « Si *Pilote*, comme on le pense généralement est destiné à des lecteurs dont l'âge moyen est supérieur de deux années environ à celui de *Tintin*, il est vraisemblable que *Pilote* pourra devenir un relai, au moment où les lecteurs de ce journal s'apprêtent à nous quitter et recherchent des publications convenant à leur

⁴¹⁴« Compte-rendu de la réunion Pilote du 28.11.62 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 1

⁴¹⁵« Compte-rendu de la réunion Pilote du 14 décembre 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 1

⁴¹⁶« Échelle comparative d'âge des lecteurs Tintin-Pilote » et « Répartition des lecteurs – Tintin et Pilote – par âge en pourcentage et en chiffres selon sondage sur 4 000 adresses », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/2. L'étude est réalisée sur 4 000 lecteurs, sans plus de précisions de genre, origine ou localisation.

⁴¹⁷On imagine en effet difficilement un public de moins de six ans très nombreux. On peut toutefois citer le phénomène de la bédéphilie qui peut attirer des lecteurs vers la publication-phare de l'école de Bruxelles. Par ailleurs le public de *Pilote* est alors en croissance et encore inférieur à celui de *Tintin*, journal plus établi.

maturité d'esprit plus grande »⁴¹⁸. On peut relever, enfin, l'évocation par Georges Dargaud d'une enquête de l'« institut Georges Miquel », lors de la réunion du 30 septembre suivant, s'intéressant à l'âge, au milieu et goût des lecteurs⁴¹⁹. Cette soif d'enquêtes reste présente par la suite : nous avons déjà cité le séminaire du 20 avril 1967, dont les premiers résultats, issus d'un échantillon de jeunes de 9 à 18 ans, sont évoqués. On peut constater que la tranche d'âge interrogée est plus réduite qu'auparavant et notamment qu'elle s'arrête à 18 ans, ce qui peut surprendre étant donné que, par la suite, le discours autour de l'âge des lecteurs se fait autour d'un axe bien défini, celui de son vieillissement et de la naissance du lectorat adulte, que nous étudierons au dernier point de ce chapitre.

Revenons à l'étude de Miquel. Celle-ci porte, en plus de l'âge des lecteurs, sur leur origine socio-culturelle. Ce facteur revêt une importance particulière pour la rédaction, du moins en ce qui concerne certaines séries du journal, particulièrement en 1964. Face à la crise des ventes, une nouvelle orientation est décidée. Celle-ci prend en compte l'âge apparemment plus élevé du public de *Pilote* et mise donc sur les séries en lien avec le monde scolaire, à savoir : la rubrique de Jean-Charles⁴²⁰ – qu'il s'agisse de sa *Lettre*, son *Télégramme* ou de sa *Page* – et les séries de Cabu *Le grand Duduche* et *Le Potache est servi* avec Goscinny. Cette dernière série doit même faire l'objet d'une adaptation sur les ondes de Radio-Luxembourg, mais le projet n'aboutit pas⁴²¹. Cependant, la réalité de la coïncidence de l'origine sociale et des études n'échappe pas à la rédaction et au cours du séminaire du 19 novembre 1964 Georges Miquel précise que si *Le Potache est servi* plaît beaucoup, il n'est apprécié que par une marge du public, plus âgée et proche de la fin du lycée, mais laisse indifférents les lecteurs de l'enseignement technique ou les enfants en apprentissage⁴²². Dans le même document, il souligne la qualité du *Grand Duduche* mais précise que pour *Le Potache est servi* il faut « [...] "déborder" la clientèle Lycée, il faut atteindre le Technique. Il est trop savant pour une clientèle plus populaire, c'est-à-dire, la majorité [des] lecteurs »⁴²³. Jean Hébrard soutient par ailleurs ce point de vue et, en mars de l'année suivante, la rédaction décide que *Le Potache est servi* doit céder la place à Jean-Charles et aux *Dingodossiers*⁴²⁴.

⁴¹⁸« Compte-rendu comité de rédaction Pilote du 16 septembre 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 2

⁴¹⁹« Compte-rendu comité de rédaction Pilote du 30 septembre 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 2. Je n'ai malheureusement pas trouvé d'autres traces de cette enquête.

⁴²⁰Jean Charles à l'état civil, écrivain et humoriste, son style est construit autour des « perles » et des univers fermés et virils. Citons aux éditions Dargaud : *La foire aux cancrs* (1962) et *La foire aux bidasses* (1973).

⁴²¹La rédaction en discute durant différentes réunions de juin à septembre 1964.

⁴²²« Séminaire du 19 novembre 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/2, p. 10

⁴²³*Ibid*, p. 19

⁴²⁴« Compte rendu comité de rédaction Pilote du 31 mars 1965 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 1

La question de la répartition géographique est un autre critère important dans les études menées par Dargaud pour *Pilote*. Si les rapports du service des ventes de la maison d'édition se limitent à une dichotomie Paris/province, révélant par là-même une différence flagrante de la popularité du journal entre les deux espaces, on trouve dans les archives de René Goscinny un autre rapport, portant sur les ventes des mois de décembre 1961, janvier et février 1962 dans quatre-vingt-quinze villes de province⁴²⁵. Les villes, classées par ordre alphabétique de département, varient en taille, allant de villes moyennes comme Besançon, Grenoble ou Nantes à des communes moins peuplées telles que Lons-le-Saunier, Briançon ou Moulins. Certaines font état de ventes peu flatteuses : à Gap on n'a acheté qu'un exemplaire du journal en février 1962, tandis qu'à Foix, sur les trois mois, les ventes ne dépassent jamais les 10 exemplaires. La vente n'est donc pas simplement à deux vitesses entre Paris et la province, on peut aussi lire à travers ce document une répartition inégale des ventes dans le second espace. On constate ainsi un problème de ventes particulièrement dans le sud, les villes où *Pilote* se vend à moins de quinze exemplaires sont Briançon, Draguignan, Foix, Gap et Tarbes ; si l'on étend l'échantillon aux ventes de moins de vingt-cinq exemplaires, toutes les villes concernées se trouvent en-dessous de la Loire, à l'exception de Mayenne. La taille des villes en question ne suffit pas à expliquer ces chiffres, ainsi Tulle, Narbonne et Albi sont concernées, et ces mauvais chiffres ne sont pas nouveaux pour la rédaction. Lors de la réunion du 28 février 1961, Michel Venet, nommé à la tête du service des ventes, indique son intention de faire un effort en direction du Sud de la France. Dans ce cadre, une collaboration avec Radio Monte Carlo est recherchée, sans que cela ne porte véritablement de fruit comme le suggère la remarque lors de la réunion du 16 septembre 1964 au cours de laquelle il est souligné que le Sud est encore le point faible du journal. Même dans une métropole régionale comme Marseille, le public de *Pilote* est estimé à 290 lecteurs seulement⁴²⁶. Cette différence, le rapport le souligne, est due en grande partie au support publicitaire principal du journal : la radio. Ainsi les zones de France captant Radio-Luxembourg connaissent et lisent le journal, tandis que celles qui sont en-dehors de son champ de diffusion, soit le Sud et l'Ouest, sont de moins bons clients ; pour pallier cette lacune, des partenariats avec les autres radios sont donc recherchés, Radio Monte Carlo comme nous

⁴²⁵ « Statistiques de la vente de *Pilote* en décembre 1961, janvier et février 1962 dans 95 villes de Province », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/2

⁴²⁶ « Compte rendu comité de rédaction *Pilote* du 16 septembre 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 2

venons de le dire, et Europe n°1, avec des résultats variables – nous y reviendrons plus en détail dans la partie suivante⁴²⁷.

Enfin, le lecteur est un consommateur, et il met en concurrence différents médias. Ses habitudes sont scrutées par la rédaction qui, en plus de l'interroger par le biais d'un référendum en 1960, veut en savoir davantage sur ses lectures : le 27 mars 1963, en réunion de rédaction, Joly émet ainsi l'idée d'un questionnaire à soumettre aux lecteurs à l'occasion d'un « jeudi-test », leur demandant s'ils lisent différents titres concurrents⁴²⁸. Les arguments frisent l'absurde lorsqu'au cours du séminaire du 20 mai 1964, M. Fauvet, de l'agence de publicité UNIPRO, déclare que « Les jeunes sont biologiquement beaucoup plus avancés qu'il y a quelques années »⁴²⁹, argument qui rejoint l'étude discutée dans le mémorandum de la réunion du 10 novembre 1965 et qui arguait que les lecteurs ne peuvent s'attacher qu'à un nombre réduit de héros⁴³⁰. Ces arguments vont de pair avec des stratégies commerciales surprenantes, y compris par l'honnêteté et le cynisme avec lesquels le comité en discute : au cours de l'élaboration de l'opération « Le copain du jeudi », qui doit permettre à des jeunes lecteurs de rencontrer des vedettes, explique très explicitement dans la liste des avantages de l'opération : « On s'adresse à la "vanité" des jeunes. »⁴³¹

Les différentes études sont donc à l'origine de certaines évolutions du journal. On peut notamment penser à la phase yé-yé comme un exemple de tentative de « *rebranding* », ou de repositionnement de la marque *Pilote*, qui tente alors de jouer la carte des *teenagers* et de la musique, s'inspirant du succès de *Salut les copains*. Mais cette tentative est, nous l'avons vu, un échec, ce qui pousse d'ailleurs le journal à emprunter une nouvelle voie, concentrée sur la bande dessinée. Cette inflexion se fonde également sur des études mais aussi sur l'opinion personnelle des rédacteurs en chef, qui s'affirme au sein du comité de rédaction.

⁴²⁷On peut remarquer à la lecture du courrier des lecteurs que les lettres sélectionnées proviennent d'un peu partout en France, avec une présence plus forte de la région parisienne ainsi que le Nord et l'Est. La rédaction sélectionne aussi des lettres de l'étranger : Bruxelles et Gand, mais aussi Francfort et un cas assez curieux en 1967 où c'est un canadien en service militaire au Tchad qui écrit au journal (« Courrier des lecteurs », *Pilote* n° 399 (15/06/1967), p. 60.)

⁴²⁸« Compte rendu du conseil de rédaction Pilote du 27 mars 1963 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 2

⁴²⁹« Séminaire du 20 mars 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/2, p. 7

⁴³⁰« Mémorandum concernant la réunion rédactionnelle de Pilote du 10 novembre 1965 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 1, cite une étude démontrant que les lecteurs ne suivent trois ou quatre hebdomadaires soit autant de fois une dizaine ou douzaine de séries ainsi que trois ou quatre feuillets à la télévision, les obligeant à ne s'attacher qu'à des héros de qualité en nombre limité.

⁴³¹« Le copain du jeudi », non-daté, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/1, p. 2

2. Le client est-il roi ? Goscinny et le public

Tous les critères que nous venons d'évoquer, qui permettent au journal de mieux connaître son lectorat, pourraient laisser supposer une adaptation aux goûts du public. Or la prise en compte de l'avis des lecteurs dans le processus de changement de la politique de rédaction est à tempérer.

Cette question est à mettre en perspective en prenant en considération les pratiques de l'édition d'alors, qui demande très souvent l'intervention des lecteurs. La période yéyé de *Pilote* est en cela emblématique, les encarts où le rédacteur en chef s'adresse au public contenant très souvent des invitations à écrire au journal et aux différents membres de la rédaction, en vue d'améliorer le contenu de l'hebdomadaire : « Que tous ceux qui ne nous ont pas encore écrit le fassent même sur une carte postale. C'est très important. Car *Pilote* n'a pas fini de s'améliorer et nous voudrions savoir à quelles rubriques nouvelles nous devons donner la priorité »⁴³². Les suggestions des lecteurs apparaissent fréquemment dans la rubrique « Courrier des lecteurs », et la rédaction y répond parfois, y compris par la négative.

Une autre pratique courante est celle des référendums. Pour évaluer la popularité des séries, certains périodiques pratiquaient un vote auprès des lecteurs, dont les résultats étaient publiés dans le journal⁴³³ et pouvaient influencer sur le sort d'une série. *Tintin* utilisait ces référendums, mal vus par un certain nombre de professionnels du média et notamment par René Goscinny, à cause de son expérience personnelle : comme il l'évoque dans son interview à Jacques Glénat et Numa Sadoul, un référendum avait eu raison de la série *Oumpah-pah* dans les pages du journal⁴³⁴. *Spirou*, de son côté, les utilise très régulièrement, presque une fois l'an

⁴³²« Rédacteur en chef vous parle », *Pilote* n° 186 (16/05/1963), p. 2

Ces appels très réguliers à écrire au journal peuvent aussi être rapprochés du concept de marketing d'« engagement », mesuré par un taux, qui correspond aux interactions entre les clients et une marque en vue d'augmenter le sentiment d'implication et d'identification des premiers envers la seconde.

⁴³³Ce genre de pratique est très répandu dans le monde de la bande dessinée, le magazine *Weekly Shōnen Jump* la pratique aussi au Japon tandis qu'aux USA l'*Alley Award*, une série de récompenses décernées par le public de 1962 à 1970, comprenait une catégorie dite « *popularity poll* », soit « sondage de popularité », interrogeant directement les lecteurs.

Le fait de prendre autant en compte l'avis du public ne répond pas uniquement à une logique commerciale, il souligne également le manque de légitimité du média qu'est la bande dessinée à cette période, qui la fait donc manquer de critères de jugement et de jurys potentiels.

⁴³⁴Charlier relate également l'anecdote : « Le Lombard s'est, par exemple, débarrassé de Goscinny et Uderzo à la suite d'un référendum parce que les Flamands n'appréciaient pas du tout l'humour de Goscinny qui était évidemment intraduisible. », entretien dans la *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1986, 1-2, p. 54
De son côté Albert Uderzo donne une version quelque peu différente : « Quand nous avons appris par hasard par un confrère, Albert Weinberg, que nous étions douzième, on s'est dit que ce n'était pas la peine de continuer. Nous étions quand même un peu ambitieux et orgueilleux, et ça nous a fait mal. », GLÉNAT J., N. SADOUL, *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée* n° 23, p. 13 ; dans son interview, Goscinny livre la même version, ajoutant un détail : « Alors, quand on a dit qu'on arrêtrait parce que le référendum nous était défavorable, la rédaction de *Tintin* nous a répondu : « Mais enfin, faut pas faire attention à ça ! », ce qui est

entre 1955 et 1992. Goscinny, lésé par le système du référendum, le condamne sans équivoque dans la suite de l'interview : « *Pilote* est horriblement difficile à faire parce que j'ai voulu y mettre en pratique certains principes : supprimer ce qui m'avait fait souffrir dans les autres journaux, donner la liberté aux auteurs, ne pas leur demander de refaire ce qui a eu du succès, essayer des styles très différents, publier des auteurs nouveaux ne trouvant pas de support ailleurs, enlever ce côté infantile des référendums, courriers et autres moyens de pression et de coercition sur les auteurs [...] »⁴³⁵.

Les mots que le rédacteur en chef utilise sont forts et sans doute choisis avec soin – cette interview est donnée à un moment particulier, très conflictuel de sa carrière, alors qu'il est attaqué par la presse de BD et non-spécialisée et que les premiers journaux transfuges sont apparus. L'intervention des lecteurs dans la politique rédactionnelle est une « pression » et même pire une « coercition », source de véritable souffrance pour les auteurs puisqu'elle équivaut à une privation de liberté.

Cette posture n'est pas nouvelle chez le directeur de *Pilote*. Dans sa note aux éditeurs de 1964, il la proclamait déjà, s'élevant contre une politique rédactionnelle dictée par le public : « Ces journaux [comme Mickey] remplacent le rédacteur en chef par des référendums approximatifs et des panels inefficaces. J'ai déjà dit, lors d'une précédente réunion ce que je pensais de ces panels, où les jeunes prétendent ne s'intéresser qu'à l'orientation professionnelle »⁴³⁶. Et d'ajouter plus loin : « Les professionnels, les rédacteurs en chef n'ont pas à suivre le goût de leurs lecteurs, mais à le précéder [...] »⁴³⁷.

Le rédacteur en chef s'affirme donc contre les études de tout type et particulièrement contre le référendum, et face aux instances commerciales du journal il revendique sa propre importance en tant que professionnel de la bande dessinée et en tant qu'artiste⁴³⁸. Il montre une certaine défiance envers les lecteurs, qui ne répondent de manière convenue et rendent par là-même les outils de sondage inutiles voire trompeurs.

Il faut toutefois tempérer ce désir de détachement de l'avis des lecteurs. Ainsi le témoignage de Druillet à ce propos nuance la position d'un Goscinny qui prétend que « [...] les réactions éventuelles des lecteurs n'influent en rien sur [son] travail »⁴³⁹. À Patrick Gaumer, l'auteur de *Lone Sloane* relate ses débuts dans le journal et le scepticisme de Goscinny : « Ce

assez remarquable comme réflexion... », J. GLÉNAT, N. SADOUL, *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée* n° 22, p. 8

⁴³⁵*Ibid*, p. 15

⁴³⁶« Séminaire du 20 mai 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-3-1/2, p. 10

⁴³⁷*Idem*

⁴³⁸Nous y viendrons dans la dernière partie de l'exposé : Partie 4, Chapitre 2, « Une figure engagée », p. 295

⁴³⁹J. GLÉNAT, N. SADOUL, *Schtroumpf. Les cahiers...*, p. 14

n'était pourtant pas évident, René Goscinny m'ayant averti qu'il attendait la réaction des lecteurs pour poursuivre ou non la série. J'ai téléphoné à tous mes potes et leur ai demandé d'écrire au journal pour que je puisse faire la suite... Que j'avais déjà dessinée ! Il est amusant de remarquer que si effectivement mes copains ont joué le jeu, de très nombreux lecteurs ont eux aussi écrit et fait part de leur enthousiasme »⁴⁴⁰.

Cette volonté de prendre des décisions quant au choix des séries publiées sur des critères strictement professionnels peut être rapprochée des revendications émises par certains collaborateurs en mai 1968, que nous avons évoquées dans la partie précédente. Le lecteur peut en effet être pensé comme un terrain de conflit entre les instances administratives et commerciales d'une part, et les acteurs créatifs du journal cherchant à s'affranchir du poids des études, statistiques et autres référendums d'autre part. Si les professionnels s'affirment avec René Goscinny et Jean-Michel Charlier à la tête de la rédaction, cette situation incarne une sorte de compromis que viennent défier les revendications de mai 68.

Placé littéralement au premier plan du premier exemplaire du journal⁴⁴¹, le lecteur reste assez mystérieux pour la rédaction, en dépit des idées préconçues qu'elle s'en fait. Si dans un premier temps le lecteur modèle du journal semble correspondre à la réalité, son évolution est nette au cours de la période. En termes d'âge, *Pilote* se distingue de plus en plus de ses concurrents, apparaissant comme un journal pour jeunes plutôt que pour enfants ; à la fin de la période il est même clairement devenu adulte, comme en témoigne son contenu. Du point de vue du genre, la part féminine du public est incertaine tout au long de la période, mais semble bien présente à ses débuts. En revanche, vers la fin, après 1972, le contenu se masculinise dans un sens adulte en mettant en scène des dessins et des héroïnes affriolants, tandis que la publicité insiste sur des thèmes virils, et un regard masculin se dégage des nouvelles rubriques du journal. Il ne faut toutefois pas oublier le caractère très genré du journal dès ses débuts, perceptible tout d'abord dans les thèmes de l'aventure et de la découverte, puis jouant sur une image lycéenne à une époque où de nombreux établissements sont encore non-mixtes. Si la fin de la période

⁴⁴⁰P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 193

Jouons les exégètes : on peut lire dans ce témoignage un autre facteur, à savoir le fait que René Goscinny, de son propre aveu, s'y connaît peu en science-fiction. Peut-être l'avis du public est-il alors utilisé pour pallier le manque d'assurance du rédacteur en chef dans son choix d'une série dont il craint de mal estimer la qualité ou le potentiel.

⁴⁴¹Dans l'édito annonçant la nouvelle formule du journal pour ses 10 ans, le journal révèle le nom de celui qui donne ses traits à cette image idéalisée de la tête blonde : un certain Eric Ligensen. Véritable « tête blonde », celui qui est censé incarner le lecteur (Français) de *Pilote* est en réalité Suédois (*Pilote* n° 520).

voit toutefois l'apparition d'un panel varié d'héroïnes – Lauréline, Dracurella, Hypocrite, Naphtalène ou Cellulite – la BD semble s'affirmer comme une affaire d'hommes.

La rédaction prête une attention particulière au lecteur, pratiquant des référendums et l'interrogeant par le biais d'études internes et commandées. Les interrogations autour du public touchent à tous les domaines – géographique, socio-économique, ses goûts et habitudes, et sa consommation. La rédaction tente de suivre les attentes du lecteur pour adapter le journal, ce à quoi les rédacteurs en chef s'opposent, imposant leur position et leur métier. Les attentes du public sont donc une source de conflits entre les instances commerciales et créatives, conflit dans lequel René Goscinny et Jean-Michel Charlier sont placés dans une position intermédiaire et donc ingrate.

Goscinny joue enfin un rôle fondamental dans l'évolution du public de bandes dessinées en ce qui concerne l'apparition du lectorat adulte, entendu comme un public mûr et pas simplement d'anciens lecteurs devenus majeurs. Il est curieux de remarquer que ce public, considéré comme déterminant dans le processus de légitimation du média, semble centrer son attention sur une série pensée à l'origine pour le public plus jeune, puisque c'est avec le phénomène Astérix que son existence éclate au grand jour. Il n'est cependant pris en compte dans les estimations du public réel du journal que plus tard, permettant d'établir que le nombre de lecteurs est bien supérieur à son nombre d'acheteurs.

Mais qu'il soit acteur de la politique rédactionnelle du journal ou simple spectateur comme l'entendent les artistes, le lecteur acquiert avec l'apparition de la bédéphilie un nouveau statut, fortement marqué par l'« esprit *Pilote* ».

Chapitre III

À la recherche du ton.

L'identité de *Pilote*

—

À sa création en 1959, *Pilote* cherche à se faire une place dans un marché occupé par des concurrents bien établis reposant sur des personnages très populaires et reconnaissables – Mickey, Pif, Tintin ou Spirou. Il y parvient en laissant à la postérité une image forte, du point de vue visuel et mémoriel. Cette question d'image est d'ailleurs fondamentale pour ses producteurs comme le souligne l'obsession autour du « ton » du journal ou l'expression récurrente d'« esprit *Pilote* » dans les témoignages et commentaires.

Il est intéressant de voir comment ce ton est construit sciemment, par différents biais, et révèle par ses évolutions l'identité qu'a cherché à se donner le journal. Mais cette identité se construit aussi malgré le journal, au gré des goûts du public et autres imprévus. Elle se lit d'abord par les caractères extérieurs de l'hebdomadaire : les logos et les slogans en sont les deux principaux. Par ailleurs le journal, en imitation de ses concurrents directs, cherche l'identification à un personnage populaire comme incarnation de son esprit.

Un des piliers de cette identité – c'est une prémisse de ce travail – est la bande dessinée. Il convient donc d'en explorer le rôle dans la constitution de l'image du journal dont elle incarne l'évolution. C'est la bande dessinée qui laisse l'empreinte la plus importante dans les mémoires : en témoignent les nombreux groupes, *fan-clubs* en ligne et hors-ligne, qui lui sont dédiés et où les séries et leurs auteurs sont le principal sujet de conversation ; il est donc également important de traiter cette question du souvenir que laisse *Pilote*. Cela ne doit pas exclure cependant les autres contenus du journal et notamment l'actualité, qui révèle les tournants de l'histoire de l'hebdomadaire et qui fait, selon de nombreux observateurs, la spécificité de l'hebdomadaire. Cette actualité est aussi un outil humoristique, ce qui vient alors poser la question des genres de contenu. Si l'humour est une donnée fondamentale, tant dans la BD que dans les autres contenus du journal, *Pilote* se distingue aussi tout au long de son existence par un éclectisme des genres, qui brouille quelque peu la notion d'identité du journal.

A. Éléments d'identité du journal

Nouveau produit dans un milieu concurrentiel, *Pilote* a besoin d'affirmer son identité, son « esprit » qu'il peine à trouver entre tous les changements de cap de ses premières années. Cela passe par des déclarations mais aussi par la constitution d'une marque, avec tous les éléments visuels qui en découlent. Cette identité est aussi dans une certaine mesure une identité de genre : le journal, à l'image de tout le média qu'est la bande dessinée, est résolument masculin, tout au long de sa période.

1. La revendication d'un esprit ? Au fil des anniversaires

Le journal manifeste avant tout ce qu'il entend être son « esprit », son identité à travers des textes dans ses pages. On a déjà présenté le texte introductif du n° 0, d'où ressort notamment cette affirmation, mise en exergue et en majuscules : « [...] c'est pour cela que nous voulons avant tout, VOUS PRENDRE AU SÉRIEUX. ». Cette déclaration, au sein d'un texte qui affirme un esprit proche du scoutisme et donc de nombre d'autres hebdomadaires de l'époque – pour ne citer qu'eux, *Vaillant*, *Tintin* ou *Coq Hardi* – ainsi qu'une solide vocation pédagogique laisse les loisirs au second plan. L'esprit *Pilote* est sérieux : il compte introduire ses lecteurs dans la vie adulte et les aider à se construire de manière saine. Le journal se veut aussi un outil d'expression pour les jeunes. Ainsi, au n° 189, le rédacteur en chef annonce une rubrique de reportages dans les collèges et lycées « pour que *Pilote* se fasse l'écho des problèmes des collégiens et étudiants [...] »⁴⁴². La vocation pédagogique survit longtemps, elle se lit à travers les pilotoramas, de 1959 à 1970, ou sous la plume du rédacteur en chef en 1963, commentant un changement de formule : « Plus que jamais, votre journal sera un grand magazine instructif et de bonne humeur, gai et passionnant. »⁴⁴³.

Dans un ordre d'idée similaire, le journal entretient un esprit profondément conformiste, sans le dire pour autant ; on peut lire dans ce sens la fascination pour les uniformes⁴⁴⁴ ou plus curieusement les précautions qu'emploie le journal lors de sa période yéyé : « Au milieu des bravos, des encouragements, des signes d'amitié, j'ai reçu quelques lettres de lecteurs "pas d'accord" avec le renouvellement de *Pilote*. [...] Bien sûr, même parmi les jeunes, il y en a qui

⁴⁴²« Rédacteur en chef vous parle », *Pilote* n° 189 (06/06/1963), p. 2

⁴⁴³« Rédacteur en chef vous parle », *Pilote* n° 184 (02/05/1963), p. 2

⁴⁴⁴Voir « Du « Grand magazine illustré des jeunes » au « Magazine des jeunes de l'an 2000 » : une unité thématique », Partie 1, Chapitre 3, p.72

ne le sont plus depuis longtemps et évoquer le mot "jeunesse" fait peur. Pourtant, dans toutes ces lettres, il en est de sensées [...]. Imaginez-vous que, dès que l'on dit "danse" ou "chanson", certains, on ne sait pourquoi, entendent "blouson noir"! *Pilote* est et restera un journal sain, frais, gai, instructif, ouvert à TOUT ce qui vous intéresse. Ouvert à vos suggestions et à vos critiques »⁴⁴⁵. Ce cas est curieux car à aucun moment il ne cite de rapprochement du yéyé avec la délinquance dont les lettres feraient mention. C'est le rédacteur en chef lui-même qui semble faire le lien, devançant les éventuels sous-entendus afin de préserver la réputation du journal – on ne sait trop s'il le fait par rapport aux enfants ou par rapport aux parents. Dans la même veine on peut remarquer que la bande emblématique de cette période, *Billy Hattaway*, a comme sous-titre « Échec aux blousons noirs », ces derniers étant les ennemis et saboteurs du groupe du héros éponyme et de ses amis, bien habillés et bien coiffés, qui collaborent avec la police et refusent même de porter plainte contre leurs adversaires⁴⁴⁶.

Le journal s'adresse régulièrement à ses lecteurs, la rubrique « Le Rédacteur en chef vous parle » et le courrier des lecteurs sont deux lieux privilégiés qui révèlent, nous l'avons vu, une évolution vers un ton plus humoristique mais aussi plus distant⁴⁴⁷. Mais le journal communique aussi avec ses lecteurs au moment des différents jalons de sa publication, comme un chiffre de publication particulier ou un anniversaire. Lors de ceux-ci, le journal pratique l'autoréférence, oscillant entre une vision très concrète – souvent à travers des rubriques révélant les dessous de la création du journal – et une vision plus mythifiée de son histoire, en en présentant les moments forts, faisant presque un « roman national » à son échelle.

Le premier anniversaire que le journal célèbre est, logiquement, l'accomplissement de sa première année d'existence. Cette célébration est marquée par le n° 52 (20/10/1960), numéro spécial de quarante pages. Si la fête est annoncée en couverture, l'anniversaire n'est pas beaucoup mentionné dans le journal : la rédaction propose un concours d'anniversaire et trois pages « Heure par heure la vie de *Pilote* », présentant les coulisses du journal. À cela s'ajoute un référendum proposant au lecteur de devenir « lecteur-pilote » en donnant son avis sur diverses rubriques et bandes du journal. On ne trouve, curieusement, pas de numéro spécial pour les deuxième et troisième anniversaires de l'hebdomadaire et le 25 octobre 1962, le journal choisit de se vieillir en fêtant ses quatre ans – il achève en effet sa quatrième année de publication, en termes d'années civiles. L'esprit sérieux et pédagogique d'un « derrière les coulisses » est encore présent, mais il prend une teinte un peu plus humoristique, notamment

⁴⁴⁵« Rédacteur en chef vous parle », *Pilote* n° 187 (23/05/1965), p. 2

⁴⁴⁶« Billy Hattaway. Échec aux blousons noirs », *Pilote* n° 209 (24/10/1963), p. 16 - 17

⁴⁴⁷Voir « Evolution de l'adresse au lecteur » au chapitre précédent.

avec des planches de Cabu, « Comment je suis devenu dessinateur-humoriste à *Pilote* » et avec celles d'Uderzo dans lesquelles Goscinny et lui-même finissent emmenés par une ambulance parce qu'on les croit fous. On trouve encore un esprit sérieux avec des messages des dirigeants du journal ou encore des mots manuscrits d'« amis de *Pilote* », sportifs de haut niveau.

Un changement significatif s'opère avec la célébration des cinq ans du journal, au numéro 213 du 25 novembre 1963, dans lequel on peut lire clairement l'empreinte des néo-rédacteurs en chef Charlier et Goscinny. Une rubrique se penche sur un « album-souvenir » du journal jouant entre événements d'actualité (parfois avec humour : le journal a des difficultés à écrire le nom de Khrouchtchev), des événements des séries dessinées et de la rédaction (« Émus par la détresse de leur cher bon directeur, les collaborateurs de *Pilote* se cotisent pour lui offrir une nouvelle pipe »). Le journal met aussi en place dans ce numéro l'opération « *Pilote 64* », suite du projet du « Copain du Jeudi » proposant aux lecteurs de se voir associés à une célébrité⁴⁴⁸. D'autres rubriques rappellent encore l'anniversaire – des personnalités de la télévision présentent leurs vœux, le journal « offre » des voitures à ses héros de bandes dessinées, on commémore l'anniversaire des huit-cents ans de Notre-Dame de Paris, Goscinny et Charlier font chacun un long voyage et en rapportent des reportages – mais cet événement est particulièrement présent à travers deux fils rouges : un gérant d'une boutique de cadeaux va de rubrique en rubrique apporter des présents à différents personnages tandis qu'une traînée de bougies s'étale sur la marge du bas, laissée là par le sac troué d'Obélix, qui est chargé de les mettre sur le gâteau que le gérant lui offre en quatrième de couverture. Le journal se met davantage en scène de manière humoristique et décalée, même si tous les aspects de sa formule plus ancienne (le voyage, la présence de sportifs...) ne disparaissent pas, et une forme de rétrospective sur les activités du journal est introduite. Le numéro 300 (22/07/1965) reprend ce dernier principe, évoquant simplement les numéros 50, 100, 150, 200 et 250, dont on présente rapidement le contenu, avec une focalisation particulière sur la bande dessinée intercalée avec d'autres rubriques, notamment des actualités et des entretiens avec des personnalités. Cette histoire très sélective ne dépasse pas la double-page, le reste du journal n'évoquant pas l'anniversaire, et se conclut par ces mots : « Et dans l'avenir... Nous vous préparons, pour les vacances et la rentrée, des numéros sensationnels, qui vous feront dire : "Mâtin ! Quel journal !" ». Le ton est assez sobre, malgré une couverture exubérante ; le journal est présenté comme centré avant tout sur la bande dessinée, mais sa polyvalence est tout de même mise en avant. C'est également le cas cent numéros plus tard, le 22 juin 1967. L'histoire du journal y

⁴⁴⁸Voir « *Pilote* surfe sur les ondes », Partie 3 Chapitre 1, p. 213

est beaucoup plus développée, on y aborde même le numéro 0, en ces termes : « Dans son éditorial on pouvait lire "nous voulons, avant tout, vous prendre au sérieux" ; À l'époque, la chose était nouvelle et surprenante ». L'esprit d'origine du journal est donc revendiqué, et l'éditorial affirme avoir tenu parole en citant la belle carrière d'Astérix, l'apparition prochaine de Tanguy et Laverdure à la télévision et les professeurs qui écrivent au journal pour dire qu'ils affichent les pilotoramas dans leurs salles de classe – encore une fois, l'esprit est plus qu'humoristique, la pédagogie est invoquée. Le numéro joue par ailleurs sur le chiffre de quatre-cents – les *Dingodossiers* présentent « L'invasion de l'an 400 », plus sérieusement le pilotorama s'intéresse à Arles en l'an 400, un récit court se penche sur l'origine des quatre-cents coups... – et le journal offre quelques statistiques aussi concrètes qu'issues des bandesd-vedettes (les victoires aériennes de Tanguy et Laverdure, les sangliers mangés par Astérix et Obélix, le nombre d'altercations entre Talon et Lefuneste...). Enfin trois pages (44, 45, 46) présentent les « 400 coups fumants » du journal. Le discours se focalise sur la polyvalence de l'hebdomadaire, et parle d'ailleurs peu des bandes dessinées. L'esprit de la publication est donc la polyvalence, censée la distinguer des autres illustrés.

La bande dessinée est beaucoup plus présente au moment du dixième anniversaire du journal et le n° 519 annonce en quatrième de couverture, pour la semaine suivante : « Des souvenirs nostalgiques, de la joie, de la gaieté, du "Mâtin, quel journal !" » ainsi que le début de nouveaux épisodes de *Lucky Luke*, *Valérian*, *Submerman* et *Philémon*, des pages d'actualité, le mariage de Hal et Louya en exclusivité mondiale entre autres. Cette focalisation ne change toutefois pas le ton : « joie », « gaîté », ces termes sont encore dans la droite ligne de l'esprit du journal à ses débuts. Le n° 520 (23/10/1969) a donc un ton léger et humoristique, l'édito ironise sur les circonstances qui font vieillir le journal plus vite qu'il ne faudrait⁴⁴⁹ et fait références aux héros de ses séries emblématiques. Les « dix ans » servent de fil rouge au numéro (dix ans de suspense, tourisme, télévision, mode, aviation, architecture...) et le ton est humoristique, sauf quand on traite des actualités et des pilotoramas...

À travers ces commémorations, le journal ne dément jamais l'esprit polyvalent et sain de ses origines, bien que le ton lui-même ait amorcé un changement avec l'introduction de pages d'actualités et des titres de BD plus novateurs. Parallèlement, la commémoration des anniversaires est abandonnée, et les n° 600 (06/05/1971), 700 (05/04/1973) et 750 (21/03/1974),

⁴⁴⁹Né en fin d'année, le journal doit titrer dès sa parution « Première année » (de publication) et donc « Deuxième année » moins d'un an après sa première parution.

À noter aussi que le n° 520 ne marque pas réellement les dix ans de l'hebdomadaire. Si le calcul semble simple, cinquante-deux semaines fois dix, cela ne tient pas compte des trois semaines de 1968 qui ne voient pas paraître de journal.

publiés alors que la formule hebdomadaire n'atteint pas les quinze ans d'âge, ne sont pas des numéros spéciaux et le second a même pour sujet Hitler, sujet fort peu festif. Mais au-delà des paroles, le journal se donne une identité à travers des éléments visuels plus directs.

2. Logos et slogans

Véritable vitrine du journal, le logo de *Pilote* – c'est-à-dire son titre – ainsi que le slogan qui l'accompagne sont les symboles récurrents du périodique puisqu'ils restent inchangés d'un numéro à l'autre. Le slogan constitue aussi un résumé de l'esprit et des aspirations de l'hebdomadaire. Toutefois ces éléments de continuité connaissent également des changements, que nous avons exploré précédemment⁴⁵⁰. Le graphisme du titre ne varie que très peu depuis le modèle utilisé dès le n° 1 et qui aurait été dessiné par Goscinny⁴⁵¹. Celui-ci est une variation sur le premier modèle proposé au n° 0, aux lettres jaunes, capitales et légèrement penchées mais déjà avec la bande supérieure rouge qui reste dans le logo suivant, avec des lettres plus épaisses, en minuscules et le « P » capitalisé, en blanc. Ce titre est souligné par une ligne blanche et occupe toute la partie supérieure du journal. S'il reprend les codes couleurs courants dans le média – le rouge accompagné de jaune ou blanc, *Spirou* étant une exception – il se distingue en cela de ses concurrents directs, qui ont coutume de placer leur titre dans le coin supérieur gauche de la page. Le titre est ainsi mis en avant beaucoup plus clairement, et attire le regard : *Pilote* cherche à s'imposer. Par la suite, la bande rouge est agrémentée d'un autre signe de reconnaissance, dès le numéro 44 (25/08/1960). Il s'agit de la figure d'Obélix, dans le coin supérieur droit, qui présente les informations sur le numéro. Le personnage devient alors la mascotte du journal. Ce détail connaît à travers les années quelques variations : citons au n° 214 (28/11/1963), où la capsule d'informations se transforme en bulle dite par Barbe Rouge du *Démon des Caraïbes*, ou au n° 216 (12/12/1963), dans lequel Obélix regarde la capsule tombée en bas de la page sur le Grand Duduche. À l'été 1964, *Pilote* fait varier son titre et la bande rouge disparaît d'abord ponctuellement puis plus régulièrement alors que le graphisme du titre et Obélix demeurent. C'est un peu de variété et de fantaisie que le journal introduit dans la couverture. Cette légèreté marque un détachement du ton plus sérieux imposé aux origines du journal qui se voulait le « *Paris-Match* des jeunes ». Le n° 339 (21/04/1966) marque l'influence

⁴⁵⁰Voir « L'avenir en question : changements de formules », Partie 1, Chapitre 3, p. 71

⁴⁵¹Ceci est rapporté par Bertrand Caillé, *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 52. On peut toutefois en douter, il est alors en voie d'abandonner définitivement le dessin et se trouve en présence de collaborateurs bien plus rodés sur ce point. Bertrand Caillé lui-même émet un doute sur la question.

du phénomène Astérix jusque dans le logo, puisque le visage d'Astérix est placé dans le centre du « O » du titre. Cette influence n'est tempérée qu'en mars 1968 avec le n° 440, le 8, qui revient au modèle de 1964, sans bande rouge. Ce sont les changements généraux au niveau de la couverture qui modifient le logo, au n° 521 (30/10/1969), qui voit aussi le retour de la capsule rouge, ressortissant sur le fond noir de la bande de gauche. On note aussi le retour d'Astérix au sein du logo, debout devant le « L ». On peut alors apercevoir quelques variations de couleurs – au n° 556 du 02/07/1970, les couleurs rouge et noire sont inversées – élément révélateur dans une période où les couvertures deviennent un espace d'exploration graphique⁴⁵². Le 15 octobre 1970, le journal opère un changement radical en altérant la police du titre : toujours dans le côté supérieur gauche et toujours avec Astérix devant elle – entre le « P » et le « I » - les lettres sont plus fines et sans empattements. On peut y voir la fin du dernier élément de journal pour enfants de l'hebdomadaire, et ce changement coïncide avec un changement de slogan. Avec la fin de la couverture à deux bandes, le titre est ramené au centre et agrandi, sans autre changement (N° 629, 25/11/1971). Enfin, un changement plus dans le vent intervient au n° 731 (08/11/1973), avec pour titre « Nouveau Pilote » et une police dans le style populaire des années 1970 : arrondie et toute en minuscules. Le journal marque clairement son esprit jeune, Astérix disparaît du logo pour revenir dans le creux du « O » avec le dernier changement, qui coïncide avec le passage au mensuel.

Mais ces logos sont indissociables de leurs différents sous-titres, véritables slogans de la marque *Pilote*. Le journal naît avec comme sous-titre « Le grand magazine illustré des jeunes ». Cette formule résonne presque comme un résumé des aspirations du journal : il s'agit d'un « magazine », un nouveau type d'hebdomadaire, plus adulte, mais il reste « illustré ». Par ailleurs il ne s'adresse pas aux enfants mais aux « jeunes », on retrouve ici l'idée de ne pas infantiliser les lecteurs. Toutefois, avec le n° 66 (26/01/1961), le sous-titre disparaît et le journal n'a plus de slogan jusqu'au n° 132 (03/05/1962) où « Le grand magazine des jeunes » est adopté. La disparition de la mention « illustré » joue clairement dans le sens d'anti-infantilisation que tente d'adopter le journal, les « illustrés » désignant à l'époque les journaux de bandes dessinées, pensés comme un passe-temps exclusivement enfantin. Mais ce nouveau slogan n'est pas durable puisque dès le n° 134 (17/05/1962), on lui préfère « Le magazine des jeunes de l'an 2000 ». Le sens de cette modification semble être le même, comme le souligne la mise en évidence du mot « magazine » au n° 172 (07/02/1963) et le fait que l'an 2000 soit constamment abordé dans le journal. Par ailleurs, on relève un autre slogan dans le compte-rendu de la réunion

⁴⁵² « L'illustration à la conquête de la couverture », Partie 1, Chapitre 3, p. 81

de rédaction du 6 février 1963, où « Le copain du jeudi » est proposé. Nous sommes alors en pleine période yéyé du journal, et les loisirs des lecteurs deviennent le point central du journal qui s'intéresse alors à la danse et la musique, d'où la mise en avant du jeudi. La réunion prend des airs presque mystiques, estimant que « [...] c'est là un bon slogan puisque le mot 'copain' a actuellement un pouvoir magique sur la jeunesse ». Le slogan précédent est toutefois conservé temporairement car on estime qu'il a été adopté par les lecteurs, qui le reprennent dans leur courrier⁴⁵³. Le n° 300 (22/07/1965) marque un tournant ; l'image de progressisme scientifique que le journal se donne cède la place à l'affirmation de la série-phare du périodique avec l'adoption du nouveau slogan : « Le journal d'Astérix et d'Obélix ». *Pilote* s'aligne alors sur les modèles de *Mickey*, *Tintin* et *Spirou*, et plus tard de *Vaillant* quand il devient *Pif*. La mise en avant d'Astérix est influencée par des éléments extérieurs au journal, et relève de la manœuvre commerciale, exacerbée par les changements du n° 339 (21/04/1966) qui intègre l'image d'Astérix dans le logo et change la police du slogan pour qu'« Astérix et Obélix » ait la même graphie que dans la bande dessinée. Ce changement est inversé à partir du n° 440 (28/03/1968), le journal se détache alors de l'image de son petit héros.

Cette séparation est confirmée au n° 571 du 15 octobre 1970 quand le slogan « Le journal qui s'amuse à réfléchir » est choisi. Ce slogan coïncide avec une perte d'importance des séries dans le journal⁴⁵⁴ et, s'il suggère un esprit sérieux, relève plutôt de la satire, comme le soulignent les nombreuses altérations et blagues dont il fait l'objet par la suite. Une première occurrence arrive avec le n° 653 du (11/05/1972), quand « The magazine which amuses itself to réfléchir » présente en couverture une caricature d'Élisabeth II d'Angleterre, puis, à partir de 1973, pour différents numéros spéciaux comme « Le journal qui s'amuse à bricoler » (n° 708, 31/05/1973), « Le journal qui s'amuse à quatorze juillet » (n° 714, 12/07/1973) ou encore « Le journal qui s'amuse à être irremplaçable » (716, 26/07/1973), en toute modestie.

Il convient d'aborder en dernier lieu ce qui pourrait être considéré comme le slogan informel du journal, et peut-être le plus connu de tous : « Mâtin ! Quel journal ! ». Cette expression difficile à retracer semble apparaître particulièrement dans les *Dingodossiers* et être donc du cru de René Goscinny, grand créateur d'expressions par ailleurs⁴⁵⁵. Cette expression,

⁴⁵³ « Compte-rendu de la réunion Pilote du 6 février 1963 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, page 1.

⁴⁵⁴ P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 198

⁴⁵⁵ On songe à toutes celles qui naissent de ses bandes dessinées : la potion magique, « Ils sont fous, ces romains... », devenir calife à la place du calife ou « Si le ciel ne nous tombe pas sur la tête... », vraiment inspirée de *La guerre des Gaules*, et d'autres encore.

déjà largement désuète dans les années 1960⁴⁵⁶ mais sonnant comme un slogan publicitaire, conclut ainsi de nombreuses planches de la série et constitue l'un des éléments identitaires du journal.

Les changements de logo semblent au vu des dates coïncider ou suivre les changements de ton du journal. S'ils annoncent une volonté de construire un esprit à part dans la presse jeunesse par un aspect plus sérieux ou marquer le passage à la périodicité mensuelle, ils confirment des évolutions dans l'esprit du journal : confirmant la prise d'importance d'Astérix, faisant peau neuve pour mieux se détacher d'un passé infantilisant ou sautant à pieds joints dans une image jeune. À l'inverse, les slogans semblent plutôt correspondre à une expression de la volonté de la rédaction.

3. Y a-t-il un pilote à bord ? La recherche d'un « personnage Pilote »

Pilote se distingue également de ses concurrents directs par le fait qu'il ne porte pas le nom d'un personnage⁴⁵⁷. Cette absence de mascotte fait l'objet de réflexions au sein de la rédaction, mais permet aussi au journal de se réinventer.

La recherche d'un visage pour le journal précède même sa création. Dans un premier temps, les fondateurs de *Pilote*, parmi lesquels figurent Remo Forlani qui scénarise les aventures de Rodolphe à la radio, et François Clauteaux, père de ce dernier, pensent faire de la plus jeune vedette de France le véhicule promotionnel du journal⁴⁵⁸. Mais le projet tourne court et Rodolphe ne figure que très peu dans le journal, la rédaction recherche donc une nouvelle figure de proue.

Bien qu'Obélix figure sur la couverture du journal depuis 1960, la question du « visage » revient dans les réunions de rédaction à partir du 28 février 1962, où sous l'impulsion de Goscinny et Marcel Bisiaux, on constate que le journal n'a pas de « torf [sic] » et tous s'accordent sur la nécessité de « trouver le style *Pilote* ainsi qu'un personnage *Pilote* »⁴⁵⁹. On

⁴⁵⁶Le *Robert dictionnaire historique de la langue française* la signale comme datant du début du XIXe siècle.

⁴⁵⁷On entend ici les hebdomadaires les plus populaires : *Spirou*, *Tintin* et *Mickey* puis *Vaillant* qui rejoint cette logique en 1969 en devenant *Pif-Gadget*. Beaucoup de mensuels sont aussi dans cette logique, utilisant la popularité de leurs personnages éponymes comme base promotionnelle : *Roquet belles oreilles* ou beaucoup de tarzanides en témoignent. Mais *Pilote* n'est pas le seul journal à ne pas être l'homonyme d'un personnage : l'hebdomadaire *Record* ou *J2 Jeunes* sont d'autres exemples.

⁴⁵⁸P. ORY, Goscinny. *La liberté d'en rire*, p. 174

⁴⁵⁹« Compte-rendu du conseil de rédaction de *Pilote* du 28 février 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2

On peut supposer que le mot employé était « *turf* », soit le « terrain », sans doute inconnu de la personne rédigeant le compte-rendu.

peut remarquer que, par ailleurs, le style et l'esprit du journal semblent être séparés, puisque dans le même compte-rendu, la rédaction juge que les histoires complètes trop courtes ne sont pas dans l'« esprit *Pilote* ». La chose devient urgente le 13 juin 1962, des personnages ayant été sélectionnés et devant être étudiés⁴⁶⁰, et le rapport du 25 juillet suivant confirme le choix d'un personnage créé par Goscinny et Uderzo : il s'agit d'Obelisc'h, descendant du tailleur de menhirs que nous connaissons bien. Ce personnage ne soulève pas l'enthousiasme de toute la rédaction, Yves Krier souhaitant un personnage dissocié de toute bande préexistante tandis que Marcel Bisiaux pense plutôt à un personnage de reporter⁴⁶¹. Le personnage n'est toutefois pas abandonné et on évoque le 6 février 1963 la possibilité de le faire se promener sur la couverture du journal⁴⁶², « rappelant ainsi le ton humour des bandes dessinées de *Pilote* ». Le 28 février suivant la rédaction constate le succès du personnage, portant la simple mention lapidaire « Excellent »⁴⁶³. Le projet suivant est qu'il se déplace dans le journal – rappelant un certain Gaston Lagaffe chez la concurrence – à la recherche d'un menhir perdu⁴⁶⁴, ce qui est fait dans les numéros 188 et 190 : Obelisc'h perd son menhir durant sa visite du journal, guidée par le rédacteur en chef, qui lui est finalement rendu par les vedettes des bandes d'aventures mais alors qu'il prend congé il assomme un personnage hors-champ, qui se révèle être « le patron ».

⁴⁶⁰ « Compte-rendu de rédaction de *Pilote* du 13 juin 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1

⁴⁶¹ « Compte-rendu de rédaction de *Pilote* du 25 juillet 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

⁴⁶² « Compte-rendu de la réunion *Pilote* du 6 février 1963 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

⁴⁶³ « Compte-rendu de la réunion *Pilote* du 18 février 1963 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, page 2.

⁴⁶⁴ « Compte-rendu du conseil de rédaction *Pilote* du 18 février 1963 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1



Figure 29 : Marcel Bisiaux guide Obelisc'h entre les rubriques (n° 188 p. 2)



Figure 30 : Obelisc'h interloqué, part à la recherche de son menhir (n° 189 p. 2)



Figure 31 : Barbe-Rouge, Michel Tanguy et Belloy rendent son menhir à Obelisc'h (n° 190 p. 12)



Figure 32 : Obelisc'h assomme Dargaud avec son menhir, c'est déjà la deuxième fois... (n° 190 p. 40)

Si le personnage *Pilote* semblait trouvé, sa disparition sans explication prouve qu'il n'a pas le succès escompté. En 1965, Astérix devient de fait la mascotte du journal, sans que les comptes-rendus de réunions de rédaction n'en fassent mention particulière⁴⁶⁵. Le personnage s'impose par son succès, sanctionné par la formule introduite par le n° 300 (22/07/1965) et renforcée par le n° n°339 (21/04/1966)⁴⁶⁶. L'hégémonie d'Astérix finit cependant par s'estomper à partir de l'année 1968, au n° 440 du 28 mars, et il quitte la couverture l'année suivante, au n° 521 (30/10/1969).

Par la suite, la question d'une mascotte revient lors du séminaire du 20 avril 1967, une des questions posées en ouverture étant : « [...] avons-nous intérêt à créer un "super-man" français, ou européen [...] ? »⁴⁶⁷, mais cette réflexion ne semble pas aboutir et Astérix ne disparaît du titre du journal qu'en 1973. Le petit Gaulois semble donc s'imposer, malgré les efforts et réflexions de l'équipe administrative durant la majeure partie de la période.

⁴⁶⁵ En tout cas cela n'apparaît pas dans les comptes-rendus consultables dans les archives personnelles de René Goscinny.

⁴⁶⁶ Voir « Astérix, tête d'affiche », Partie 1, Chapitre 3, p. 80

⁴⁶⁷ « Séminaire du 20 avril 1967 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, première page. Ce souhait est exaucé satiriquement avec *Superdupont* de Gotlib à partir de 1972

Dans les faits, beaucoup de personnages marquent l'histoire de *Pilote*. On peut évoquer le Grand Duduche, que la rédaction veut mettre plus en avant en 1964, notamment à travers « Le potache est servi » qui occupe les premières pages du journal et est complété par une émission radiophonique⁴⁶⁸. La rédaction cherche à ce que les lecteurs s'identifient au personnage de lycéen, tandis que dans le cas d'Achille Talon, celui-ci emporte l'adhésion spontanée du public⁴⁶⁹ et a même droit à son propre magazine et 1975-1976. Enfin, René Goscinny lui-même est un personnage du journal à part entière, au même titre que les autres membres de la rédaction – nous l'approfondirons plus loin.

4. Pilote et la masculinité

Déclarant s'adresser aux « jeunes », le journal ne spécifie jamais clairement son public-cible. Or, si une certaine mixité s'impose dans les rangs des lecteurs, le journal reste résolument composé de garçons et les thèmes et les rubriques du journal leurs sont destinés. La question du genre du public se pose cependant puisque *Pilote* est salué comme amenant la vague de la nouvelle bande dessinée au cours des années de la libération sexuelle et des revendications – entre autres – féministes. Or le féminisme, au même titre que d'autres contre-cultures, investit ce média qu'est la bande dessinée (pensons aux *Wimen's Comix* américains). Qu'en est-il donc dans le journal ?

Aux origines de celui-ci, le lecteur implicite, nous l'avons expliqué auparavant⁴⁷⁰, est un garçon. Cela se manifeste par l'accent mis sur les valeurs que dit défendre le journal et les thèmes qu'il met en avant : découverte de la vie (d'homme) adulte, avancées technologiques, voyages et aventures, performances sportives et esprit de corps – on peut citer les apparitions du bataillon de Joinville, qui regroupe les appelés sportifs de haut niveau, comme incarnation de nombre de ces thèmes. Mais les bandes dessinées originales du grand magazine illustré des jeunes mettent également en scène des milieux virils, le *Démon des Caraïbes*, *Tanguy et Laverdure* en sont des exemples flagrants, mais même *Le petit Nicolas*, à travers son école de garçons, et *Astérix* – avec Obélix ce sont, rappelons-le, les « meilleurs guerriers » du village et les femmes n'occupent que très peu de place dans leurs premières aventures – ne font pas exception.

⁴⁶⁸Voir « Evolution de l'adresse aux lecteurs, Partie 2 Chapitre 2, p. 138

⁴⁶⁹« Un mois après, il [Goscinny] m'a de nouveau écrit pour m'avouer : « Les lecteurs parlent comme ton imbécile... ». », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 161

⁴⁷⁰Voir « 1959 : le lecteur implicite », au chapitre précédent.

Malgré cette orientation explicite, les lectrices sont toujours présentes, nous l'avons souligné, et ne sont pas ignorées par la rédaction, mais leur présence ne la pousse cependant pas à altérer sa formule, bien que cela soit suggéré à un moment⁴⁷¹. Les vedettes mises en avant lors de la période yéyé révèlent aussi le regard masculin de l'hebdomadaire étant donné qu'elles sont présentées en qualité de femmes et suggérées comme objet de sentiments pour les lecteurs. La discussion de l'inclusion de thèmes féminins en 1965 et 1967⁴⁷² n'aboutit pas réellement non plus puisque seule la série *Valérian et Lauréline*, mettant en scène une héroïne présentée comme égale à son partenaire masculin et loin des stéréotypes de personnages imposés par la loi de 1949⁴⁷³, apparaît peu de temps après (au n° 420 du 9 novembre 1967). Les personnages féminins protagonistes gardent une place réduite dans les pages du journal, *Cellulite* n'arrive qu'après 1969, tout comme *Hypocrite*, héroïne de la bande du même nom qui débute en 1972. D'autres héroïnes apparaissent après le passage au mensuel : *Lili Fatale* de Lauzier, *Naphtalène* de F'Murr ou *Sweet Délice* dessinée par Loro, nous y reviendrons. En parallèle, à partir de 1964, l'accent est mis sur le côté « potache » par la publication de séries qui mettent en valeur des univers masculins : *Le grand Duduche*, *Le potache est servi* et les différentes participations de Jean-Charles y contribuent. Le premier présente d'ailleurs un personnage féminin récurrent et fantasmé : la fille du proviseur à qui aucun nom n'est jamais donné. Par ailleurs l'identité masculine de *Pilote* et son évolution sont soulignées par sa publicité, tout au long de la période. Beaucoup de concours au cours des années 1960 ont un fond scientifique et des objets technologiques sont proposés aux lecteurs (Banania fait gagner le microscope Microscobanana, Unimel propose de gagner des talkie-walkies, un canot pneumatique ou un avion téléguidé, Philips propose des « boîtes de montage » pour un transistor, un récepteur radio...). Les accessoires proposés dans les publicités sont toujours traditionnellement masculins, on y trouve des montres ou stylos plume et les éternelles pubs pour des méthodes de musculation soulignent encore ce facteur.

La publicité, au même titre que le journal, connaît une évolution vers des thèmes adultes – nous le détaillerons au chapitre suivant – révélatrice d'une focalisation masculine : une publicité du Crédit Lyonnais propose ainsi aux lecteurs de préparer leur avenir après le service militaire, tandis que les sous-vêtements pour hommes Hom s'affichent en gros plan. Cette évolution prend même parfois des accents « macho » ou hyper-masculins. Les cigarettes Macdonald's export en témoignent par leur slogan « Il y a encore en France quelques hommes

⁴⁷¹Voir « Formules de pilotes » au chapitre précédent.

⁴⁷²*Idem*.

⁴⁷³Bien plus audacieuse, la bande *Lili Fatale* de Lauzier n'apparaît qu'à partir de la périodicité mensuelle.

comme ceux qui ont bâti le Canada », ou peut-être la plus agressive comme celle de la laque Gibbs Sport à laquelle participe Poulidor : « Pour les hommes les vrais »⁴⁷⁴. Si ces exemples ne doivent pas cacher une certaine neutralité voire mixité dans d'autres publicités, aucun équivalent féminin n'est présent dans les pages du journal.



Figure 33 : Poulidor montre l'exemple de la virilité aux lecteurs pour Gibbs Sport

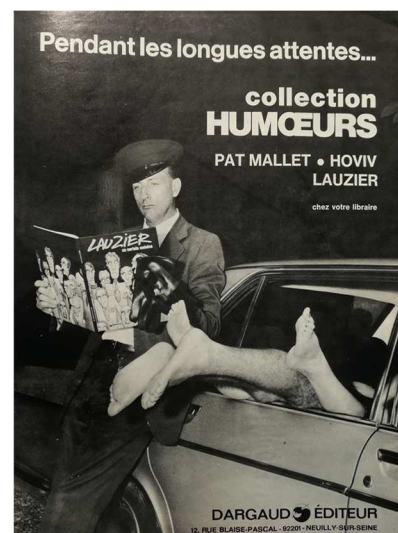


Figure 34 : Les éditions Dargaud marquent aussi un tournant adulte dans leurs publicités

Il convient ici d'insister sur le fait que la présence d'héroïnes ne signifie pas forcément l'inclusion d'une perspective féminine. Le regard masculin s'accroît significativement avec le passage au mensuel : les couvertures en témoignent, affichant toujours plus de nudité (féminine). Un exemple saisissant est celui de *Sweet Délice*, héroïne sexualisée en permanence, le moteur de l'intrigue étant sa personnalité ingénue et son pouvoir de séduction ravageur. Elle fait la couverture du n° 7, le 4 décembre 1974, elle est présente dans les pages du journal comme série dessinée et elle répond au courrier des lecteurs sur un ton tour à tour naïf et séducteur. Le personnage est féminin, mais il n'est pas destiné aux lectrices et sa présence renforce l'identité du journal comme publication masculine – bien que cela n'enlève rien aux autres héroïnes non sexualisées de l'hebdomadaire.

À *contrario*, on peut souligner l'apparition de sujets féministes ou liés à la libération sexuelle dans le journal. Ainsi, après 1968, les récits historiques auparavant dédiés à des

⁴⁷⁴Plus de détails sur la publicité dans *Pilote* dans « La question de la publicité », Partie 3, Chapitre 1, p. 200

biographies de grands personnages voient différentes éditions consacrées – parmi d’autres sujets généraux – au féminisme : aux numéros 544, 545 et 546 les 9, 16 et 24 avril 1970 sous le titre « D’Eve à B.B. »⁴⁷⁵ illustrée par Got mais sans réelle mention de rédacteur. Ces dix-huit pages consacrées à la condition des femmes à travers l’histoire peignent le récit d’un assujettissement, partant de la Genèse, passant par la préhistoire, l’Antiquité, le Moyen-Âge, la Renaissance, la Révolution et le XIXe siècle pour conclure : « Ça [le refus de l’admission au métier d’avocat de Marie Popelin en 1888] s’est passé il n’y a que 80 ans, ce qui vous donne une idée de la lutte qu’a dû mener Eve pour avoir le droit aujourd’hui d’être policier, médecin, magistrat ou aviatrice... Longue lutte et victoire, nous le verrons, qui n’ont hélas pas résolu tous les problèmes »⁴⁷⁶. Le journal s’attaque au stéréotype des hommes travailleurs et met en valeur les tâches traditionnellement féminines : « [...] avant même d’avoir découvert la domestication du cheval, du bœuf et de la mule, l’homme profitant de quelque supériorité physique a pensé que cette compagne de la nuit des temps devait accepter des besognes indignes de lui [...] la marmite, l’aiguille, le torchon, les enfants. On mettra longtemps avant de s’apercevoir que ces besognes aussi étaient très nobles »⁴⁷⁷. La dimension d’inégalité de classe est aussi présentée comme un facteur important quand le journal argue que l’existence d’une femme illustre ne veut pas dire que la condition de toutes soit meilleure : « [...] pour une Sapho ou une Aspasia, que de femmes soumises à l’esclavage, qu’il fut doré comme dans la maison d’un patricien ou sordide comme dans les huttes des paysans ! »⁴⁷⁸. Le terme de féministe est par ailleurs lâché à quelques reprises, notamment avec une déclaration ironique et ambiguë : « En posant ces questions sans trouver, d’ailleurs, de réponses, on devient vite s’y l’on n’y prend pas garde, féministe »⁴⁷⁹.

Par ailleurs, ces sujets sont abordés dans les séries plus satiriques du journal. Dans la *Rubrique à bras*, Gotlib met en scène dans « Le coût de la vie » des visons qui refusent de se reproduire à cause de la libération sexuelle et à cause de Delphine Seyrig, mettant en danger toute une industrie. *Cellulite*, série qui préfigure la veine satirique de Bretécher, joue sur les revendications, les arguments et les thèmes liés au féminisme. C’est cette normalisation qui amène un humour plus mûr en jouant sur ces thèmes. À cette série font suite les *Salades de saison*, à partir de 1971, qui préfigurent son travail dans *Le Nouvel Observateur* où elle

⁴⁷⁵Souligné par B. CAILLE, *Analyse du contenu du journal Pilote...*, p. 115

⁴⁷⁶« D’Eve à B.B. », *Pilote* n° 546 (23/04/1970), p. 50

⁴⁷⁷« D’Eve à B.B. », *Pilote* n° 544 (09/04/1970), p. 53

⁴⁷⁸*Idem*, p. 52

⁴⁷⁹*Idem*, p. 49

développe justement les thèmes de la bourgeoisie bohème et de ses contradictions idéologiques⁴⁸⁰.

L'identité masculine du journal et son regard masculin ont une origine simple et évidente, c'est que la rédaction ne compte qu'un très petit nombre de femmes⁴⁸¹. Seules autrices de la période, Claire Bretécher et Annie Goetzinger apparaissent tard dans l'hebdomadaire, respectivement en 1969⁴⁸² et 1972, et la plupart des collaboratrices de la rédaction ne sont pas à des postes de création.

Profondément masculin, dans ses pages et dans la composition de sa rédaction, le journal d'Astérix s'inscrit dans le mouvement des journaux de sa période, mais aussi de la bande dessinée en général. Encore en 2017 les femmes ne composent que 26 % des auteurs de bandes dessinées et 12 % du lectorat⁴⁸³.

B. Visions de la bande dessinée

Simple agrément, la bande dessinée devient la particularité principale du journal au fur et à mesure de la période, imposée sur la base de différentes études⁴⁸⁴ mais aussi grâce au travail des premiers rédacteurs en chef professionnels du média. La façon de penser la bande dessinée dans *Pilote* fait donc l'objet de désaccords, à différents niveaux, qui tiraillent sa politique rédactionnelle. C'est toutefois la vision de René Goscinny qui s'impose, mais son éclectisme ne la rend pas facilement abordable.

1. Entre administrateurs et professionnels

Nous avons mentionné à diverses reprises la nature commerciale du projet *Pilote* à son origine. Celle-ci entraîne la vision de la BD comme accessoire – elle n'est même pas mentionnée dans la présentation du journal par François Clauteaux dans le n° 1 –, vision propre aux membres de l'équipe de rédaction qui ne sont pas des auteurs et mais qui affecte le statut

⁴⁸⁰Il est à souligner aussi que ces thèmes féministes et liés à la libération sociale et sexuelle de la femme se confondent chez Bretécher avec d'autres thèmes de progrès social proches. Ainsi dans *Les Frustrés*, l'auteure aborde aussi des thèmes plus liés à la gauche politique et à ses partisans, à l'écologie, aux questions de santé, à la jeunesse ou encore l'homosexualité.

⁴⁸¹Voir « Où sont les femmes ? », Partie 1, Chapitre 1, p. 35

⁴⁸²On peut noter par ailleurs sa collaboration avec René Goscinny dès 1963 avec la série *Le facteur Rhésus*, pour *L'Os à moelle* de Pierre Dac, qui se termine dans des circonstances un peu difficiles.

⁴⁸³M. RANNOU (dir.), *Bande dessinée en bibliothèque*, Editions du cercle de la librairie, coll. Bibliothèques, Paris, 2018, p. 43

⁴⁸⁴Voir Partie 1, Chapitre 1, « *Pilote*, atelier de la réussite ? », p. 17

de ces derniers. Certains extraits des réunions de rédaction laissent ainsi filtrer un certain manque de considération pour la BD de la part de l'équipe administrative. On peut citer la bande *Billy Hattaway*, créée par la rédaction comme un produit purement commercial, pour correspondre aux attentes supposées du public. Les bandes dessinées sont aussi utilisées comme plateformes commerciales, comme en témoigne la série *Ça va bouillir* dont le personnage est Zappy Max, animateur de Radio-Luxembourg. Enfin, la relation qui semble se dessiner entre cette rédaction et les auteurs du journal montre un rapport inégal, d'autant plus que cette même rédaction met les séries en concurrence sur la base de référendums

Goscinnny et Charlier s'opposent clairement à cette vision. Cela apparaît dans leur discours lors du séminaire du 19 novembre 1964. Ces réclamations vont très loin : ils s'attaquent d'abord au statut et aux rémunérations des auteurs de bandes dessinées, poussant les potentiels scénaristes vers la télévision et le cinéma et les dessinateurs en herbe vers la publicité et l'illustration. À cela s'ajoute, selon les deux rédacteurs en chef, une attitude déplorable des rédactions : « Ces journaux [comme *Mickey*] remplacent le rédacteur en chef par des référendums approximatifs et des panels inefficaces [...] »⁴⁸⁵. Suit une proclamation de l'importance des professionnels du média : « Les professionnels, les rédacteurs en chef n'ont pas à suivre le goût de leurs lecteurs, mais à le précéder. [...] C'est l'esprit général du journal qui doit être coordonné, qui doit séduire les lecteurs »⁴⁸⁶. Mais les deux collaborateurs vont encore plus loin. Ils diagnostiquent en effet un problème de relations publiques, pas uniquement de *Pilote*, mais de la bande dessinée de manière générale : « Quand notre presse est attaquée, bien à tort, puisque c'est la seule qui observe un véritable code moral et qui est soumise à une censure, personne ne la défend »⁴⁸⁷. Goscinnny et Charlier révèlent une préoccupation corporatiste en évoquant ce point, puisqu'ils parlent également du problème de la relève : « [...] les jeunes commencent à prendre conscience de notre métier, mais toujours par d'autres et par hasard »⁴⁸⁸.

Ces considérations en défense de la bande dessinée et qui visent à établir sa légitimité sont entendues puisqu'elles aboutissent à la création d'un syndicat – que nous verrons dans la dernière partie de ce travail – et qu'au séminaire suivant Georges Dargaud explique tous les efforts mis en place pour améliorer la condition des auteurs, notamment une politique d'albums

⁴⁸⁵ « Séminaire du 20 mai 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 10

⁴⁸⁶ *Idem*

⁴⁸⁷ *Ibid*, p. 11-12

⁴⁸⁸ *Ibid*, p. 12

permettant une double rémunération⁴⁸⁹. Mais l'esprit de corps que démontrent les deux collaborateurs ne doit pas cacher leurs différentes visions de la bande dessinée et du journal.

2. Entre les rédacteurs en chef

Si *Pilote* est un tandem, il est difficile de dire dans un premier temps qui tient le guidon. En tout cas la vision des deux rédacteurs semble différente, comme le rapportent certains collaborateurs : « Goscinny et Charlier ne se ressemblaient pas du tout. Ils avaient tous les deux une conception de la bande dessinée qui n'était pas la même. Dès ses origines, le journal *Pilote* était partagé entre ces deux tendances »⁴⁹⁰.

Mais ces différences n'empêchent pas une collaboration fructueuse entre les deux hommes. Bertrand Caillé postule ainsi une influence égale entre eux durant le premier « âge d'or » du journal, soit jusqu'en 1968⁴⁹¹. La prise d'importance de Goscinny dépendrait alors selon lui de la cassure de mai 68 ainsi que du succès phénoménal d'*Astérix*. Elle se concrétise également par son ascension dans la hiérarchie de la maison Dargaud, lorsqu'il devient directeur du journal, alors que Charlier reste rédacteur en chef jusqu'en 1972, date à laquelle il quitte *Pilote*, tout en restant chez Dargaud. Cette vision semble aussi confirmée par le séminaire du 20 avril 1967, qui s'ouvre sur un questionnaire sur le genre des bandes dessinées à sélectionner pour améliorer le ton du journal : « Devons-nous introduire des éléments féminins, avons-nous intérêt à créer un "super-man" français, ou européen, qui nous permettrait à travers la télévision de nous introduire sur les marchés étrangers ? »⁴⁹².

Goscinny n'affirme sa vision qu'après 1968, période pendant laquelle le journal voit d'ailleurs arriver un certain nombre de séries novatrices et surprenantes – nous avons déjà cité plusieurs fois *Sergent Laterreur* ou *Hypocrite*. Celle-ci comporte deux volets : le premier est plus politique et nous l'aborderons au dernier point de ce chapitre, et le second relatif concerne le choix des bandes dessinées. Il déclare ainsi en 1973 : « j'ai voulu y mettre en pratique certains principes : supprimer ce qui m'avait fait souffrir dans les autres journaux, donner la liberté aux auteurs, ne pas leur demander de refaire ce qui a eu du succès, essayer des styles très différents, publier des auteurs nouveaux ne trouvant pas de support ailleurs, [...] essayer de donner à mon

⁴⁸⁹Cf « Goscinny, bon patron ? », Partie 1 Chapitre 2, p. 61

⁴⁹⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 92

⁴⁹¹B. CAILLE, *Analyse du contenu...*, p. 33

⁴⁹²« Séminaire du 20 avril 1967 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, première page

journal un ton spécial, à la fois d'expérimentation et de satire... »⁴⁹³. Cette vision du journal dépend donc de sa vision de la bande dessinée, qui ne doit pas être dictée par les tendances et attentes du public, mais par la liberté de l'auteur. Il poursuit : « Il faut toujours surprendre le lecteur : refuser la facilité, par exemple, il ne faut jamais barrer une bonne idée, sous prétexte que ça n'entre pas dans "l'esprit du journal", dans le cadre étroit de ce qui a été décidé ! Mais il faut aussi un certain équilibre : *Pilote* ne pouvant être seulement un journal de recherche, le contenu doit être dosé, avec une ouverture actuellement vers le texte écrit, le rédactionnel, pour élargir un peu l'ensemble. Moi, je n'ai jamais suivi la mode et je voudrais qu'il en soit de même pour ce journal »⁴⁹⁴. On peut souligner à quel point cette vision de la bande dessinée diffère de celle que propose treize ans plus tard Jean-Michel Charlier à l'Université Libre de Bruxelles : « J'ai toujours considéré que la BD – à qui on a voulu faire dire ou montrer beaucoup de choses, ce qui est une erreur à mon avis – s'inscrivait dans le droit fil de ce qu'était autrefois le roman populaire »⁴⁹⁵. À une vision ouverte, créative et surprenante du média, proposée par Goscinny, Charlier semble plutôt opposer une compréhension artisanale et enchantée de la BD, simple vecteur d'histoires, ce qui correspond bien à son travail.

René Goscinny et Jean-Michel Charlier affirment donc l'importance des professionnels de la bande dessinée en tant que créateurs et comme chefs de la rédaction. Ils mettent toutefois du temps à imposer cette vision libre sur l'esprit du journal, et cette collaboration ne doit pas cacher un certain désaccord, réglé par les circonstances. Mais la bande dessinée n'est pas le seul atout du journal, comme le souligne la citation de René Goscinny à propos de la satire : celle-ci s'impose après 1968, notamment à travers l'actualité.

C. Des bandes dessinées, mais aussi un journal : la question de l'actualité

Parmi ses nombreuses facettes et les divers sujets qu'il traite, *Pilote* ne manque jamais d'accorder une place à l'actualité dans ses pages. Le traitement de cette dernière connaît des variations, qui reflètent la politique rédactionnelle dans son ensemble.

Mais qu'il soit plus journalistique ou satirique, ce traitement nous permet de comprendre l'identité politique du journal, durant une période secouée par les revendications politiques.

⁴⁹³J. GLÉNAT, N. SADOUL, *Schtroumpf...*, p. 15

⁴⁹⁴*Idem*

⁴⁹⁵L. DELISSE, « Jean-Michel Charlier. Entretien », *Revue de l'université de Bruxelles*, p. 57

1. L'actualité : un fil rouge

Dans sa présentation du journal, François Clauteaux insiste sur la participation de journalistes reconnus de la grande presse, c'est-à-dire la presse d'information. Dès le n° 0 on peut apercevoir dans la photographie de la rédaction les figures de Lucien Barnier, journaliste scientifique, Marcel Fort, membre de Radio-Luxembourg ou encore le journaliste sportif Félix Lévitane. L'actualité est un argument de vente du journal dès ses origines, comme le souligne Bertrand Caillé dans la partie de son mémoire qu'il y dédie⁴⁹⁶, affirmant que le modèle de combinaison d'actualité et de loisirs constitue un type de journalisme nouveau, un projet de « news magazine » pour jeunes. Il met en évidence l'évolution du traitement de cette actualité, sobre et édulcorée dans un premier temps – il relève de brèves mentions de la guerre d'Algérie dans le courrier des lecteurs – avec tout de même des reportages, qui deviennent une passion pour Jean-Michel Charlier, et un exemple ponctuel surprenant : l'interview exclusive dès le n° 6 (03/12/1959) du chef de l'IRA, œuvre d'un certain Fred Mac Cornell. À cette actualité, il faut ajouter un intérêt pour le récent, notamment à travers les progrès technologiques, mais aussi l'actualité culturelle à travers le cinéma ou la télévision. L'actualité sportive, si elle inspire clairement le journal qui fait des numéros spéciaux à l'occasion de grands événements comme le Tour de France ou les JO, sert plutôt de prétexte à des entretiens avec les vedettes ; on ne trouve pas de chronique à ce sujet dans l'hebdomadaire.

En effet le traitement de l'actualité dans un journal pour jeunes est le sujet de débats, visibles dans les réunions de rédaction. L'actualité pose avant tout un problème fondamental, que les membres de la rédaction soulignent en 1962 : il est difficile de coller aux derniers événements dans un journal hebdomadaire et dont l'impression se fait en Belgique pour être diffusé en France. Pour régler ce problème, le 13 juin 1962 la décision est prise de faire imprimer ces actualités – appelées parfois « pages d'actualités » dans ces réunions – en France⁴⁹⁷. L'actualité donc est vue comme une des forces du magazine en cette année 1962, et François Clauteaux – issu de la radio, rappelons-le – émet des réserves quant à la nouvelle formule dans un rapport à Georges Dargaud, et il conseille d'intégrer plus d'articles sur l'actualité⁴⁹⁸. Celle-ci est toutefois particulière et dans le même compte-rendu de réunion, Joly est cité comme ayant émis l'opinion que les jeunes s'intéressent « [...] également à l'actualité

⁴⁹⁶B. CAILLE, *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 121-129

⁴⁹⁷« Compte rendu de la réunion Pilote du 13 juin 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1

⁴⁹⁸« Compte rendu de la réunion Pilote du 3.10.62 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1 p. 1

à l'exclusion de la politique »⁴⁹⁹. Les journalistes n'ont pas le monopole de cette actualité adaptée aux enfants et lors de la réunion du 14 février de cette même année on précise que Goscinny est pressenti pour aider à leur rédaction⁵⁰⁰. Enfin, le 28 novembre suivant, l'actualité semble être destinée à occuper une place centrale dans le journal et les couvertures des numéros 161 et 162 (publiés ensuite les 22 et 29 novembre 1962) ayant été très appréciées, la consigne est donnée d'orienter désormais les couvertures vers des sujets d'actualité.

Mais son traitement varie et il ne s'agit pas d'une approche journalistique mais plutôt d'un traitement libre ou d'une « atmosphère d'actualité », terme qu'emploie Yves Krier dans sa note d'août 1963. Yves Krier critique alors les pages de la partie magazine de *Pilote* et leur attachement à une actualité au jour le jour, que les lecteurs trouvent déjà en consultant les journaux de leurs parents⁵⁰¹. L'idée est alors de traiter le fond de sujets populaires. Mais le domaine semble atteindre ses limites autour des années 1964-1965, et différentes études conseillent de se concentrer sur la bande dessinée plutôt que sur l'information⁵⁰². Cela apparaît clairement dans le séminaire du 19 novembre 1964 où Georges Miquel rend compte d'études qui mettent en évidence la lecture de la grande presse par les jeunes, qui ne veulent donc pas retrouver ces mêmes informations dans *Pilote*⁵⁰³. Dans l'ensemble, Miquel indique, dans le même sens qu'Yves Krier ou Jacques Tremblais : « Je crains que nous voulions trop informer. Faites rire »⁵⁰⁴.

Si la BD s'impose comme l'élément le plus important du journal, cela ne signifie pas pour autant la disparition de l'actualité. Avant tout, les actualités sportives, culturelles et scientifiques restent bien présentes. Dès la réunion de rédaction du 11 mars 1966, René Goscinny se plaint des délais d'imprimerie trop longs, non pas pour faciliter le travail des dessinateurs, mais pour pouvoir « faire de l'actualité »⁵⁰⁵. La place de l'actualité dans le journal continue est donc toujours à l'ordre du jour et elle est à la base des interrogations du séminaire du 20 avril 1967, qui cherche à déterminer si les informations publiées en parallèle des bandes dessinées sont encore appréciées par les lecteurs : « [...] nous devrions déterminer si le mécanisme de nos publications à base de bandes dessinées agrémentées d'informations est

⁴⁹⁹ *Idem*

⁵⁰⁰ « Compte rendu du conseil de rédaction *Pilote* du 14 février 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

⁵⁰¹ « Note sur *Pilote* », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 3

⁵⁰² Voir « *Pilote* menacé ? Une évolution au fil des séminaires », Partie 2 Chapitre 1, p. 120

⁵⁰³ « Séminaire du 19 novembre 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 10

⁵⁰⁴ *Ibid*, p. 21

⁵⁰⁵ « Compte-rendu comité de rédaction *Pilote* du 11 mars 1966 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2

toujours valable [...] »⁵⁰⁶. Autre prémisses du séminaire : l'étude de Publiart, qui traite entre autres de l'actualité et qui affirme que 38,26 % des jeunes interrogés lisent les journaux de grande information comme *Paris-Match*, *Jours de France*, *Elle* ou *L'Express*, l'actualité et les informations étant les sujets les plus suivis à raison de 37,7 %. Ces préférences s'opposent aux goûts des jeunes dans les journaux qui leur sont destinés, puisque l'actualité occupe l'avant-dernière place⁵⁰⁷. Les résultats de l'étude sont toutefois paradoxaux, puisqu'elle déclare également que dans le cas de sortie d'un nouveau magazine pour jeunes, 50 % des personnes questionnées désirent une revue de grande information ; face à cette apparente contradiction, une nouvelle étude est envisagée pour tirer les choses au clair. Dargaud, qui présente l'étude, conclut : « Il est vraisemblable que l'appellation "journal de jeunes" doit donner aux yeux des jeunes un contenu rédactionnel qui peut comprendre des bandes dessinées, mais également des informations dans un style percutant et condensé sans être solennel »⁵⁰⁸. Le problème du temps n'est toujours pas résolu, et René Goscinny le rappelle⁵⁰⁹. La conclusion du séminaire penche plutôt en faveur de l'actualité ; on déclare que l'information est l'un des principaux centres d'intérêt des jeunes et on souligne le lien entre informations et publicité. La présence des informations encouragerait les annonceurs à faire de la publicité, le lectorat étant supposé plus âgé, alors qu'une quantité trop importante de bandes dessinées serait interprétée comme la preuve que le public destinataire est jeune, et donc peu enclin à consommer⁵¹⁰. Cela est un problème dans la mesure où les publicitaires se tournent alors vers d'autres médias pour atteindre un public « pré-adulte ».

2. Les pages d'actualités

La situation de l'actualité pure et simple dans le journal est donc complexe puisqu'elle pose des problèmes d'emploi du temps, mais aussi de genre, l'opinion des lecteurs à son sujet restant incertaine. Mais c'est par un autre biais que l'actualité trouve sa place dans *Pilote* : celui de la bande dessinée. Pour Bertrand Caillé : « l'enfant des années soixante et soixante-dix a accès à de nombreux médias nouveaux, comme la télévision, la radio, le cinéma ; il est donc confronté aux mêmes informations que ses parents ; [...] c'est cette connaissance partielle de

⁵⁰⁶ « Séminaire du 20 avril 1967 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2

⁵⁰⁷ *Idem*.

⁵⁰⁸ *Ibid*, p. 3

⁵⁰⁹ *Ibid*, p. 5

⁵¹⁰ *Ibid*, p. 8

l'actualité que Goscinny a cherché à exploiter, en créant un pont entre support enfantin (la bande-dessinée) et une culture adulte (l'actualité) »⁵¹¹. Cela se concrétise par exemple vers 1965 par la participation de Cabu, venu du dessin de presse, dont *Le Grand Duduche* documente l'actualité⁵¹². Mais le cas le plus connu est celui des « pages d'actualités ». Selon Bertrand Caillé, « Mai 68 n'a fait que précipiter un mouvement voulu par Goscinny, et les auteurs reconnaissent aujourd'hui que c'est lui qui a été à l'origine des transformations [...] »⁵¹³. Il est indéniable que l'esprit *Mad* inspire clairement le rédacteur en chef, et que cela ne passe pas inaperçu, comme des témoignages le révèlent⁵¹⁴. Les pages d'actualités sont un produit de la crise de mai 68 dans le journal et leur création, à l'image des événements de la période, est difficile à cerner de façon précise. Leur annonce fait l'objet d'une mise en scène étrange – relatée par différentes sources⁵¹⁵ – et bien qu'elles semblent répondre au moins partiellement à une demande de l'équipe créatrice⁵¹⁶, cette décision semble émaner directement de Goscinny. Bertrand Caillé reconnaît à ces pages une qualité inégale⁵¹⁷, liée notamment à la dimension obligatoire des réunions d'actualités. Un certain nombre de collaborateurs se forcent clairement à y assister et à prendre ensuite les pages en charge, comme en témoignent Bretécher ou Annie Goetzinger⁵¹⁸. Si ces réunions posent le même problème que les actualités sous leur ancienne formule – Bertrand Caillé précise qu'elles ont lieu trois semaines avant la publication des planches qui en résultent⁵¹⁹ – elles sont aussi un espace inégal, où s'imposent certaines personnalités dont les collaborateurs d'*Hara-Kiri*, Fred, Gébé, Cabu et Reiser, mais aussi d'autres comme Jacques ou Clavé. Par ailleurs le débat n'y est pas entièrement libre, mais clairement encadré, voire dirigé, par René Goscinny.

Ces pages d'actualités contribuent à la renommée du journal : citant un compte-rendu de réunion de rédaction du 6 février 1970, Bertrand Caillé souligne leur contribution à

⁵¹¹B. CAILLE, *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 121-122

⁵¹²*Ibid*, p. 123

⁵¹³*Ibid*, p. 124

⁵¹⁴Citons notamment Gotlib : « Je ne sais pas s'il a senti immédiatement que j'étais sous l'influence de *Mad*, mais deux ou trois mois après, on en a énormément parlé. » et Jean-Claude Mézières : « *Mad* était une référence pour notre bande. C'était un signe de reconnaissance, y compris pour Goscinny. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 253 et 298

⁵¹⁵Voir Partie 2 Chapitre 2, « 1968 : chronique d'une catastrophe annoncée », p. 89. On peut remarquer la différence de présentation entre la version des collaborateurs et celle de Goscinny...

⁵¹⁶Nous l'avons déjà cité : Jean-Claude Mézières : « En mai 1968, un petit nombre d'auteurs voulaient se réunir, afin de discuter du contenu du journal, lui donner peut-être une autre orientation, plus marquée dans l'esprit du temps. [...] il ne s'agissait à l'origine que d'une simple mise au point amicale - [...]. » J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 146

⁵¹⁷B. CAILLE, *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 126

⁵¹⁸Respectivement : J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 242 et 374

⁵¹⁹B. CAILLE, *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 127

l'augmentation des ventes du journal⁵²⁰. Les actualités ont toutefois une existence assez brève dans les pages du journal, de 1968 à 1971. Leur disparition ne signifie pourtant pas celle de l'actualité ni de la satire dans *Pilote* : les *Grandes Gueules* continuent et des sujets d'actualité sont traités dans les séries, souvent par le biais de la satire⁵²¹, comme dans les *Salades de saison* de Claire Bretécher, et dans les « variétés ».

Si l'actualité et son évolution marquent le journal, ce sujet est aussi révélateur d'une question plus polémique : celle de l'orientation politique de *Pilote*.

3. La question de la politique

Contrairement à *Tintin*, exemple illustre de la presse catholique belge, ou *Vaillant*, issu de l'organe de presse du PCF, *Pilote* naît comme un projet commercial et cherche donc à être le plus consensuel possible. Cet aspect apolitique, au moins dans la volonté de la rédaction, apparaît dans le contenu du journal, par exemple à travers les couvertures⁵²² ou dans le traitement de l'actualité, comme nous l'avons mentionné plus haut. Cette neutralité, la rédaction y veille tout au long de la période. Par exemple, en 1964, lors de la réunion du 19 juin, Gérard Pradal propose une campagne publicitaire en coopération avec les scouts⁵²³, et cette idée est tempérée le 30 septembre par Yves Krier qui « [...] mentionne un seul danger : "Que *Pilote* n'apparaisse pas comme un journal scout " » . Jacques Tremblais invite également à la prudence, de peur de mécontenter l'opinion laïque⁵²⁴. C'est cette même neutralité, mais inversée, que Serge de Beketch narre en évoquant les réticences de Goscinny quant à un de ses scénarios ayant pour thème Apollo XIII : « J'avais répété l'histoire exactement comme ça s'était passé et, quand les gars sortaient de la capsule, je faisais dire au présentateur : "C'est extraordinaire, ils sont sortis et ils prient, mais et si Dieu n'existait pas... ?". Quand Goscinny a lu le scénario dans son bureau-patinoire, il m'a dit : C'est très amusant mais je crains que ça ne choque certains de nos lecteurs croyants" »⁵²⁵.

⁵²⁰*Ibid*, p. 126

⁵²¹On peut voir ici une justification du propos de Bertrand Caillé, pour qui « Ce que Goscinny cherchait à inventer (ou à réinventer), c'était une 'bande-dessinée' de presse », *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 125

⁵²²Voir « Du « Grand magazine illustré des jeunes » au « Magazine des jeunes de l'an 2000 » : une unité thématique », Partie 1 Chapitre 3 pour les couvertures, p. 72

⁵²³« Compte rendu comité de rédaction Pilote du 19 juin 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2

⁵²⁴« Compte rendu comité de rédaction Pilote du 30 septembre 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1 p. 3

⁵²⁵J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch »

Mais ne pas choisir est encore choisir, et à travers cette neutralité on trouve à *Pilote* des tendances politiques générales. Celles-ci se divisent principalement en deux périodes, auxquelles Bertrand Caillé dédie sa partie « *Pilote et la politique* »⁵²⁶. *Pilote* se serait rangé par défaut du côté de l'idéologie dominante, et les deux périodes seraient séparées par le conflit de mai 68 qui marque le passage d'une idéologie conservatrice à une tendance plus à gauche. Cette opinion est partagée par certains témoins, comme Nikita Mandryka : « Fondamentalement, les dessinateurs étaient de joyeux rêveurs dans leur bulle, ils s'en foutaient de la politique. Avant 1968, ils sont tous de droite et après, ils sont tous de gauche »⁵²⁷. Ainsi le journal des premières années aborde des sujets parfois tendancieux – ce qui lui est reproché par la suite – comme l'armée ou d'autres institutions où on porte l'uniforme, le scoutisme et même le sport, qui prend parfois des accents conservateurs. Mai 68 change les choses, le lectorat étant désormais plus marqué à gauche quoique toujours « potache ». Interrogé par Guy Vidal dans le contexte des élections législatives de 1973 dans le n° 694 (22/02/1973), les résultats sont éloquents : 34 % de « rien à foutre », 24 % union de gauche, 16 % extrême-gauche, 13 % majorité et 7 % réformateurs, 3 % voudraient pouvoir voter pour le FN ou le PSU⁵²⁸. S'agissant des collaborateurs du journal, la tendance coïncide plutôt avec les groupes générationnels. Ainsi vers la fin de la période, des séries plus marquées politiquement se font une place dans le journal, franchissant l'étape de l'examen des chefs de la rédaction. On peut citer l'antimilitarisme criard de Touïs et Frydman avec *Sergent Laterreur*, lire un sous-texte politique dans *Valérian* qui aborde des thèmes féministes ou écologiques⁵²⁹, ou encore *La Croisière des oubliés*, dont la publication semble même étonner son dessinateur, Enki Bilal : « Ce sont Goscinny, Charlier, Pradal et Vidal qui prennent la décision. C'est un scénario très engagé politiquement, [...]. C'est la première fois que l'on fait de la politique-fiction en bandes dessinées sur des sujets brûlants »⁵³⁰. Bertrand Caillé relève également une transition idéologique, avec le passage d'un progressisme scientifique, incarné par les différents reportages sur la science et la découverte, à des tendances plus écologistes, lisibles dans le travail de Reiser et Chakir dans les pages d'actualités ou dans une série comme *Submerman* de Jacques Lob et Georges Pichard.

De la rupture de mai 68 naissent les pages d'actualités. Si elles traitent effectivement de sujets politiques, la satire qui y est pratiquée se révèle assez inoffensive et les sujets peu

⁵²⁶B. CAILLE, *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 139-149

⁵²⁷J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 317

⁵²⁸Cité par B. CAILLE, *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 143

⁵²⁹P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 138

⁵³⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 386

polémiques⁵³¹. Mais si la neutralité reste toujours de mise dans la rédaction, cela n'empêche pas des interprétations extérieures. C'est notamment le cas lors de la crise avec le journal *Le Monde*, où Noël-Jean Bergeroux critique les caricatures de Georges Pompidou parues dans le journal le 22 avril 1971 dans le numéro 598⁵³². Cet article attaque l'idéologie perçue du journal et le compare à l'autre organe de presse satirique majeur en France à l'époque, *Charlie Hebdo*. Les deux hebdomadaires, s'ils partagent des collaborateurs, s'opposent clairement au niveau de l'engagement, le second étant nettement plus politique – même dans ses relations, il entretient notamment des liens avec le magazine écologiste militant *La gueule ouverte*. Le journal des éditions Dargaud se distingue par une pratique de la dérision indiscriminée et peu polémique, y compris lorsque les sujets traités sont sensibles. On pense notamment à l'exemple tardif du n° 730 du 1^{er} novembre 1973 sur le conflit israélo-égyptien, la rédaction allant jusqu'à se moquer des prises de position face aux guerres dans son éditio d'ouverture intitulé « Notre position est claire », où on reprend des clichés de discours politique pour ne finalement rien dire. En fin de compte, ce qui se dégage du numéro c'est un sentiment de pacifisme désabusé... Autre exemple, le n° 758 (16/05/1974), qui traite des élections présidentielles, propose simplement aux lecteurs de découper des masques de leur candidat favori, afin de s'assurer de leur victoire⁵³³.

Cette neutralité semble voulue par Goscinny⁵³⁴, qui proclame lui-même son peu de considération pour les questions politiques : « Je n'ai jamais demandé leur opinion politique à mes collaborateurs, et il y a ici des gens de toutes les tendances. *Pilote* n'est pas une plateforme politique, sa vocation est la satire, pas d'envoyer un "message" »⁵³⁵. Il est vrai que l'on trouve à *Pilote* une diversité surprenante d'opinions politiques. Si la plupart des collaborateurs se rangent plutôt à gauche, les cas les plus marqués étant sans doute ceux affiliés aux éditions du Square ou un personnage comme Giraud, l'hebdomadaire compte parmi ses auteurs les plus réguliers Serge de Beketch, catholique traditionaliste et rédacteur en chef du journal *Minute* ou Jean-Marc Laureau ou Loro, futur contributeur au même journal. Bien avant, il faut aussi souligner la participation au journal de Lucien François, pseudonyme de Lucien Combelle, ancien rédacteur en chef de *Révolution Nationale* et collaborateur, venu à *Pilote* à travers Radio-

⁵³¹Bertrand Caillé le souligne. *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 125

⁵³²Cf « Le début des années 1970 : conflits de canards », Partie 3 Chapitre 1, p. 96

⁵³³D'autres sujets non moins polémiques sont abordés dans d'autres numéros, citons encore le n° 697 (15/03/1973) « spécial MLF », le n° 695 (01/03/1973) abordant le sujet de la colonisation – proposant de reprendre le Vietnam après le départ des américains – ou encore le n° 743 (31/01/1974) sur Valéry Giscard d'Estaing.

⁵³⁴C'est ce qu'affirme notamment Bertrand Caillé dans *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 125

⁵³⁵J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 16

Luxembourg⁵³⁶. Le cas de Guy Mouminoux fait également débat : en 1967, celui-ci publie un récit autobiographique sous le pseudonyme de Guy Sajer intitulé *Le soldat oublié* et narrant ses années dans la Wehrmacht ; son récit, qui ne dénonce pas ouvertement l'armée allemande et ne traite pas de la question nazie, fait scandale dans le milieu de la bande dessinée et le marque d'une réputation de fasciste⁵³⁷.

Le choix de la diversité pousse à s'interroger sur l'engagement personnel de René Goscinny, créateur d'un espace où se fréquentent et collaborent des personnes d'idéologies opposées. Peu engagé, il rejette toutefois violemment les accusations de nationalisme et de racisme, renvoyant au traumatisme de la Shoah, dont il souffre⁵³⁸. Par ailleurs, il semble fréquenter des personnalités de bords politiques différents, on peut rappeler le témoignage de Beketch qui raconte avoir rencontré René Andrieu, secrétaire général du PCF, à un cocktail organisé par le directeur⁵³⁹. Sa neutralité n'apparaît donc pas feinte, Pierre Christin le souligne : « [...] il y avait chez Goscinny, qui n'était pas catalogué à gauche, quelque chose d'authentiquement populaire, avec le désir de faire rire le plus grand nombre de gens, et que je trouvais par certains côtés plus à gauche que l'espèce d'élitisme grande gueule de Cavanna. »⁵⁴⁰.

Ce témoignage offre une autre piste et nous laisse entrevoir que Goscinny pratique bien une forme de militantisme, pour la liberté de son média et sa reconnaissance. Plus que politique, son engagement en devient presque corporatiste et dure tout au long de sa vie professionnelle et on peut penser notamment aux revendications syndicales du milieu des années 1950 avec la tentative de création d'un syndicat des scénaristes et dessinateurs⁵⁴¹. Cette expérience malheureuse se révèle même dangereuse, puisqu'elle lui vaut son licenciement de la World Press par son patron, Georges Troisfontaines. Cette première tentative syndicale n'est pas la seule, et le 20 mai 1964 il propose avec Jean-Michel Charlier la création d'une Association des professionnels de la bande dessinée. Ce second syndicat est bien différent puisqu'il réunit professionnels et éditeurs et il se veut presque plus élitiste et en défense des intérêts de la profession⁵⁴². On peut rappeler également les exigences qu'il présente, en compagnie de Charlier, à Dargaud et aux autres membres administratifs de la maison d'édition dans ses revendications le 20 mai 1964, véritable plaidoyer pour une bande dessinée faite par des

⁵³⁶J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 171

⁵³⁷Je ne suis pas parvenu à trouver de traces d'opinions de cette nature de sa part.

⁵³⁸J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 16

⁵³⁹Cf « et dans les milieux médiatiques », Partie 4 Chapitre 1, p. 279

⁵⁴⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 309

⁵⁴¹Voir les pièces justificatives 3 et 4, p. 371 et 376 – nous reviendrons plus loin sur ce point précis, voir « Une figure engagée », Partie 4, Chapitre 1, p. 295

⁵⁴²*Idem.*

professionnels, au statut reconnu. Ils diagnostiquent ainsi : « Ce dont souffre la presse enfantine depuis la fin de la guerre, c'est qu'elle a été éditée par des gens qui n'y croyaient pas [...] »⁵⁴³ (p. 9) et ils enchaînent avec une véritable déclaration d'indépendance de la profession : « Les professionnels, les réacteurs en chef n'ont pas à suivre le goût de leurs lecteurs mais à le précéder. [...] Ce n'est pas suivre le goût du jour (yéyé, TV, etc.) qui est important. Il n'y a pas de formule miracle. C'est l'esprit général du journal qui doit être coordonné, qui doit séduire ses lecteurs »⁵⁴⁴.

La question de la politique est toujours présente à *Pilote* et elle nous amène à en évoquer une autre, celle de la censure. Elle se manifeste après notre période lorsqu'en 1978 *Pilote* est radié des revues de bandes dessinées et se voit retirer le tarif postal spécial et les avantages fiscaux par la commission paritaire des publications et agences de presse. Cette décision est justifiée par un quota insuffisant d'articles écrits (moins de 50%) mais des journaux soulignent que cette décision intervient après la publication du n° 52 (05/09/1978) dont la couverture montre une caricature de Raymond Barre. *Le Matin* précise que la décision est prise par les membres fonctionnaires du comité, alors que les professionnels y étaient opposés, d'où le doute sur ses véritables motivations.

D. Humour, quand tu nous tiens... entre satire et parodie

Si la série la plus populaire du journal, qui en marque l'identité et en assure le succès commercial, ainsi que celui de sa maison d'éditions, est une série humoristique, c'est le signe que l'humour est justement un des arguments de vente principaux du journal. Cet humour, à ses débuts très proche de ce qui se fait ailleurs dans la presse enfantine, se développe et se diversifie, notamment en satire, décriée pour son manque d'engagement, mais aussi en un humour particulier au journal et très lié à la figure de son rédacteur en chef.

1. Une satire inoffensive ?

Si la satire s'affirme particulièrement à *Pilote* après 1968 et avec l'avènement des pages d'actualité, ce n'est pas le seul élément satirique présent dans le journal. Un autre exemple illustre sont les *Grandes gueules*, perpétuation de la caricature à la française, très focalisée sur

⁵⁴³ « Séminaire du 20 mai 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 9

⁵⁴⁴ *Ibid*, p. 10-11

les visages et leur déformation. Au premier abord, cette satire semble inoffensive, simplement potache, jouant sur des caricatures qui ne montrent pas réellement d'opinion et sont un simple jeu graphique sur des visages connus de tous ; elles touchent d'ailleurs indistinctement des figures du monde politique (Georges Pompidou dans plusieurs numéros, Valéry Giscard d'Estaing au n° 587 juste après Richard Nixon au n° 586), du cinéma (Jean-Paul Belmondo en fait les frais au n° 599, Alain Delon au 609 et Brigitte Bardot au 594), de la musique (Charles Aznavour au n° 592, Michel Polnareff au n° 628) et encore d'autres.

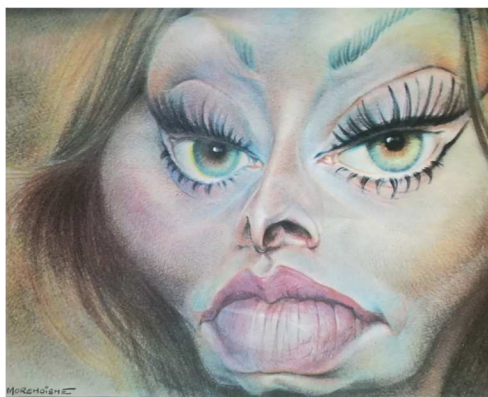


Figure 35: Sophia Loren par Morchoisne, en quatrième de couverture du n° 640

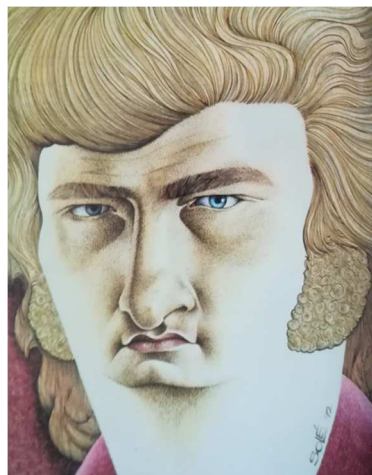


Figure 36: Eddy Mitchell par Solé (n° 644)

Bertrand Caillé souligne par ailleurs dans son analyse des pages d'actualités leur nature relativement inoffensive et non-partisane⁵⁴⁵. Mais une analyse plus approfondie montre que la satire apparaît aussi dans le ton général des textes du journal, et elle se fait alors plus incisive. La chronique de Guy Vidal *Nous, cette semaine on a bien aimé* le démontre particulièrement, chronique que son auteur veut à contre-courant : « On est toujours dans cette vague post-soixante-huitarde, je n'ai rien contre, mais, même à l'époque, cette société n'avait pas bonne mine, il y avait trop de gens qui disaient la même chose en même temps, et, instinctivement, j'avais tendance à me rétracter »⁵⁴⁶. D'autres textes satiriques et critiques peuvent être cités. Ainsi au numéro 672 du 21 septembre 1972, Serge de Beketch signe une lettre ouverte très acide à un juge, Maurice Rousseau, réagissant à son refus d'autoriser une adoption à cause du patronyme des parents, jugé ridicule – il s'agissait de « Trognon ». S'il fait preuve d'engagement, il ne s'agit là que d'un fait divers, invitant à la satire et assez consensuel. La

⁵⁴⁵B. CAILLÉ, *Analyse du contenu du journal Pilote. 1959-1974*, p. 125

⁵⁴⁶J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 188

dimension apolitique est d'ailleurs revendiquée par Goscinny, qui la proclame en 1973 : « *Pilote* n'est pas une plateforme politique, sa vocation est la satire, pas d'envoyer un "message" »⁵⁴⁷.

C'est le reproche qui peut être fait à la satire de *Pilote*, et que les contemporains lui adressent d'ailleurs : elle est superficielle. F'Murr l'exprime de manière très directe : « J'avoue également que cela [les pages d'actualités] ne m'intéressait guère, d'autant plus qu'à l'époque existait *Charlie Hebdo* qui abordait ce genre d'une manière infiniment plus virulente. C'est un autre métier, cela se rapproche plus du journalisme d'actualité »⁵⁴⁸. Il est vrai que Goscinny brille par son apolitisme et que la diversité de l'équipe du point de vue politique⁵⁴⁹, que nous avons sulignée, n'invite pas à la prise de positions marquées. Toutefois, en revenant à la déclaration de Guy Vidal, une autre forme de subversion apparaît : « Je devais énerver les gens de l'époque avec cette écriture, un pas en avant, deux sur le côté, ma façon d'enculer les mouches »⁵⁵⁰. Si *Pilote* n'offre pas d'opinion marquée, c'est justement ce caractère inoffensif qui offense et attire sur lui des soupçons infamants. On peut encore citer les critiques de Noël-Jean Bergeroux dans *Le Monde* et la suite que lui donne Cavanna dans les pages de *Charlie-Hebdo*⁵⁵¹, mais on peut aussi parler de Jacques Rampal, dans les pages du journal transfuge *Mormoil* : « *Pilote*, non content d'être mauvais, est devenu fasciste, facile, misogyne. [...] À propos de *Pilote* et de fascisme, vous avez lu *Astérix en Corse* ? [...] Au début du récit, les Gaulois invitent leurs invités à casser la gueule aux Romains. [...] C'est la ratonnade pure et simple, les voyous de banlieue qui vont casser du bougnoule pour se distraire »⁵⁵². Cet apolitisme subversif, Pierre Christin le souligne par la suite : « [...] bien que *Pilote* ait grandi dans des années très politisées, il ne parlait pas de politique. Dans les années 1960, nous trouvions la vie culturelle française extrêmement conformiste. La chape de plomb était double, avec le gaullisme d'une part et la vulgate marxiste de l'autre. [...] La bande dessinée a constitué un exutoire »⁵⁵³.

⁵⁴⁷J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 16

⁵⁴⁸P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 182

⁵⁴⁹Voir « La question de la politique », Partie 3 Chapitre 3 p. 178 et « Le début des années 1970 : conflits de canards », Partie 1 Chapitre 3, p. 96

⁵⁵⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, op. 188

⁵⁵¹Cf « Le début des années 1970 : conflits de canards », Partie 1 Chapitre 3, p. 96

⁵⁵²Cité par J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 307.

⁵⁵³P. CHRISTIN *et al.*, « *Pilote* ou la naissance d'un art ? », p. 27

2. Un « humour Pilote » ? Entre absurde et références

Pilote se distingue avant tout par sa bande dessinée d'humour, qui fait l'objet d'une sélection sévère, puisqu'elle a lieu dans le bureau de l'un des plus grands humoristes de la bande dessinée.

Il est singulier de voir que *Pilote* s'ouvre à l'humour absurde, notamment lorsque le journal accueille en 1971 *Le Concombre masqué*, issu de *Vaillant*, en conflit avec les éléphants venus jouer aux quilles dans le grenier de son cactus, près de la fin du monde, ou en 1973 et 1974 *Le génie des alpages* et *Naphtalène* de F'Murr, qui narre les aventures d'un troupeau de brebis intelligentes, de leur chien philosophe et de leurs bergers. Les situations absurdes ne manquent pas non plus dans *Cellulite* de Bretécher, présente dans *Pilote* dès 1969, tandis que le simple titre *Quand les costumes avaient des dents* de Philippe Caza, série qui débute en 1971, renforce encore ce côté déjanté qui caractérise le journal au début des années 1970. À cet humour absurde, on peut associer d'autres bandes, moins drôles mais tout autant inattendues et extravagantes : *Philémon* de Fred marque les esprits en 1965, mais, cinq ans plus tard, *Antonin* de Colman Cohen n'est certainement pas moins déroutant, tout comme le sont les recherches graphiques qu'on trouve dans les *Animaleries* de Jean Solé à partir de 1973.

Si le jeu de distorsion du réel devient une marque de la fabrique *Pilote*, l'humour absurde n'y règne certainement pas en maître ; il se dégage même au contraire un lien plus potache au réel, un esprit de satire très présent et très lié à la figure de René Goscinny. L'esprit satirique est certes bien présent dans *Astérix* – songeons aux divers anachronismes, références culturelles et jeu sur les stéréotypes tant sur les Gaulois/Français que sur leurs voisins mais la série la plus marquée par cet élément est sans doute *Les Dingodossiers*, qu'il réalise avec Gotlib. Les deux créateurs partagent une fascination pour le travail des Américains de *Mad*, que Goscinny, rappelons-le, connaît personnellement pour avoir commencé avec eux, et cette fascination cimenter leur fructueuse relation de travail, comme le confirme Gotlib à José-Louis Bocquet⁵⁵⁴. C'est ce qui pousse le rédacteur en chef à encourager ses collaborateurs à adopter un style proche du journal américain. C'est le cas de Jean Mulatier, comme il le révèle lui-même : « Goscinny connaissait ma passion (et la partageait sans doute) pour l'insurclassable Mort Drucker et ses parodies caricaturales de feuilletons TV et longs métrages, publiées encore aujourd'hui dans *Mad Magazine*. Il m'a proposé un jour d'animer des satires de films, à la différence près que nous traiterions de titres imaginaires. Il s'agissait en fait d'une synthèse des

⁵⁵⁴J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 253

différents films mettant en scène Jean Gabin, puis Louis de Funès »⁵⁵⁵. Les pages d'actualités s'inscrivent dans ce contexte également, proposées par Goscinny suivant ses modèles américains, Pierre Tabary établit le lien dans sa description : « Nous nous réunissions tous les lundis et chacun tentait d'imposer ses idées. René Goscinny jouait les maîtres de cérémonie. [...] Il adorait l'esprit *Mad* dont il avait côtoyé quelques-uns des fondateurs, à New-York. Il nous parlait souvent d'Harvey Kurtzman et de Jack Davis »⁵⁵⁶. Le goût américain est même poussé à l'extrême par Goscinny dans son duo avec Gotlib, comme celui-ci le rapporte : « Il voulait que je travaille à la *Mad*. Il m'avait fait acheter un papier que tous les gars de *Mad* utilisaient »⁵⁵⁷.

Pilote, particulièrement après le tournant de mai 68, se peuple donc de concepts satiriques, en plus du travail d'actualité. Citons comme exemples, dès 1967, *L'Histoire de France en 80 gags*, de Reiser et Pouzet parodiant les images d'Épinal des manuels scolaires français. Les *Contes à rebours* subvertissent les classiques de la littérature enfantine à partir de 1971, sous la plume et le pinceau de F'Murr puis, descendante directe des *Dingodossiers*, la *Rubrique-à-brac* voit le jour en 1968, suivie de dérivés, et notamment de *Superdupont* à partir de 1972, qui constitue un parfait résumé de l'esprit de satire français de *Pilote* et de ses influences américaines.

Pierre angulaire de *Pilote* et aire d'expertise de René Goscinny, l'humour qui y est pratiqué est, à l'image du journal, éclectique. L'absurde s'y taille toutefois une part non négligeable, marquant une évolution adulte du journal, ce type d'humour ne parlant pas forcément aux lecteurs plus jeunes. Mais la maîtresse des lieux est sans doute la satire, que le journal pratique avec un esprit particulier, très porté sur la parodie et politiquement neutre, donnant par cette même neutralité une identité subversive au journal, au moins dans le monde de la bande dessinée et de la presse au sens large.

E. Quel souvenir de *Pilote* ?

Après cet exposé, on comprend qu'on ne peut pas parler de *Pilote* comme d'un tout monolithique. Cet éclectisme se reflète dans les goûts personnels des nostalgiques du périodique, chacun préférant une période distincte. Toutefois, pour conclure ce chapitre, nous allons tenter de fédérer les différents éléments de façon à montrer le fil directeur qui fait la

⁵⁵⁵P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 165

⁵⁵⁶*Ibid*, p. 166

⁵⁵⁷J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 254

cohérence du journal au cours des quinze années où René Goscinny et *Pilote* suivent le même chemin.

1. Chacun son *Pilote* : une histoire d'éclectismes

S'il est une qualité reconnue à René Goscinny en tant que rédacteur en chef, c'est l'éclectisme de son goût. Sous sa direction, *Pilote* accueille une grande diversité de bandes dessinées et d'auteurs, diversité qui s'exprime tant par les genres que par les styles. Cet éclectisme n'est pas une donnée de départ de l'hebdomadaire, mais il se développe au fur et à mesure des évolutions du périodique. Élément fondamental de l'identité du journal, vers la fin de la période il lui porte préjudice.

La bande dessinée proposée aux débuts de *Pilote* suit un modèle binaire, pratiqué par d'autres journaux, avec une séparation entre humour et aventure, cette seconde catégorie se divisant à son tour entre aventures historiques – on pense au *Démon des Caraïbes* dont l'action se situe au XVIII^e siècle – et aventures plus modernes, souvent dédiées à l'aviation comme *Tanguy et Laverdure*. Ce modèle est reproduit chez la concurrence : *Mickey*, en dehors des aventures des personnages disneyens, accueille dans ses pages la bande de Jacques Blondeau *Lancelot, Vaillant* propose à ses lecteurs *Capitaine Cormoran* de Lucien Nortier, *Bob Mallard* comme série d'aviation et bien évidemment *Pif le chien* et ses dérivés. Le public de *Spirou* pour sa part retrouve chaque semaine les aventures du groom éponyme, celles de *Buck Danny* et celles de *Thierry le chevalier*. Quant à *Tintin* il offre, parmi d'autres, les aventures de *Blake et Mortimer*, de Michel Vaillant et de *Modeste et Pompon*... Mais le grand magazine illustré des jeunes joue déjà la carte de la diversité du contenu puisqu'elle est à la base de sa formule, qui se propose d'allier journalisme professionnel et bandes dessinées. À ces deux éléments viennent s'ajouter diverses rubriques – de jeux ou liées à des *hobbies* – qui réunissent autant de collaborateurs d'horizons différents.

Les séries se diversifient avec le recrutement de nouveaux collaborateurs dont certains amènent des changements marquants. La troupe de *Hara-Kiri* compte parmi ceux-là. Cabu imprime sur le journal une marque lycéenne, seul ou associé à l'humour potache de Goscinny. Fred introduit une diversité de genre, explorant des mondes féeriques avec *Philémon*, ainsi qu'une diversité graphique qui marque aussi le travail de Reiser, Cabu et Gébé. Du dessin de presse auquel ils sont habitués, ces auteurs apportent aussi leur esprit satirique. Dans la catégorie de l'humour, il faut aussi souligner le rôle de Greg avec son *Achille Talon*, personnage

parmi les plus marquants du périodique, et qui remporte une adhésion certaine des lecteurs⁵⁵⁸ en mettant en scène une rédaction étrangement semblable à celle du journal – nous y reviendrons.

Par la suite, nous l'avons vu, le journal développe la satire, mais cet éclectisme d'humours se transforme en éclectisme de genres. Il faut notamment souligner les séries de science-fiction et les séries fantastiques qui commencent à paraître dans le journal entre la fin des années 1960 et le début des années 1970. Les premières occurrences en 1967, *Submerman* et *Valérien*, ouvrent la voie, puis au tournant des années 1970 le travail de Jean Giraud et son dessin exubérant s'imposent avec *Lone Sloane* et *Yragaël ou la fin des temps*. Il tient ensuite la brève *Chronique science-fiction* avec Jean Giraud – au dessin tout aussi lunaire – et Jean-Pierre Dionnet. On peut ajouter à cette liste *Hypocrite* et *Dracurella*, parues au début des années 1970, évoluant dans des mondes plus terriens mais tout aussi fantastiques.

Cette dimension éclectique, saluée par les collaborateurs de *Pilote* comme résultant de l'ouverture d'esprit des rédacteurs en chef et de René Goscinny en particulier, marque toutefois le journal de façon surprenante. Historiquement, *Pilote* est le dernier des grands illustrés hebdomadaires à naître⁵⁵⁹. Si l'éclectisme qu'il développe lui permet de se forger une identité particulière, elle devient aussi un handicap, fédérant bon an mal an des publics aux attentes et aux goûts très différents. Ce constat se lit aussi *a posteriori* : les journaux créés par des transfuges de *Pilote* sont ainsi marqués par une des deux identités : l'humour, qu'ont en commun *L'Echo des Savanes*, *Mormoil* et ensuite *Fluide Glacial*, ou l'aventure et la science-fiction, représentés par *Métal Hurlant*. Ce phénomène va également de pair avec la crise liée à la politique des albums, les lecteurs souhaitant profiter uniquement des genres et aventures qui les intéressent, plutôt que d'en lire régulièrement quelques vignettes⁵⁶⁰...

2. Le lecteur à l'esprit, la qualité comme mot d'ordre, la nouveauté comme politique

Face à cette diversité, on se pose la question du critère de sélection. Si le professionnalisme d'un Goscinny a laissé une empreinte indélébile chez ses collaborateurs, on ne peut pas en dire autant de toute l'équipe – les retards de Cabu sont un gag récurrent – et en

⁵⁵⁸Greg en témoigne : « Peu de temps après, [Goscinny] m'écrit une lettre pour m'expliquer : « Quand il y aura de la pub, comme je ne peux pas couper dans les histoires à suivre, alors c'est ta page qui sautera ! » Un mois après, il m'a de nouveau écrit pour m'avouer : « Les lecteurs parlent comme ton imbécile... », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 161

⁵⁵⁹On remarquera qu'il est aussi le premier à disparaître.

⁵⁶⁰Voir « Le « phénomène Astérix » et la politique d'albums, quelles conséquences ? », Partie 2, Chapitre 1, p. 126

différentes occasions, Goscinny lui-même avoue ne pas aimer les séries qu'il choisit, voire ne pas les comprendre. Jean-Claude Forest en témoigne : « On continue à discuter et on parle de *Sergent Laterreur*, de *Touïs et Friedman* (la seule chose que j'appréciais dans ce journal). "Je suis très content d'avoir pris cette bande, me dit Goscinny. Je ne l'aime pas du tout, et les auteurs se sont présentés à moi d'une manière arrogante, mais j'ai considéré que pour *Pilote* c'était une bonne chose et qu'il fallait publier ça" »⁵⁶¹. Pierre Christin le confirme aussi de son côté : « Il était capable, au nom du journal qu'il défendait, d'accepter des auteurs, des histoires, des styles et des genres qu'il n'appréciait pas particulièrement. La science-fiction et *Valérian* lui plaisaient peu, mais il en a tout de suite vu les potentialités pour *Pilote* »⁵⁶². Quels sont donc les critères de sélection ? Pour arriver à les déterminer, peut-être faut-il étudier les refus plutôt que de s'intéresser aux bandes acceptées. Les témoignages les concernant sont plus rares car il est rare qu'on se vante d'un échec, mais il en existe cependant quelques-uns. F'Murr évoque ainsi sa série *Contes à Rebours* : « Goscinny m'a fait passer un mot disant en substance : "le sujet semble épuisé". Il avait raison dans son optique, pas dans la mienne⁵⁶³ ». Refus historique, la planche du « concombre zen » de Nikita Mandryka déclenche une véritable crise dans la rédaction⁵⁶⁴. Par la suite l'auteur nuance les faits : « Un jour, je tombe sur un bouquin d'Alan Watts sur le zen. Je trouve ça tellement génial que je veux l'exprimer, le transmettre. Pour moi faire de la bande dessinée, c'est dire où j'en suis. Je propose ça à Goscinny qui me dit "Non, parce que la France profonde ne va pas comprendre". Je comprends tout à fait qu'il doive vendre *Pilote* à la France profonde mais moi en tant qu'auteur, je refuse qu'on me dise de la fermer⁵⁶⁵ ». Peu de temps après l'incident, Jean-Claude Mézières essuie aussi un refus, pour des raisons similaires : « Moi, un peu plus tard [après le refus de Mandryka], pour la seule fois de ma vie, je me suis fait refuser une histoire. C'était pour le *Pilote annuel*. J'avais fait un quatre pages avec des super-héros, sur un poème de Victor Hugo [...]. Mais là, Goscinny m'a arrêté : "Je ne pense pas que les lecteurs français comprendraient le pastiche avec les super-héros américains"⁵⁶⁶ ».

La première préoccupation est donc de s'assurer la compréhension par le public, mais il faut aussi ne pas l'offenser, qu'il s'agisse des anciens combattants – le premier scénario de

⁵⁶¹J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 365

⁵⁶²P. CHRISTIN *et al.*, « *Pilote* ou la naissance d'un art ? », p. 24

⁵⁶³P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 182

⁵⁶⁴Voir « Le début des années 1970 : conflits de canards », Partie 2, Chapitre 2, p. 92-98

⁵⁶⁵J.-P. MERCIER, « « Le fin du fin de l'excellence humaine, c'est de penser par soi-même » : entretien avec Nikita Mandryka »

⁵⁶⁶J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 298-299

Brindavoine est repoussé pour cette raison⁵⁶⁷ – ou du lectorat croyant, dans le cas d’une bande de de Beketch⁵⁶⁸. Le souci de la qualité est aussi apparent lorsque Goscinny rompt sa collaboration avec Claire Bretécher pour *L’Os à Moelle* : « Il m’a dit : "Vous reviendrez quand vous connaîtrez votre boulot". J’étais pourtant très susceptible, mais ça ne m’a pas choquée. J’ai pensé : "Il a raison", et je suis repartie sans états d’âme »⁵⁶⁹. La qualité du travail semble donc primordiale pour un Goscinny très exigeant pour ses propres réalisations⁵⁷⁰.

Cependant, le souci de la qualité et la prise en compte du lecteur ne sont pas les seuls moteurs de la politique rédactionnelle et ne peuvent pas définir à eux seuls l’identité du journal. Au contraire, ces critères inviteraient plutôt à l’immobilisme qu’à une ouverture des pages de l’hebdomadaire à l’éclectisme. Si celui-ci parvient à s’imposer, c’est qu’un troisième critère, qui devient fondamental, est revendiqué par Goscinny : celui de la nouveauté. L’objectif est de surprendre le public, ce qu’il expose dès 1964 avec Jean-Michel Charlier au séminaire *Pilote* du 20 mai 1964 : « Les professionnels, les rédacteurs en chef n’ont pas à suivre le goût de leurs lecteurs, mais à le précéder. [...] C’est l’esprit général du journal qui doit être coordonné, qui doit séduire les lecteurs. »⁵⁷¹. Cette doctrine reste la même durant plus d’une décennie puisqu’il la réaffirme dans son interview à Jacques Glénat et Numa Sadoul en 1973 : « *Pilote* est horriblement difficile à faire parce que j’ai voulu y mettre en pratique certains principes : supprimer ce qui m’avait fait souffrir dans les autres journaux, donner la liberté aux auteurs, ne pas leur demander de refaire ce qui a eu du succès, essayer des styles très différents, publier des auteurs nouveaux ne trouvant pas de support ailleurs, enlever ce côté infantile des référendums, courriers et autres moyens de pression et de coercition sur les auteurs, bannir les exclusivités, de sorte que les dessinateurs sont libre d’aller faire ailleurs autre chose que ce qu’ils font dans *Pilote* et puis essayer de donner à mon journal un ton spécial, à la fois d’expérimentation et de satire... »⁵⁷².

Plus que sur des genres spécifiques, le journal développe son identité à travers leur diversité et en les développant dans des sens nouveaux, ou en offrant à cette nouveauté un public plus important. C’est dans ce sens que Philippe Druillet comprend le journal, quand il choisit,

⁵⁶⁷*Ibid*, p. 348

⁵⁶⁸J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch »

⁵⁶⁹J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 239

⁵⁷⁰Ce souci artistique apparaît dans son interview de 1973 : « [...] j’ai quand même toujours fait une sélection : il m’est arrivé qu’on me demande des scénarios pour des dessinateurs dont le style me paraissait très éloigné de ce que je faisais, ou alors on me proposait de réaliser des choses qui sortaient complètement de ma compétence. », J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 8

⁵⁷¹« Séminaire du 20 mai 1964 », archives de l’Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 10-11

⁵⁷²J. GLÉNAT, N. SADOUL, *Schtroumpf...*, p. 15

après avoir publié chez l'éditeur d'avant-garde Eric Losfeld, de passer à *Pilote*⁵⁷³. Toutefois, ce critère ne s'impose véritablement qu'avec l'action de René Goscinny à la tête de la rédaction. Mais *Pilote* a aussi une identité particulière pour une autre raison : le journal se met en scène lui-même.

3. Une « BD-réalité » ? La mise en scène de la rédaction

En bon journal satirique, *Pilote* sait rire de lui-même et les références à la rédaction et à sa vie sont nombreuses⁵⁷⁴. Le journal n'hésite pas à retourner sa satire contre lui-même, comme le revendique René Goscinny dans le premier numéro de *Pilote mensuel* : « [...] *Pilote* gardera ce qui a fait son succès depuis tant d'années : une certaine façon de ne pas prendre les choses au sérieux, une manière de sourire de soi et des autres »⁵⁷⁵. La satire permet la mise en scène de la rédaction et dépasse la dimension de dérision. Avant tout, cette tradition de mise en scène d'un milieu professionnel et de presse est une constante dans l'hebdomadaire : dès le n° 0, en première page, l'ensemble de l'équipe de rédaction est présenté aux lecteurs, et le rédacteur en chef s'adresse aux lecteurs dès les premières pages du n° 1. La rédaction est accessible au public à travers le système des carnets de bord, ainsi Jean Solé rapporte avoir choisi comme parrain Jacques Faizant – seul dessinateur présent à une rencontre – lorsqu'il n'était que simple lecteur⁵⁷⁶. À cela s'ajoute la présence d'animateurs de Radio-Luxembourg, à laquelle *Pilote* est très lié, qui sont de véritables personnages du journal. On pense surtout à la bande *Ça va bouillir* avec pour protagoniste Zappy Max, parue entre 1960 et 1961 en dernière page du journal (!), place à laquelle lui succède *Astérix*. On peut aussi citer le *Club des joueurs* animé par des personnalités liées à la radio comme Pierre Bellemare, Marcel Fort et le tout jeune Rodolphe. Pierre Bellemare écrit aussi les *Enquêtes de l'inspecteur Robillard* dessinées par Marc Moallic et qui s'arrêtent en 1962.

Les liens avec Radio-Luxembourg se relâchant, le journal met ensuite en scène sa propre rédaction. Le phénomène peut ne pas sembler nouveau : dans *Tintin*, Francis Blake et Philip Mortimer sont tous deux inspirés de membres de la rédaction du *Petit Vingtième*,

⁵⁷³« Je me rends compte que Losfeld est très élitiste, qu'on ne touchera jamais que trois ou quatre mille personnes alors qu'on peut renouveler la bande dessinée avec un public immense. Je rentre à *Pilote*. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 332

⁵⁷⁴Nous l'évoquons brièvement dans la partie « Personnage de son propre journal », Partie 1, Chapitre 2, p. 30-58

⁵⁷⁵*Pilote mensuel* n°1, 5 juin 1974

⁵⁷⁶P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 169

respectivement Jacques Laudy et Jacques Van Melkebeke⁵⁷⁷, et Olrik a les traits d'Edgar P. Jacobs lui-même. Tintin est à l'origine reporter pour *Le Petit Vingtième*, bien qu'on ne le voie que rarement se dédier au journalisme. Un récit-cadre semblable est mis en scène à *Spirou* : Gaston Lagaffe fréquente une rédaction fictive du journal, très développée et dont les membres sont bien connus des lecteurs, le dessinateur Lebrac, la secrétaire Mademoiselle Jeanne et les rédacteurs en chef successifs Prunelle ou Fantasio, et le gag récurrent des contrats qu'ils n'arrivent jamais à signer avec M. De Maesmaeker – patronyme de Jidéhem, alias Jean De Maesmaeker, collaborateur de Franquin – ; on va jusqu'à mentionner régulièrement, mais sans jamais le montrer, l'éditeur, M. Dupuis...

Pilote use d'un stratagème analogue en 1963 quand il met en scène le personnage d'Obelisc'h, qui se promène dans les pages du journal et rencontre différents personnages de ses séries-phare. Sous le pinceau d'Uderzo, le journal de Dargaud met en scène la rencontre entre le descendant du livreur de menhirs et les auteurs dans un port breton, qui l'emmènent ensuite rencontrer la rédaction où il trinque avec Marcel Bisiaux en présence de différents membres caricaturés, parmi lesquels on reconnaît Gérard Pradal et Jean-Michel Charlier. *Pilote* met donc en scène sa véritable rédaction, avec de véritables caricatures de ses membres. Un autre exemple, la même année, arrive avec *Achille Talon*, de Greg. Le journal « Polite » – parfois le nom varie – compte dans ses locaux deux rédacteurs en chef opposés et différents membres caricaturés, dont les caractéristiques entrent dans la légende : la petite taille et l'irascibilité de René Goscinny⁵⁷⁸, le désordre, l'embonpoint et l'éternel sandwich de Charlier, la grande taille de Gérard Pradal... Les lecteurs sont tout à fait au courant de l'identité à peine voilée de ces personnages qui, par leur mise en scène, créent un lien affectif plus marqué avec le lecteur. La rédaction n'hésite pas à se mettre en scène sous son vrai nom, les exemples ne manquent pas : dans les *Dingodossiers* et la *Rubrique-à-brac*, Gotlib intervient et fait intervenir ses collaborateurs dans les situations les plus loufoques. La rédaction est représentée assez régulièrement au grand complet : au n° 580 (17/12/1970), sous le titre « On n'est pas des corps » pour parodier la lutte féministe contre l'objectification des femmes ou dans le numéro 506 (17/07/1969) au cours d'un banquet. Cette utilisation des membres de la rédaction comme personnages de leur propre journal – parmi lesquels René Goscinny est sans doute la figure la plus représentée – atteint un paroxysme avec le n° 495, où un roman-photo est créé à partir

⁵⁷⁷Les personnages de Blake et Mortiemr dans l'histoire. Les événements qui ont inspiré l'œuvre d'Edgar P. Jacobs, revue *Historia*, n° hors-série, Sophia Publications, Paris, 2014, p. 21-22

⁵⁷⁸« Une fois, alors que je faisais une signature d'albums, une dame est arrivée, qui m'a dit très sérieusement : « Monsieur, pourquoi êtes-vous si méchant ? » », J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 18

d'images d'une réunion d'actualités (01/05/1969). A d'autres occasions, de véritables photographies sont utilisées à des fins comiques, comme au n° 705 (10/05/1973) où dans « Avec une tête comme ça c'est pas étonnant », les visages de Guy Vidal, Jean-Marie Pélaprat et Georges Grammat apparaissent comme des photographies de prisonniers. Les visages des auteurs peuvent aussi être utilisés à des fins qui ne sont pas humoristiques, mais simplement pour créer une reconnaissance : ils sont inclus au-dessus des bandes qu'ils réalisent à partir de la formule du 30 octobre 1969, avec la couverture en deux bandes⁵⁷⁹.

Par cette mise en scène, les auteurs s'affirment en tant que créateurs et en se pastichant lui-même, le journal se met au niveau des autres phénomènes culturels qu'il pastiche, il s'élève par la dérision. Mais la mise en scène de la rédaction, du monde « adulte » est présente dès les débuts du journal, puis passe à la mise en scène bienveillante de la rédaction qui glisse doucement vers la dérision. On peut alors y voir un dénominateur commun, un fil rouge qui définit le « ton » du journal tout du long : un regard décalé et potache sur la réalité. Il est intéressant par ailleurs de relever que cette habitude de mise en scène de la rédaction et de ses membres est attribuée à Goscinny par Greg, qui argue : « C'est Goscinny qui avait commencé à l'époque de *Luc Junior*. La tradition voulait qu'au premier dessin des histoires de cette série, deux auteurs, l'un avec des manuscrits dans les mains – Goscinny –, l'autre avec un carton à dessin sous le bras – Uderzo – entrent dans les locaux d'un journal »⁵⁸⁰.

L'« esprit du journal » ou le « ton » est une notion vague, abordée parfois par la rédaction. On peut citer la réunion du 14 février 1962, dont le compte-rendu déclare qu'« Il faut malgré tout, conserver l'esprit "Pilote" »⁵⁸¹, sans plus de précisions. Cet esprit est fluctuant, passant d'un ton plus sérieux à ses débuts – la réunion du 3 octobre 1962 fustige des numéros peu sérieux – à un esprit plus léger – lors de la réunion du 6 février 1963 le personnage d'Obelisc'h est apprécié car il rappelle le ton d'humour des bandes de l'hebdomadaire... L'esprit semble donc plus théorique que véritablement défini, et semble plutôt obligé de s'adapter à la réalité du périodique, faute de la définir réellement.

En effet, le ton du journal évolue sans cesse. Très artificiel au début, il tend à résister aux changements que tente de lui imposer la rédaction – Astérix s'impose contre Obelisc'h en

⁵⁷⁹Voir « L'illustration à la conquête de la couverture », Partie 1 Chapitre 3, p. 81, et « Logos et slogans », Partie 2, Chapitre 3, p. 160

⁵⁸⁰B. MOUCHARTE, *Michel Greg, dialogues sans bulles*, Dargaud portraits, Paris, 1999, p. 47

⁵⁸¹« Compte-rendu du conseil de rédaction de Pilote du 14 février 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

tant que mascotte, le logo suit les évolutions du journal, la dimension politique s'adapte aux tendances générales. L'empreinte de mai 68 est à souligner dans l'évolution du ton, en ce qu'elle amène un virage satirique beaucoup plus marqué et une ouverture au niveau des séries sélectionnées. Cette évolution est liée fondamentalement à celle du statut de la bande dessinée dans le journal, qui fait débat entre les différentes instances de la rédaction. Dans ce conflit, René Goscinny s'affirme, avec Jean-Michel Charlier, comme un défenseur de la créativité des auteurs, et contre ce dernier en ce qu'il a une vision plus ambitieuse du média.

Enfin, le journal se caractérise aussi par sa satire, qui passe surtout par le traitement de l'actualité. En des années très marquées par les débats sociaux et politiques, le journal parvient à garder une certaine neutralité, qui dans le contexte polarisé de l'après-68 est presque controversée.

Malgré ses nombreux changements de formules et les adaptations qu'il réalise au cours de la période, *Pilote* garde une image à part dans le monde des illustrés de l'époque. Il se caractérise avant tout par un éclectisme remarquable, imposé par la vision de ses rédacteurs en chef et de René Goscinny en particulier, qui marque durablement l'esprit du journal. Cet éclectisme permet le développement de genre et d'univers nouveaux, mais le souci de la qualité des bandes présentées est toujours primordial. Cette nouveauté s'exprime à travers des styles graphiques différents, un usage du noir et blanc voulu et non imposé, des humours absurdes et une satire impartiale à travers laquelle le journal pose toujours un regard frais et moqueur sur les événements du monde. De journal qui se voulait sérieux en usant de moyens peu sérieux, *Pilote* devient le journal qui s'amuse en traitant de sujets sérieux. Enfin, *Pilote* se distingue en se mettant constamment en scène, ainsi que les membres de sa rédaction, dont certains accèdent ainsi à une réelle notoriété. Cette mise en scène d'une rédaction est un autre fil rouge que le journal conserve tout au long de la période, bien que le ton avec lequel il est abordé change incontestablement.

* * *

Pilote est marqué à ses débuts par une volonté de contrôle prononcée. Elle s'exprime par les études très approfondies du marché de la bande dessinée mais aussi des lecteurs en tant que groupes et qu'individus, ainsi que par la recherche d'un esprit du journal, très construit. Les réunions de rédaction et les séminaires organisées par les éditions Dargaud montrent l'étendue des débats sur ces différents thèmes, débats qui vont jusqu'à remettre en question le média

même qu'est la bande dessinée, ce qui entraîne une certaine tension entre professionnels de l'édition et les représentants des professionnels de la bande dessinée que sont Jean-Michel Charlier et René Goscinny. Ces derniers parviennent à imposer leur vision et la suprématie de leur média à partir de 1963, aidés aussi par des études et les résultats des ventes, se faisant par la même occasion les chantres de leur profession et s'opposant à un rôle de contrôle accordé aux lecteurs. Le journal suit donc dans un premier temps les aléas des ventes, avant d'imposer son rythme, qui est celui de ses rédacteurs en chef, dont l'autorité est soutenue par les succès importants des séries dont ils sont les créateurs, en particulier d'*Astérix*.

Le lectorat du journal se caractérise par un certain vieillissement au cours de la période. Ce vieillissement est toutefois à nuancer : le public adulte d'*Astérix* et celui de *Pilote* sont distincts, le premier s'ouvrant à des franges plus âgées et peu habituées à la bande dessinée, et le second résultant plutôt du vieillissement des lecteurs du journal. Le lectorat reste très majoritairement masculin, ce qui se retranscrit dans le ton du journal, toujours réalisé avec un regard masculin. Le ton évolue d'ailleurs, avec un usage généralisé de l'humour à partir de 1963, puis de la satire avec le tournant de mai 68 et l'avènement des actualités ; cette tendance se poursuit jusqu'à la fin de la période. Cette satire n'épargne pas la rédaction elle-même et une particularité du journal est la mise en avant de ses collaborateurs par leur représentation dans ses pages – Goscinny est sans doute le personnage le plus représenté. Le journal reste marqué par l'éclectisme de ses productions, sous l'autorité de ses rédacteurs en chef, puis de Goscinny en particulier.

Si l'évolution du journal est fortement tributaire du succès des albums et notamment d'*Astérix*, qui permet de pérenniser la publication, la prise d'importance des albums est un des éléments d'évolution du marché de la bande dessinée, qui finit par supplanter le format du feuilleton.

Troisième Partie

***Pilote* dans la sphère médiatique**

Comme nous l'avons souligné en traitant de la question des ventes du journal, il est nécessaire de considérer *Pilote* dans un contexte plus large. Média encore largement suspect entre 1959 et 1974 aux yeux des autorités et d'une grande partie de la population, le journal s'inscrit dans un paysage médiatique où règne la radio, et où s'impose progressivement la télévision. Avec ces autres médias, le journal a des relations ambiguës, à la fois de concurrence et de collaboration, puisqu'il traite de ces moyens de communication dans ses pages – dans le cadre de la vulgarisation puis dans le cadre satirique – et qu'il établit des partenariats, notamment dans une visée publicitaire. À l'époque de la diversification des médias de masse, la publicité s'impose dans l'espace public et donc dans les pages du journal, qui en use également pour augmenter son lectorat, et la publicité et la « propagande » – terme utilisé par la rédaction pour parler de sa propre publicité pour le journal – sont parfois enchevêtrées.

Le paysage médiatique est aussi celui des autres journaux illustrés. *Pilote* entretient avec ces derniers des liens de rivalité mais aussi de fraternité – sur la base de relations interpersonnelles mais aussi d'intérêts communs – où se font jour des influences réciproques. Le dépouillement comparé de *Pilote* et des journaux avec lesquels il entretient le plus de liens nous a permis de mettre à jour le jeu d'influences et de différences, et donc d'établir les particularités de *Pilote* et de son évolution au cours de la période.

Chapitre 1

Goscinny et *Pilote* dans le paysage médiatique

—

Dépassant le cadre de la bande dessinée, *Pilote* s'inscrit pleinement dans le paysage médiatique de son époque. Cela se fait avant tout par le biais de la publicité, avec laquelle le journal entretient un lien génétique et double : à la fois support et objet de réclames, il s'inscrit dans le paysage médiatique à travers la publicité mais aussi par rapport à elle. L'évolution de la publicité dans les pages du journal est révélatrice de l'évolution du journal lui-même, et à travers elle l'hebdomadaire entre en résonance avec les autres moyens de communication, ce qui crée une relation ambivalente. En effet, comme nous l'avons souligné auparavant, les membres de la rédaction ont parfois tendance à accuser ces nouveaux médias d'être responsables des mauvaises performances de leur journal. Il faut garder à l'esprit que la période est celle du développement et même de l'explosion des médias de divertissement non-écrits,

par rapport auxquels le journal doit prendre positionner. Que la presse jeunesse s'intéresse à ces nouveaux concurrents n'est pas chose nouvelle. On peut évoquer les aventures journalistiques auxquelles Goscinny participe lorsque, en 1952, Dupuis tente de lancer aux États-Unis le journal *TV Family*, dont René Goscinny, bilingue, est l'*art director*. L'existence du journal est toutefois éphémère, et cet échec porte préjudice au nom du futur rédacteur en chef à Bruxelles⁵⁸².

Les années 1950 et 1960 sont avant tout les années de la radio, et *Pilote* a avec ce média des rapports étroits, de nature diverse. Ils vont de pair avec la popularité croissante de la musique chez une jeunesse qui se constitue à cette époque comme groupe social à part entière. Le cinéma, bien que média plus ancien, n'est pas absent du journal, d'autant que Goscinny s'y essaye. Malgré tout, le petit écran est davantage perçu comme une menace face auquel *Pilote* cherche à se définir sa position.

A. La question de la publicité

La publicité et la bande dessinée sont très liées, et nombreux sont les acteurs du neuvième art à avoir travaillé dans la première – c'est dans ce domaine que débudent, par exemple, Jean Graton, ou Caza, à une vingtaine d'années de distance⁵⁸³. Goscinny est aussi de ceux-là ; dans son entretien à *Schtroumpf ! Les cahiers de la bande dessinée* il évoque l'éphémère journal publicitaire qu'il anime avec ses collègues d'Édi-France, futurs collaborateurs de *Pilote* : « Avec Pistolin et sans le savoir, nous faisons un petit galop d'essai pour créer un journal. »⁵⁸⁴. La publicité est donc bien présente aux racines du journal, et son évolution dans ses pages montre le lien organique qui s'est établi entre eux tout en soulignant l'évolution du ton du journal, et par là même l'évolution du public.

Cette évolution est cependant assez lente, les espaces publicitaires étant acquis par les marques pour des périodes longues, variant de plusieurs semaines à plusieurs années. Par conséquent, au fil des numéros, on retrouve couramment les mêmes publicités, ou de subtiles variations de ces dernières, aux mêmes emplacements.

Notre étude de l'évolution de la publicité dans le journal se fonde donc sur un échantillon représentatif des numéros parus. Le corpus initial est constitué par les recueils de la BnF (notice n° FRBNF37130506), et j'ai établi mon échantillonnage en fonction de deux critères : la période de l'année où était publié le numéro, car certains événements influent sur

⁵⁸²P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 78-79

⁵⁸³H. FILIPPINI, *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD*

⁵⁸⁴J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 8

les contenus publicitaires (fêtes des mères et des pères, vacances etc.) en engendrant des publicités thématiques et le type même de la publicité. Si le journal, comme tant d'autres organes de presse, propose des espaces dans ses pages pour faire la promotion de différents produits, il s'en réserve pour la « propagande » – selon le terme employé dans les réunions de rédaction – soit la promotion de ses séries à paraître, ou les *Super Pocket Pilote* et autres numéros spéciaux, auxquels on peut ajouter d'autres produits Dargaud comme les albums, ou d'autres publications etc. Ces différentes publicités trouvent leur place à des emplacements plus ou moins avantageux et de tailles variables.

1. Des marques fidèles sur la longue durée

Quel que soit l'emplacement dédié à la publicité, qui varie de la demi page aux petites annonces réparties sur la page de fin, *Pilote* a la caractéristique d'être le support d'un nombre réduit de marques qui en revanche utilisent ses pages durant de nombreuses années. Ces collaborations futures sont préparées dès 1959, avec le n° 0 de *Pilote*⁵⁸⁵. La maquette comporte en effet des emplacements vides, portant différentes mentions, comme un « Emplacement réservé aux chaussures Bailly » (fig. 37), page 18 et finalement non reconduit, ou un « Emplacement réservé à DOP-Monsavon » (fig. 38) et un « Emplacement réservé à Esso » (fig. 39), les deux premiers en demi-page et le dernier en pleine page.

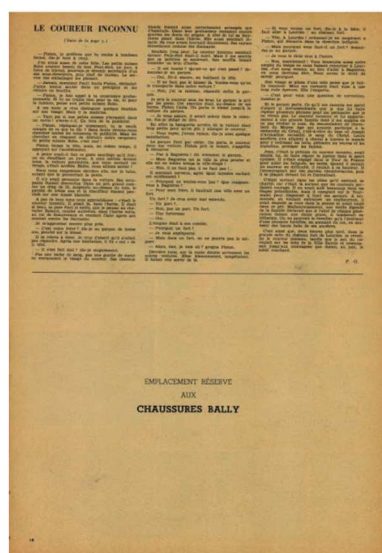


Figure 37 : Emplacement réservé à une publicité pour les chaussures Bailly dans *Pilote* n° 0

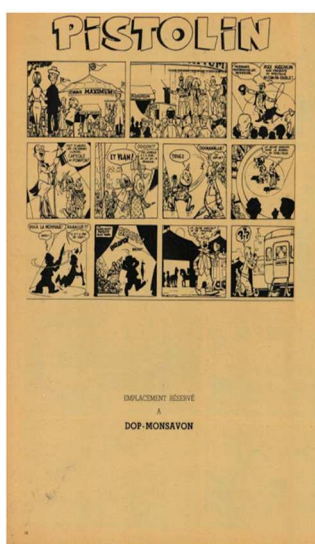


Figure 38 : Emplacement réservé à Dop-Monsavon, placé sous la bande publicitaire Pistorin

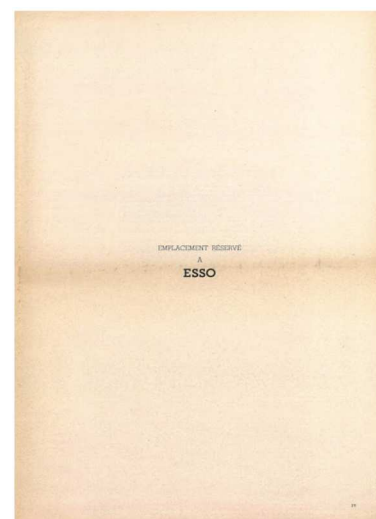


Figure 39 : Pleine page réservée à Esso, publicitaire fidèle au journal

⁵⁸⁵Source principale : « Scan complet et documenté de *Pilote* n° 0 Septembre / Octobre 1959 » dans le site *Pilotezero* (<http://leblogdujournalpilote.blogspot.com/> consulté le 8/3/2019) de Christian Kastelnik.

On soulignera que François Clauteaux était employé du groupe DOP-Monsavon. Est également prévue dans ce numéro la bande publicitaire *Pistolin*, dont le journal publie la suite des aventures jusqu'au n° 36 (30/06/1960). Enfin c'est également dans ce cadre qu'est annoncée en 1959 l'opération conjointe entre *Pilote* et Radio-Luxembourg. Le journal réserve donc en priorité ses espaces publicitaires, du moins ceux qui sont le mieux situés, à ses partenaires principaux.

En effet, un grand nombre de marques sont des sponsors fidèles du journal. Sans nous livrer à une liste exhaustive qui serait fastidieuse, nous citerons à titre d'exemple le magasin À la source des inventions (occurrences en 1960, 1965, 1967 et 1972), la marque de modélisme Lindberg (1960, 1963, 1965, 1966, 1967), les chocolats Tobler (1964, 1965 et 1972), les magasins La Hutte (1962, 1964, 1965, 1966, 1973) ou, dans un autre domaine, les formations à distance comme l'École technique moyenne supérieure (1962, 1963, 1964, 1965) ou l'Eurelec Dijon (1963 à 1968). À ces marques fidèles il faut ajouter d'autres produits, directement liés à *Pilote* et Dargaud, telles que les éditions Marabout qui proposent les albums des aventures de Bob Morane, qui avaient été publiées dans le journal. Elles sont présentes tout au long de la période (occurrences de 1963 à 1965, 1967, 1969 et 1972). *Tintin* fait aussi sa publicité dans les pages de son concurrent en 1966, 1967, 1968 et 1970. Enfin, le journal fait régulièrement de la publicité pour un autre média, Radio-Luxembourg, ses émissions et ses vedettes, y compris pas les moyens détournés que nous avons vus⁵⁸⁶. Devenue RTL, la station du grand-duché achète des doubles pages de publicité dans les années 1970, notamment pour promouvoir les émissions de Gérard Klein.

2. La propagande : une constante

Pilote réserve une bonne part de ses pages publicitaires à la « propagande », que ce soit pour sa propre promotion ou pour celle des produits des éditions Dargaud. Cette autopromotion est considérée comme un élément essentiel pour la vente du journal et constitue une question très régulièrement abordée lors des réunions de rédaction et autres concertations de l'équipe administrative du journal. On trouve donc régulièrement des annonces pour la reprise ou pour l'arrivée de séries ou encore pour des numéros spéciaux ou géants. L'importance capitale accordée à la propagande est présente dès les premières années du journal où sont publicisés le « recueil Pilote » ou le carnet de bord, ce qui va de pair avec une certaine autopromotion que

⁵⁸⁶Voir « Une « BD-réalité » ? La mise en scène de la rédaction », Partie 2, Chapitre 3, p. 191

Pilote fait dans ses pages dès le n° 2 (05/11/1959)⁵⁸⁷. La publicité pour les albums commence à partir de 1967-1968, et on trouve parfois une annonce pour les éditions Dargaud de manière générale. Les produits dérivés constituent une modalité particulière de cette propagande : ils voient le jour de façon précoce puisque dès 1960 le journal encourage ses lecteurs à acheter des figurines en latex à l'effigie d'Astérix et Obélix, disponibles chez les libraires et marchands de jouets⁵⁸⁸. Un peu plus tard, lors d'une réunion pour le lancement de l'album *Le Tour de Gaule d'Astérix*, l'idée de créer des décalcomanies est proposée⁵⁸⁹ tandis qu'en 1967 *Pilote* annonce la production d'un disque de chansons Astérix. Mais le produit dérivé par excellence reste sans aucun doute le porte-clé : on en fabrique un grand nombre aux effigies des héros des séries les plus populaires du journal, Astérix en tête, avec parfois la mention du journal et son adresse au dos. Cette même adresse, le 31 rue du Louvre, est celle de la rédaction, mais pas uniquement : c'est également celle de la Librairie Moderne, rebaptisée par la suite Librairie *Pilote*, et c'est là que le journal pousse ses lecteurs à se procurer non seulement les albums des séries, mais aussi tous les produits dérivés d'elles ainsi que des guitares et des amplificateurs⁵⁹⁰. Le processus de la propagande embrasse donc un large spectre. La catégorie des produits dérivés peut être étendue à des créations singulières, comme le judo-club *Pilote* de 1963. Mais quelle qu'en soit la nature, l'essentiel est que ces produits permettent au journal de faire connaître son nom, et ses personnages lui tiennent lieu d'ambassadeurs.

À cela, il convient d'ajouter les produits qui utilisent des personnages du journal comme têtes d'affiche qui proposent parfois les produits dérivés, ainsi que les partenariats que le journal fait avec différentes marques ; tout cela révèle une activité commerciale intense. Ainsi, lors du séminaire du 20 mai 1964, M. Fauvet, président de l'agence publicitaire UNIPRO, souligne qu'« une bonne propagande et une bonne publicité font vendre, en liaison avec une marque. »⁵⁹¹. Les bandes vedettes du journal sont donc mises à profit pour lui faire de la publicité, tout en servant de personnages-sandwiches : les porte-clés à l'effigie des héros de série, par exemple ceux offerts par la marque de vêtements Absorba, ou les figurines incluses dans les paquets de bonbons Dupont d'Isigny, sont chose courante. Astérix est le champion toutes catégories de ces

⁵⁸⁷ Avec des articles en ouverture du journal : « *Pilote* a fait jouer toute la France » ou « J'étais à Paris, 22 rue Bayard », relatif à la sortie du journal la semaine précédente.

⁵⁸⁸ Le prix de ces figurines témoigne d'ailleurs d'une différence surprenante : si celle d'Astérix ne coûte que 4,95 nouveaux francs, celle d'Obélix en vaut 8,95.

⁵⁸⁹ « Lancement du nouvel album collection *Pilote* : « *Le Tour de Gaule d'Astérix* » et du nouvel album Lombard « *Le 8ème *Pilote** », archives de l'Institut René Goscinny, p. 2

⁵⁹⁰ On trouve dans le journal des publicités identiques, à la seule différence du nom de la librairie. Par ailleurs on trouve à la même adresse une Boutique Tintin, qui partage les locaux de la librairie en vendant sensiblement les mêmes types de produits.

⁵⁹¹ « Séminaire du 20 mai 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 7

collaborations, suscitant souvent l'introduction de jeux phonétiques sur les « ix », parmi d'autres particularités lexicales, dans les publicités qui utilisent son image. Il aide ainsi à vendre des taille-crayons, les bonbons Dupont d'Isigny que nous venons d'évoquer – qui titre en gros « Gratuit ! » –, les gommes « Triplix » de Mallat ou le beurre « Beurix »⁵⁹². Cette tendance s'observe à partir de 1967, et tend à se réduire au début des années 1970. Les protagonistes éponymes de *Tanguy et Laverdure* sont également mis à profit pour faire la publicité des magasins du Louvre en 1967, des jouets Dinkytoys ou des chocolats Lanvin – qui offrent des jumelles et un casque avec la marque de la série. On retrouve un écho de cet engouement pour les séries, et en particulier pour *Astérix*, dans les réunions de rédaction : le 11 mars 1966, Michel Venet signale qu'un boucher en Bretagne veut faire un pâté de sanglier et l'appeler « Astérix », tandis que la Ronde des Métiers aimerait créer des panoplies et demande par conséquent une licence. Même la SAFR (Société Anonyme des Fermiers Réunis) voudrait utiliser les dessins d'Astérix pour des produits laitiers⁵⁹³. Vers la fin de la période, d'autres séries qu'*Astérix* servent à promouvoir des produits : ainsi le cyclomoteur Peugeot 104 voit ses mérites vantés par des bandes de Claire Bretécher et par *Achille Talon* en 1973 et Druillet fournit des illustrations pour la marque de magnétophones Uher CR-210.

On peut associer à ces partenariats un phénomène apparu plus précocément dans l'histoire du journal : il s'agit des concours et opérations conjoints entre le journal lui-même et une marque. Le concours Kohler est à ce titre exemplaire. Largement discuté dans les réunions de rédaction, il connaît différentes éditions – au moins onze (!)⁵⁹⁴. Il permet de gagner différents lots en résolvant des énigmes et des jeux, que l'on envoie ensuite par courrier postal. Ce concours est considéré comme un véritable atout de vente pour le journal, comme le souligne la proposition de Michel Venet de lancer une opération promotionnelle avec Radio Monte-Carlo conjointement avec celui-ci⁵⁹⁵. Un concours similaire est organisé en partenariat avec Kodak et *Le Figaro* en 1968, tandis que, dès 1959 le brevet *Pilote* a pour partenaire Esso. Cependant, il semblerait que ces concours finissent par se retourner contre le journal puisque certains « lecteurs » ne l'achèteraient que lors des concours. C'est du moins ce qui ressort de la réunion de rédaction du 12 avril 1962, où Hébrard annonce la baisse des ventes⁵⁹⁶.

⁵⁹²Cette propagande s'invite aussi chez la concurrence : on trouve des publicités « Beurix » dans les pages de *Tintin*, par exemple.

⁵⁹³« Compte-rendu comité de rédaction Pilote du 11 mars 1966 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

⁵⁹⁴« Compte-rendu réunion Pilote du 30/10/1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

⁵⁹⁵« Compte-rendu réunion Pilote du 28/02/1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2

⁵⁹⁶« Compte-rendu réunion Pilote du 12/04/1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

La propagande, enfin, sort largement du cadre des pages du journal, prenant notamment la forme de partenariats avec des stations de radio. Nous avons évoqué les liens génétiques que *Pilote* entretient avec Radio-Luxembourg ; ceux-ci se matérialisent en une opération conjointe, les annonces pour le journal se multipliant sur la station⁵⁹⁷, et ce, dès son lancement. Plus tard, en 1962, c'est avec Radio Monte-Carlo que le journal organise un partenariat commercial pour annoncer sa nouvelle version, ainsi qu'avec Radio-Luxembourg⁵⁹⁸ et avec Europe n° 1 en 1965⁵⁹⁹ – nous reviendrons sur ce partenariat.

3. Organisation de la propagande : dans *Pilote* et en-dehors

Au sein de la rédaction, la propagande fait l'objet d'une organisation particulière, qui impose une certaine coordination entre les équipes rédactionnelle et créative du journal – le lien entre les deux étant les rédacteurs en chef et donc Goscinny – et entre ce dernier et les éditions. Les archives de l'Institut René Goscinny permettent de l'illustrer ; un document non daté mais remontant très probablement à la fin de l'année 1964 établit ainsi un véritable programme de promotion pour deux albums, *Le Tour de Gaule d'Astérix* et *Le 8ème Pilote* de la collection du Lombard. L'annonce de ces albums doit d'abord être faite au mois de mars 1965 dans les organes professionnels de l'édition : deux pages dans la Bibliographie de France et une autre dans le Courrier des Dépositaires sur les dépôts et ventes à Paris, à insérer dans la rubrique « Des éditeurs nous signalent ». En dehors de ces publications, des messages promotionnels sont prévus dans la presse régionale, sans plus de précisions, à raison d'un texte accompagné d'un dessin⁶⁰⁰ le jeudi 8 avril et un second texte une semaine après, ce dernier devant annoncer le prix. La seconde catégorie de presse utilisée est celle des hebdomadaires *Télé-Magazine* et *Télé 7 Jours*, dans lesquels des bandeaux d'1/6 de page sont prévus. Il est également relevé que cette presse a fourni de bons résultats pour une publicité précédente. Plus important peut-être, une véritable campagne est prévue dans les pages de l'hebdomadaire lui-même. Des messages doivent apparaître aux numéros 284, 285, 287, 288 et 290 des mois d'avril et mai 1965. Cette organisation se fait en deux parties : pour les trois premiers numéros, la propagande va *crescendo* avec un simple quart de page aux n° 284 et 285 – d'abord un dessin annonçant la date de sortie, ensuite une présentation de la nouveauté – puis une page entière en couleur avec

⁵⁹⁷J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 143

⁵⁹⁸« Compte-rendu réunion *Pilote* du 14/02/1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2

⁵⁹⁹Réunions de rédaction des 17 mars au 23 juin 1965, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1

⁶⁰⁰Une note manuscrite de Goscinny précise d'ailleurs les dimensions du dessin et qu'il sera en deux couleurs. Il est encore à réaliser, sans doute en plusieurs modèles (mention « 2 ou 3 dessins »).

une présentation des nouveaux albums et un rappel des autres titres de la collection *Pilote*. Dans un deuxième temps, aux n° 288 et 290 des quarts de page doivent venir rappeler la sortie des deux albums⁶⁰¹⁶⁰².

Ce document montre bien l'élaboration de la campagne de promotion dans la presse pour un album d'*Astérix* et avec combien d'avance celle-ci se fait, bien qu'il faille mentionner une certaine priorité des partenariats publicitaires sur la propagande, à en croire la réunion de rédaction du 12 avril 1962⁶⁰³. Il faut dire que le phénomène *Astérix* oblige les éditions Dargaud à opérer une (ré)organisation générale, comme en témoigne un autre document non daté lui non plus mais visiblement établi en 1967⁶⁰⁴. Cette refonte est large, puisqu'elle touche au processus d'impression, aux droits de reproduction de la série mais aussi à la propagande, pour laquelle on prévoit un département *merchandising* qui pousse les éditions à s'associer à des compagnies publicitaires : « il [le département] aura tendance à s'émousser également rapidement. [...] C'est cette prévision qui m'a amené à rechercher des contacts avec les leaders de la publicité (HAVAS-PUBLICIS) auxquels j'ai fait appel pour résoudre les problèmes de techniques publicitaires [...] ». ».

La publicité est donc une affaire très sérieuse chez Dargaud, comme en témoigne la collaboration avec l'agence Havas ou celle avec UNIPRO. Les liens avec le monde de la publicité sont anciens, nous avons souligné que de nombreux collaborateurs du journal ont travaillé dans ce domaine. Une note du 27 avril 1965 signée par L. Neumann, membre de l'équipe administrative, détaille ainsi deux projets censés « rendre le journal « sympathique » aux annonceurs ». Il s'agit d'un numéro spécial publicité – qui ne voit finalement pas le jour – et d'une série dessinée que pourraient louer les annonceurs afin d'y faire apparaître des thèmes et objets proches de leur marque⁶⁰⁵.

⁶⁰¹« Lancement du nouvel album collection Pilote : « Le Tour de Gaule d'Astérix » et du nouvel album Lombard « Le 8ème Pilote » », archives de l'Institut René Goscinny, RG/3-1-1/1, 2 p.

Les dates évoquées dans le document permettent de le dater de la fin de l'année 1964 ou du tout début de l'année 1965.

⁶⁰²L'usage de divers encarts dans la presse reste la stratégie classique des campagnes publicitaires : une lettre du 30 mars 1977 exposant la stratégie publicitaire pour la prépublication d'*Astérix chez les Belges* dans *Le Pèlerin* à René Goscinny prévoit ainsi des encarts dans la presse régionale, dans *La Croix* et sur dans l'hebdomadaire lui-même, en plus de messages radio et des affichettes chez les marchands de journaux (Lettre du 30 mars 1977 des Éditions Dargaud à René Goscinny, archives de l'Institut René Goscinny, RG/3-1-1/1, 1 p.)

⁶⁰³« Il est bien entendu que la publicité « maison » passe après la publicité commerciale. », « Compte-rendu du conseil de rédaction Pilote du 12 avril 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1

⁶⁰⁴« Projet d'organisation pour des productions *Astérix* », archives de l'Institut René Goscinny, 3 p.

Le document s'ouvre avec la mention « Depuis 8 ans est né *Astérix* », ce qui le fait dater de 1967.

⁶⁰⁵« Projet promotionnel en faveur de *Pilote* », daté du 27/04/1965, archives de l'Institut René Goscinny, RG/3-1-1/1, 2 p.

Enfin, les réunions de rédaction portent diverses mentions de collaborations publicitaires et promotionnelles, les secondes étant principalement en partenariat avec le monde de la radio : Radio-Luxembourg reste la plus liée au journal, surtout dans les premières années, mais elle est quelque peu supplantée ensuite par Radio Monte-Carlo qui annonce la nouvelle formule de *Pilote* en 1962 par vingt-cinq jours d'annonces⁶⁰⁶ – nous donnerons plus de détails sur ces partenariats dans la suite du chapitre.

4. Quels produits ?

On peut relever dans l'évolution de la publicité dans *Pilote* un certain changement en ce qui concerne les produits proposés. De 1959 à 1972, on trouve différentes catégories régulières qu'un classement typologique permet d'organiser en deux grands ensembles : les produits incitant directement les lecteurs à acheter et ceux cherchant à les influencer sur leurs parents. Dans la seconde catégorie on place les lessives, le savon – la publicité pour le savon Dop super Moussant précise explicitement « Dis à Maman, pour la décider, que dans la quille Dop super moussant, il y a 8 à 10 shampoings ! » -, et certains produits alimentaires comme les biscuits, les desserts ou un nombre surprenant de marques de fromage : Mère Picon, Finas ou Recollet. Le public jeune et influençable est utilisé comme moyen de pression sur la mère, ménagère et gestionnaire des dépenses du foyer dans une société française où règne une répartition des tâches très genrée. Les concours dont les prix sont des cadeaux pédagogiques – comme la mappemonde proposée par le conglomerat de Huilor, Samos, Cremolive et Le Chat – dont les visées éducatives s'adressent autant aux parents qu'aux enfants, s'inscrivent dans la même perspective.

Mais au-delà de sa capacité d'influence, l'enfant ou le jeune – les publicités utilisent les deux mots pendant longtemps – est intéressant de par son pouvoir d'achat personnel. On veut capter son argent de poche, et on lui propose donc des produits susceptibles d'entraîner l'achat tout en respectant les limites de son budget. C'est ce qui ressort des publicités pour des friandises, comme les chocolats, qui sont l'un des produits les plus représentés avec les chocolats Cémoi, Kohler, Poulain, Pupier, ou encore Tobler qui lance son Toblerone en 1965, ou pour les sodas comme Vérigoud et Orangina dès les années 1963-1964, ou Coca-Cola, Fruité ou Bitter Lemon Tonic dans les années 1970. La fréquence des publicités pour les jouets, en-dehors des périodes de fête, laisse supposer l'espoir d'une clientèle enfantine ; on peut leur

⁶⁰⁶« Compte-rendu du conseil de rédaction Pilote du 12 avril 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1p. 1

associer les publicités pour affaires scolaires, dont les annonces ne coïncident pas forcément avec la rentrée des classes et qui misent sur toute une gamme d'arguments de vente⁶⁰⁷, ou encore les montres. Citons également les produits proposés pour les fêtes des mères et des pères ou encore des produits plus curieux : les méthodes de musculation profitent pendant longtemps des petits espaces publicitaires près de l'ours⁶⁰⁸. Enfin, les publicités autour de la bande dessinée et des livres – typiques de l'autopromotion à laquelle s'adonne le journal – visent directement les lecteurs.

Remarquons enfin une dernière catégorie, totalement différente, qui apparaît aux alentours de 1972, et qui marque l'évolution du public du journal. Il s'agit de produits destinés aux adultes comme les marques de bières, Mutzig et Kronenbourg, les cigarettes Camel, Macdonald's export et Flint. Mais aussi les services de banques comme la BNP, la Caisse d'Épargne ou le Crédit Lyonnais, les jeux de hasard de la Loterie Nationale, les marques de rasoirs Philips et Gillette, ou de voitures comme la Renault 4. Ces publicités s'adressent directement à un lectorat plus âgé, devenu jeune adulte et qui est resté fidèle au journal. Son évolution non seulement attire de nouveaux produits inenvisageables auparavant dans les pages de l'hebdomadaire, mais elle entraîne en outre un changement dans la forme des publicités et leurs arguments de vente.

5. Evolution des arguments de vente

Sous cette dénomination, nous évoquerons avant tout les slogans et notions utilisés par les différentes marques en ce qu'ils sont le reflet de la perception du lectorat et du journal, ainsi que les opérations de promotion, particulièrement populaires dans la décennie 1960. Les concours et jeux sont très courants. Nous avons cité ceux réalisés en partenariat avec le journal, mais il en existait de nombreux autres comme ceux des chocolats Pupier ou des biscuits Bichoco tandis que La Hutte et ses différents jeux à questions reviennent assez régulièrement (1962, 1964, 1965 et 1969). La crème de gruyère Etremont, les stylos Parker et Waterman, le chocolat Nesquik, et bien d'autres usent aussi de cette technique. Les cadeaux bonus sont aussi un stratagème de vente régulier. Citons Banania, sans doute parmi les champions de la discipline,

⁶⁰⁷Le stylo Visor Pen joue la carte adulte (« Maintenant que tu es un grand »), Bic vante ses capacités antidérapantes, Waterman sa ligne moderne et fonctionnelle mais aussi sa cartouche géante et économique et Rush-On ses pointes extra-fines. Enfin, l'industrie du stylo plume riposte en vantant le prestige de la tradition (« Personnalité s'écrit avec un stylo à plume »). Les étiquettes autocollantes Avery sont présentées comme « magnifiques »

⁶⁰⁸Récurrences trouvées de 1960 à 1969

puisque la marque permet de gagner des disques 45 tours, des tourne-disques, des lanternes magiques, des maquettes, un microscope – le « Microscobana » – ainsi qu’un ensemble de jeux, le « Wild west rodeo ». Cette exubérance de jeux, de vignettes à collectionner et de bons à remplir tend à disparaître à la fin des années 1960 où un style nouveau de publicité s’impose dans le journal. Il est plus épuré, l’image devient plus centrale, en particulier dans les cas de publicités en pleine page voire double page, et la part de texte tend à se réduire. Les mécanismes deviennent plus visuels grâce aux avancées techniques du journal, ce qui permet une présence plus importante de la couleur.

Un support publicitaire particulier revient toutefois tout au long de la période est le recours à la bande dessinée. Nous avons évoqué en 1973-1974 les bandes promotionnelles de Bretécher et Greg pour Peugeot, on peut y ajouter en 1974 le journal *Le nouveau la moto* qui accompagne sa publicité d’une petite bande. De même plus tôt, en 1969, la gamme de vêtements Pipo/Set fait la publicité d’un album publicitaire dédié aux aventures de son héros, Pipo ; neuf ans auparavant, les biscuits Bichoco présentaient déjà une petite bande, tout comme *Pistolin*, personnage créé à l’origine pour la marque Pupier.

La publicité dans *Pilote* souligne le statut intermédiaire du journal, qui s’adresse à la fois aux enfants et aux « jeunes », concept alors émergent. Ainsi, si des produits pour enfants sont bien présents – nous avons évoqués les jouets, les figurines en cadeau bonus – et un ressort classique de cette publicité est un appel au fait de grandir, de « faire » comme les adultes. Dès le début de la période, les montres sont un des produits les plus proposés avec des marques comme Kelton, Philippe, Fixoflex et même des publicités pour les montres en général (!). Les stylos se rapprochent par certains aspects de ce type de produit ; plus qu’un accessoire scolaire – l’école impose alors souvent l’usage du stylo à plume – il s’agit d’un accessoire d’adulte. On peut inclure dans la même catégorie les différentes méthodes de musculation proposées aux lecteurs et qui sont une constante dans les pages du journal tout au long de la période⁶⁰⁹. La culture *teen* transparaît dans les prix à gagner, qui ciblent cette tranche d’âge. C’est ainsi que beaucoup de marques proposent des disques (Banania, Club des grandes vedettes, Philips, La Hutte, la Librairie Moderne) et des publicités pour le vélosorex apparaissent dès 1965, ainsi que celles pour la solexine, carburant adapté.

Le public plus jeune ne disparaît pas pour autant, et la publicité adressée aux enfants se centre sur la pédagogie et de l’esprit de collection. Le second est à l’origine des cadeaux bonus, et si on les retrouve plutôt lors de la décennie 1960, en 1970 Shell fait gagner à ses clients des

⁶⁰⁹Certaines méthodes promettent même de faire grandir leurs utilisateurs, l’huile de serpent n’est pas loin... On retrouve des occurrences de ces publicités les années 1960, 1963, 1966, 1968 et 1969

figurine de grands noms de l'histoire de France, parmi lesquels se trouve une figurine du vainqueur de Verdun...⁶¹⁰ L'idée de la collection ressort avec deux objets en particulier, les porte-clés, proposés par de nombreuses marques, comme La Hutte, Astra Superfine, BP ou les pains d'épice Unime, et qui justifient de la création d'une rubrique copocléphilie dans le journal au numéro 338 (14/04/1966), et les timbres, qui sont peut-être le produit le plus fréquent en termes de publicité. La série Philatélie-flash est présente dans *Pilote* de 1963 à 1965, et près de cette rubrique sont souvent présentées des publicités dans de petits espaces, comme le catalogue Yvert et Tellier et le catalogue Thiaude, avec des occurrences de 1963 à 1972. L'aspect pédagogique se retrouve quant à lui dans certains cadeaux proposés par des marques, comme nous l'avons déjà évoqué, ou certains produits. Prenons à titre d'exemple, la collection *L'Histoire de Paris* ou « Les grands de tous les temps » avec les colles Limpidol.

Enfin, d'autres journaux font également leur publicité dans les pages de *Pilote*, tels que *Journal de France*, revue historique, le *Journal de Tintin* aussi ou encore, plus curieux, le journal *Line, mon amie*, visant, selon ce qu'en dit la publicité, les sœurs des lecteurs⁶¹¹...

Cette dernière publicité pousse à s'interroger sur la vision du lecteur qu'ont les publicitaires. Il en ressort un profil de base correspondant au lecteur implicite des premières années qui serait un garçon, jeune adolescent, d'un milieu plutôt aisé puisqu'on part du principe qu'il a de l'argent de poche, et qui vit dans un centre urbain voire à Paris, puisque certaines publicités concernent des magasins particuliers à la capitale. Cependant, ce profil évolue avec le temps et des publicités plus « adultes » s'imposent, tant par les produits proposés que par le modèle de publicité lui-même. Les concours et jeux sont peu à peu abandonnés comme en témoignent les réunions de rédaction. Ainsi, le 30 mai 1962, on estime déjà qu'« une trop grande importance est donnée au carnet de bord et aux différents concours. D'autre part, le carnet de bord n'intéresse que les lecteurs de la région parisienne »⁶¹². Le 8 janvier 1964, la rupture est entamée : « M Dargaud trouve que le nom de *Pilote* a été « prostitué » par un tas d'organisations, ce qui fait du tort au journal. »⁶¹³. L'évolution est aussi visuelle – on peut citer celle de la publicité des piles Wonder ou de la boisson Fruité – et elle se remarque dans le vocabulaire : la publicité pour Vittel est remarquable dans le genre, en insistant sur les propriétés « nettoyantes » de l'eau minérale en question et met parfois en scène un personnage

⁶¹⁰Gébé l'évoque dans *Pilote* n° 559 (23/07/1970), p. 8-9

⁶¹¹Ici aussi le marketing « teen » est utilisé avec le slogan : « En lisant *Line*, tu seras toujours dans le vent ».

⁶¹²« Compte-rendu réunion *Pilote* du 30/05/1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2

⁶¹³« Compte-rendu réunion *Pilote* du 08/01/1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2

urinant. La fin de la période marque également une évolution des arguments de vente vers un ton parfois hyper-masculin⁶¹⁴, bien que cela ne représente pas la majorité des réclames.

B. La radio : une forte perméabilité des mondes

Nous avons vu que des présentateurs radio étaient devenus membres de la rédaction du journal et vice versa. *Pilote* et la radio entretiennent des liens très réguliers tout au long de la période, fondés avant tout sur un principe de publicité réciproque, et qui dépassent largement les simples partenariats publicitaires évoqués. Mais Le lien avec la radio signifie aussi un lien avec la musique, que l'explosion du mouvement yéyé en France met au-devant de la scène *pop-culture*. Il n'en est que plus fructueux.

1. *Pilote*, un journal-sandwich ?

À ses débuts, *Pilote* entretient des relations étroites avec une station radio en particulier : Radio-Luxembourg. C'est de celle-ci que sont issus un certain nombre des membres fondateurs de l'hebdomadaire, et particulièrement Remo Forlani et François Clauteaux. Le journal devait d'ailleurs être centré autour de « la plus jeune vedette de France » et fils de François Clauteaux, Rodolphe, qui vit déjà des aventures sur la station du grand-duché⁶¹⁵. Si le journal change d'orientation au fur et à mesure qu'il se constitue, il ne s'en lie que davantage à la radio, comme le rapporte René Goscinny lui-même : « Les choses se sont passées de la façon suivante : nous étions à Édi-france, le groupe dont je vous ai parlé, et un jour Raymond Joly, chef du service de presse de Radio-Luxembourg, aujourd'hui décédé, nous a contacté car la station en question voulait tenter l'expérience de lancer un journal disposant d'un seul support publicitaire : les ondes. »⁶¹⁶. La radio annonce la sortie du journal pendant toute la journée de son lancement, entraînant un chiffre de vente du premier numéro tout à fait exceptionnel. Marie-Ange Guillaume et José-Louis Bocquet l'évoquent, citant le chiffre de 255 000 à 300 000 exemplaires épuisés⁶¹⁷. Ce partenariat publicitaire passe aussi par l'organisation d'événements, comme celui évoqué lors de la réunion de rédaction du 5 mai 1961, qui prévoit la mise en place d'un train devant faire le tour de différentes villes pour le trentenaire de la radio. La rédaction

⁶¹⁴Voir « *Pilote et la masculinité* », Partie 2, Chapitre 3, p.166

⁶¹⁵*Ibid*, p. 172-175

⁶¹⁶H. FILIPPINI, *Histoire du journal Pilote et des publications des éditions Dargaud*, p. 140

⁶¹⁷J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 143

propose alors d'envoyer trois mascottes de personnages dans le train et de faire un service au n° 83 avec des photographies de l'événement⁶¹⁸. Quelques mois auparavant, en octobre 1960, est lancée en début de jeudi après-midi l'émission « Pilote », dont la publicité est faite dans le n° 50 (06/10/1960), sous forme d'articles dans lesquels les trois principaux collaborateurs du journal exhortent les lecteurs à l'écouter.

Le journal rend donc bien cette faveur publicitaire à la station, et l'importance de Radio Luxembourg, malgré le rachat du journal par Dargaud en 1960, reste palpable durant les premières années de la décennie 1960. On trouve parmi les collaborateurs du journal différents animateurs de la radio comme Zappy Max, qui est même le protagoniste d'une bande titrée *Ça va bouillir !*, Pierre Bellemare, Marcel Fort ou encore Jean-Paul Rouland.

Des bandes dessinées entérinent la collaboration entre le journal et la station : en plus de *Ça va bouillir !* et de la rubrique du « Club des joueurs » où apparaissent les chroniqueurs sus-cités il faut relever la série *Allô ! D.M.A* illustrée par Raymond Poïvet sur un scénario de Jean-Michel Charlier – deux auteurs prestigieux – présentant les aventures de Guy Lebleu, journaliste fictif inspiré de l'émission *Dix millions d'auditeurs* de Radio-Luxembourg. On peut aussi citer le cas de la bande *Billy Hattaway*, mettant en scène un jeune groupe de musique yéyé. Cette série est proposée explicitement en réunion de rédaction « pour être « dans le vent », conjointement avec un reportage sur le Golf Drouot, « temple des jeunes ».⁶¹⁹ Il jouit d'ailleurs d'une certaine longévité, puisqu'il ne disparaît qu'en 1965⁶²⁰. Le nom de la radio est omniprésent dans la bande, au point que, par exemple, le chef de la bande rivale venue saboter le concert des héros se félicite de l'avoir écoutée pour pouvoir exécuter ses plans⁶²¹. Lors de la réunion de rédaction du 14 mars 1962 Raymond Joly demande à ce qu'un appel à écouter Radio-Luxembourg soit lancé sur les planches du Démon des Caraïbes et de Tanguy et Laverdure, faveur que la radio devrait rendre par un encouragement à lire leurs aventures dans *Pilote*⁶²².

Même lorsque *Pilote* s'éloigne de la radio, des publicités pour la station continuent à être publiées. En 1969, Radio Luxembourg se paye un espace de deux pages dans le journal pour faire la publicité d'une émission de Gérard Klein et deux ans plus tard, elle propose aux

⁶¹⁸« Conseil de rédaction Pilote du 5 mai 1961 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1

⁶¹⁹Compte-rendu de la réunion de rédaction du 28 février 1963, archives de l'Institut René Goscinny, page 1.

⁶²⁰On retrouve parmi les archives de René Goscinny un synopsis non-daté pour cette série, sous le titre « Billy Hattaway » et portant la mention manuscrite « En sollicitant toute votre indulgence, cher maître. », sans signature, RG/I-9/2

⁶²¹*Pilote* n° 65 du 26/09/1963, p. 16

⁶²²« Compte rendu du conseil de rédaction de *Pilote* du 14 mars 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1

lecteurs de *Pilote* le livre *Quid*. Mais Radio-Luxembourg n'est pas la seule station avec laquelle le magazine collabore.

2. *Pilote* surfe sur les ondes

Au cours des réunions de rédaction, de nombreux accords publicitaires sont évoqués avec les grandes radios libres, à savoir : Radio-Luxembourg, devenue par la suite RTL, Radio Monte Carlo ou RMC et Europe n° 1. Le 14 février 1962, par exemple, François Clauteaux propose un lancement publicitaire de la nouvelle version du journal sur Radio-Luxembourg et Radio Monte Carlo⁶²³ ; deux semaines après, la possibilité d'une « journée *Pilote* » sur la première station est également abordée⁶²⁴. Ces partenariats prennent le nom d'« opérations » : une opération « Lancement » est confirmée le 12 avril sur Radio Monte Carlo – des messages publicitaires doivent être diffusés sur l'antenne pendant vingt-cinq jours – tandis que sur Radio-Luxembourg une opération « P.P.P. *Pilote* présent partout » est proposée pour la rentrée suivante⁶²⁵. On trouve également dans les archives de Goscinny un projet de partenariat « Le copain du jeudi » permettant aux lecteurs et lectrices du journal de devenir le « copain » ou « copine » d'une vedette (sont cités à titre d'exemple Jazzy, Johnny Hallyday, Sheila et Marielle Goitschell). La sélection se fait par questionnaire, les réponses des lecteurs devant s'approcher le plus de celles – secrètes – de la vedette et la relation consiste ensuite en une correspondance et des rencontres. La campagne, censée impliquer quinze vedettes sur quinze semaines différentes, doit être soutenue par des annonces faites pendant toute la semaine sur les ondes de Radio-Luxembourg et trouver un relais dans les pages de l'hebdomadaire⁶²⁶. Une opération similaire voit le jour dans les pages du journal, annoncée dans le numéro-anniversaire des cinq ans du journal (le n° 213 du 21/11/1963) et débute la semaine suivante ; le concours a été renommé « Opération Pilote 64 » et ne voit plus la participation de Radio-Luxembourg. Dix vedettes y participent (Jacqueline Auriol, Jacques Garnier, Eddy Mitchell, Raymond Poulidor, Christine Caron, Lucky BlondoWilly Mairesse, Sheila, Jean Richard et, en premier, Pierre Albaladejo), des numéros 214 à 224, ce qui donne encore lieu à quelques articles dans des numéros encore ultérieurs.

⁶²³« Compte rendu du conseil de rédaction de *Pilote* du 14 février 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2. Le lancement sur Radio Monte Carlo est confirmé lors de la réunion du 12 avril suivant

⁶²⁴« Compte rendu du conseil de rédaction de *Pilote* du 28 février 1962 », archives de l'Institut René Goscinny

⁶²⁵« Compte rendu du conseil de rédaction de *Pilote* du 12 avril 1962 », archives de l'Institut René Goscinny

⁶²⁶« Le copain du jeudi », archives de l'Institut René Goscinny, RG/3-1-1/1, 2 p.

Aucune date n'est indiquée sur le document, toutefois celui-ci correspond clairement à la période yéyé du journal, donc probablement de l'année 1963.

Le soutien publicitaire de la radio reste un atout précieux et recherché tout au long de la période et au-delà : la lettre du 30 mars 1977 exposant la campagne publicitaire pour la prépublication d'*Astérix chez les Belges* dans l'hebdomadaire *Le Pèlerin* montre qu'elle prévoit des messages radios, à raison de dix messages de trente secondes par jour durant trois jours (les 14, 15 et 16 avril) sur deux stations (RMC et RTL)⁶²⁷.

Les liens publicitaires avec les différentes radios peuvent aller jusqu'à influencer la forme du journal. Lors de la réunion de rédaction du 15 mai 1963, Dargaud suggère à Joly de repenser *Pilote* pour parfaire l'accord publicitaire avec Radio-Luxembourg. L'éditeur montre dans cette réunion toute l'importance qu'il accorde aux liens avec les nouveaux médias. **II** déclare : « [...] je persiste à croire que, dans l'avenir, les journaux qui feront surface seront ceux accrochés à une émission de radio ou de télé. »⁶²⁸. Le journal établit également des relations privilégiées avec d'autres stations, dont Europe n°1 : l'accord avec cette dernière semble avoir un certain impact sur le journal, dont la décision d'associer *Pilote* à *Astérix* en 1965⁶²⁹. En effet, lors de la réunion du 12 mai 1965, l'intérêt de choisir comme slogan « Le journal d'Astérix et Obélix » dans le cadre d'un *spot* radio est souligné, Dargaud estimant même que le nom du journal a été « prostitué » par une utilisation promotionnelle trop intensive⁶³⁰.

Il faut souligner, enfin, l'aspect très stratégique de ces partenariats. Si au début de la période, Radio-Luxembourg est la station la plus écoutée en France⁶³¹, son antenne ne diffuse pas sur l'ensemble du territoire, causant des irrégularités quant à la popularité de *Pilote* en France. Afin de régler ce problème, l'équipe de rédaction choisit de collaborer avec d'autres radios, ce que souligne le rapport de la réunion du 16 septembre 1964 qui rappelle que le public de Radio-Luxembourg est déjà sensibilisé et qu'il serait donc préférable d'augmenter la prospection du côté de Radio Monte Carlo et d'Europe n° 1⁶³². Cette motivation est justifiée par une répartition déséquilibrée du lectorat de *Pilote* dans l'Hexagone, que nous pouvons imputer aux liens très serrés du journal avec la station luxembourgeoise⁶³³.

⁶²⁷Lettre du 30 mars 1977 des Éditions Dargaud à René Goscinny, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-1/1, 1 p.

⁶²⁸« Compte rendu de la réunion du 15 mai 1963 », archives de l'Institut René Goscinny, p. 1

⁶²⁹Voir « Astérix tête d'affiche », Partie 1, Chapitre 3, p. 80

⁶³⁰« Compte-rendu comité de rédaction Pilote du 12 mai 1965 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1.

⁶³¹P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 173

⁶³²« Compte rendu du comité de rédaction Pilote du 16 septembre 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 1.

⁶³³Voir « Statistiques et projections : les critères », Partie 2, Chapitre 2, p. 145

3. La musique : une présence discrète

De la radio, *Pilote* présente surtout un aspect journalistique, technique – on peut penser à la courte rubrique « Métiers Radio-Télé », présentant diverses professions techniques en 1962 – ou en rapport avec des émissions de divertissement, comme celles que présentent les membres de Radio-Luxembourg qui collaborent au journal. La musique occupe une place relativement réduite et de mauvaise mémoire puisqu'elle est particulièrement liée à la période yéyé du journal. Au cours de cette période, elle est plutôt envisagée comme un phénomène de société : le journal interroge ses lecteurs sur leurs habitudes musicales et leur présente des genres musicaux. Citons les exemples des numéros 150 (06/09/1962), qui demande aux lecteurs s'ils aiment la danse, ou 153 (27/09/1962) qui pose la même question rhétorique mais par rapport au jazz. Cela préfigure la rubrique « Aimez-vous le jazz ? », qui paraît au cours des années 1962 et 1963. D'autres rubriques sur le jazz paraissent dans le journal à la même période, comme *Pour l'amour du jazz* en 1960, *Musique en conserve*, très ponctuellement, entre 1963 et 1964 ou encore le *Roman d'un jazzfan* de 1964 à 1965. Cette focalisation sur la musique jazz se lit aussi dans les réunions de rédaction, Dargaud encourageant ses collaborateurs à créer une rubrique « Disques-Musique »⁶³⁴ au cours de la réunion du 28 mars 1962.

La musique est également présente dans le journal à travers les figures populaires de l'époque, au premier rang desquelles se trouve Johnny Hallyday, qu'on peut dire omniprésent dans le journal⁶³⁵. Le traitement de ces figures se rapproche de celui que *Pilote* pratiquait déjà auparavant avec les sportifs : plutôt que de s'intéresser aux résultats ou à une performance ponctuelle, le journal privilégie les entretiens personnels, à la manière d'un *Paris-Match* dont le modèle inspire l'équipe de rédaction⁶³⁶. Le but est donc de faire mieux connaître les vedettes aux lecteurs sur un plan personnel, et éventuellement d'organiser des rencontres. Ainsi, la rédaction évoque le 27 mars 1963 l'idée d'une campagne de huit jours pour un concours de dix semaines pour devenir le « copain » d'une vedette, c'est-à-dire devenir leur reporter en titre et assister à leurs concerts⁶³⁷. Cet intérêt pour l'univers yéyé ne disparaît pas totalement après la

⁶³⁴« Compte rendu du conseil de rédaction de *Pilote* du 28 mars 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1

⁶³⁵P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 179

⁶³⁶Lors du séminaire *Pilote* du 20 avril 1967 Georges Dargaud donne son impression personnelle : que les lecteurs veulent un « match » pour jeunes. « Séminaire du 20 avril 1967 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 6

⁶³⁷« Compte rendu de rédaction *Pilote* du mercredi 27 mars 1963 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2.

nomination de Charlier et Goscinny au poste de rédacteurs en chef et se poursuit dans la série *Billy Hattaway* jusqu'en 1965.

Si elle n'occupe pas une place très importante dans ses rubriques, la musique est très présente dans la publicité. Rappelons qu'en 1965 Banania offre de gagner des disques, tout comme Philips l'année suivante, tandis que la Librairie Moderne propose des guitares dès 1963. Les éditions Dargaud ne sont pas en reste puisque la Librairie Pilote vend également des guitares et des amplificateurs. Le journal fait d'ailleurs de la publicité pour un disque de chansons d'Astérix en 1967. L'existence de ce disque ne doit par ailleurs pas surprendre, puisque l'irréductible Gaulois vit aussi ses aventures à la radio et sur les écrans, domaines où René Goscinny exerce aussi ses talents.

4. Goscinny à l'antenne et au micro : quelques expériences

Les occurrences de collaboration de René Goscinny avec la radio sont rares, mais ces interventions sont importantes parce qu'elles témoignent de son évolution personnelle et de celle de son statut professionnel.

Ses premières expériences se situent au début des années 1960, lorsque les séries vedettes du journal sont adaptées en feuilletons et diffusées sur Radio-Luxembourg dans le cadre de l'émission « Pilote ». Goscinny participe alors à la rédaction de synopsis, comme le suggère une lettre du 25 juillet 1962 qui lui est adressée par Georges Dargaud. Sur un ton très formel, celui-ci l'informe qu'il a proposé des changements à l'émission et que les synopsis – réalisés à la demande de la station ou de « Informations et Publicité » – sont désormais soumis à son accord. Le règlement des synopsis déjà réalisés doit par ailleurs être fait après la dernière émission, le 30 septembre⁶³⁸. Parmi les aventures présentées dans l'émission on peut citer une histoire d'Astérix, mettant en scène un ennemi du nom de Tullius Prospectus⁶³⁹. Plus tard, en 1966, c'est sur Europe n° 1 que les aventures des deux Gaulois sont adaptées, reprenant simplement les histoires déjà parues en albums. Ces mêmes séries paraissent ensuite sous forme de disques, dont le troisième et dernier, paru en 1967 et intitulé *Le Menhir d'or* présente un scénario original, écrit par Goscinny⁶⁴⁰. En-dehors du monde des Gaulois, un autre projet, une émission jouant sur l'univers de *Grand Duduche* et de *Le potache est servi*, est élaboré en

⁶³⁸Lettre de Georges Dargaud à René Goscinny du 25 juillet 1962, archives de l'institut René Goscinny, RG/G-1/1, 2 p.

⁶³⁹Bien que cette aventure ne corresponde à aucun album du petit Gaulois, ce calembour est reproduit par Uderzo, peut-être sans aucune référence, dans *La galère d'Obélix*, en 1996.

⁶⁴⁰P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 203

collaboration avec Radio-Luxembourg en 1964. Cette émission, pour laquelle le titre « interpotaches » est aussi proposé ⁶⁴¹, devait être écrite par René Goscinny et était prévue pour 1965, mais elle ne voit finalement jamais le jour.

L'émission *Feu de camp du dimanche matin*⁶⁴² diffère de tout ce que nous venons d'évoquer, puisqu'elle s'éloigne de la bande dessinée. En 1969, en compagnie de trois de ses collaborateurs – Gébé, Gotlib et Fred, Goscinny présente une émission humoristique sur les ondes d'Europe 1. À ces présentateurs réguliers s'ajoutent des participations ponctuelles d'autres collaborateurs du journal, comme Jean Chakir, venu parler du métro parisien⁶⁴³. Comme son nom l'indique, l'émission est dominicale, et diffusée de 11h30 à 13h. Elle fait l'objet d'une campagne de publicité assez développée dans le journal⁶⁴⁴, à laquelle contribuent divers collaborateurs : Mandryka, Peter Glay, Giraud, Loro, Alexis, Cabu, Poppé et même Uderzo prêtent leurs pinceaux avec le slogan « Parce que ça nous repose les yeux ».



Figure 40 : Publicité par Uderzo au n° 519

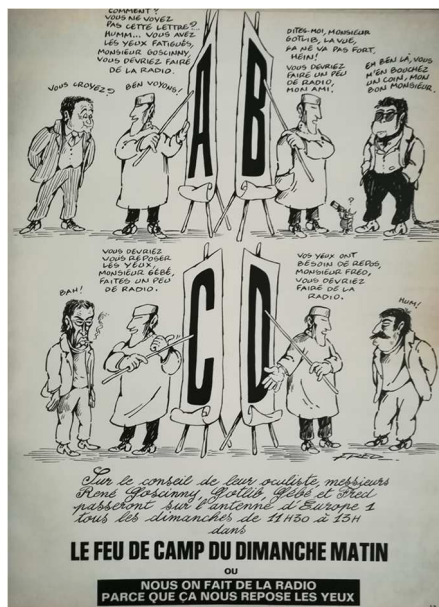


Figure 41 : Les raisons médicales de l'émission, par Fred au n° 521



Figure 42 : Les joyeux drilles du dimanche matin pastichent les émissions scouts avec leur générique, publicité d'Alexis au n° 527

Malgré tous ces efforts, l'expérience est éphémère et ne s'étend que sur cinq petits mois, d'octobre 1969 à janvier 1970. Cette émission revêt une importance particulière, non seulement parce qu'elle constitue un moment de complicité rare entre les membres de la rédaction mais

⁶⁴¹« Compte-rendu du comité de rédaction Pilote du 3 juin 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 2.

⁶⁴²Voir « Le début des années 1970 : conflits de canards », chapitre précédent, p. 88-93

⁶⁴³M. LEBAILLY, A. LEVY, « Rencontre avec Jean Chakir », p. 6-7

⁶⁴⁴A. du CHATENET, « Le feu de camp du dimanche matin », in Goscinny. *Mille et un visages*, p. 226-237

surtout parce qu'elle confère à ses présentateurs un statut nouveau. Les collaborateurs de *Pilote*, René Goscinny à leur tête, sont en effet considérés par un média majeur de ces années-là comme des humoristes et non plus simplement comme de simples noms au bas d'une planche. Malheureusement, si ce sont des humoristes, ce ne sont pas des hommes de radio, et leurs prestations relèvent de l'amateurisme. Nous citerons en conclusion les propos de Gotlib : « On n'avait pas le réflexe de se taire quand un autre parlait, ça devenait un foutoir – qui nous ravissait d'ailleurs ! »⁶⁴⁵.

C. Les écrans (télévision et cinéma)

Bien que la radio soit encore le média de masse dominant à la fin des années 1950, les deux décennies suivantes voient la progression rapide de la télévision, que *Pilote*, qui joue à ses débuts la carte de la modernité, ne peut pas ignorer. *Pilote* des premières années revendique également une image d'aventure, ce qui le pousse à s'intéresser au cinéma. Mais l'esprit satirique qui caractérise le journal dans sa période post-68 s'exerce aussi bien sur le grand écran que sur le petit, au même titre que l'ensemble de la vie culturelle et politique française.

1. D'une approche de découverte à une vision plus satirique

L'intérêt porté au cinéma et à la télévision est présent dès les débuts du journal. Entre 1960 et 1961 paraît la rubrique *TV SVP*, qui s'intéresse aux aspects techniques du média. Dans le numéro 53 (27/10/1960), elle présente par exemple l'envers du décor de l'émission d'André Gillois, *Prochaine Vague*. Le projet d'une page dédiée à la télévision comme divertissement naît par la suite. On en trouve une première mention dans le compte-rendu de la réunion de rédaction du 5 mai 1961, où un projet de page télé est évoqué ; un premier jet devait être apporté par un certain Mauxion, qui exposait son opinion sur la télévision⁶⁴⁶. Une autre rubrique est mentionnée dans les réunions de rédaction : le 16 mai 1962, lorsqu'il est suggéré que *Télé Pilote* voie figurer dans son nom le mot « radio », ou que ce mot apparaisse dans un des titres de rubriques⁶⁴⁷. C'est chose faite un mois après, avec la première apparition de la rubrique *Radio-Télé guide Pilote* dans le numéro 138 (14/06/1962). Cette chronique continue jusqu'en 1963,

⁶⁴⁵Cité par *Ibid*, p. 226

⁶⁴⁶« Conseil de rédaction *Pilote* du 5 mai 1961 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1

⁶⁴⁷« Compte rendu du conseil de rédaction de *Pilote* du 16 mai 1962 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1

mais n'égale pas la longévité de *Télé-Pilote*, très active de 1962 à 1964, puis plus sporadiquement jusqu'en 1968. Elle se consacre à différents aspects de la télévision, qu'il s'agisse de téléfilms ou d'émissions déjà existantes, ou encore de programmes à venir. Une focale est installée sur des vedettes dont on suit la journée et dont on recueille les confidences – on compte parmi elles le jeune héros d'un feuilleton dédié à un certain Daniel, enfant ramoneur, qui fait même la couverture du n° 106 (02/11/1961), le cycliste Robert Chapatte (n° 197, 01/08/1963) ou l'explorateur et scientifique Paul-Émile Victor (n° 200, 22/08/1963), ainsi que des comiques comme Paul Raynaud, Henri Salvador ou Fernandel. Cette rubrique dépasse souvent le cadre de la télévision, mais elle en traite aussi des aspects techniques, en s'intéressant à la vie des professionnels du petit écran. Le n° 239 (21/05/1964) traite des cascadeurs et le n° 195 (18/07/1963) des « routiers de la TV ». On peut aussi citer la rubrique « Télé/Radio/Chanson/Rock/Twist », qui occupe brièvement les premières pages du journal durant l'année 1963, mélangeant tous les sujets « nouveaux » dans un ton très yéyé.

Le cinéma est abordé très régulièrement à travers une rubrique dédiée du journal, particulièrement active dans les années 1961 à 1966, à laquelle s'ajoutent de très nombreux articles à propos de différents films. L'histoire du genre cinématographique n'est pas absente, par exemple dans la courte rubrique *Mon père, Walt Disney*, qui paraît en 1960 et qui retrace l'évolution des films du grand studio américain. Les sorties sur le grand écran sont même le sujet de certaines couvertures comme *Spartacus* pour le numéro 99 (14/09/1961) ou *Romulus et Remus* au n° 138 (14/06/1962). Ce procédé est aussi utilisé à des fins de propagande pour Dargaud comme quand le journal annonce la sortie du premier long-métrage inspiré d'Astérix sur la couverture du n° 180 (04/04/1963), avec une photographie de Goscinny et Uderzo tenant une pellicule, alors que ces derniers ne contribuent pas à sa réalisation.

Enfin, comme nous le disions, le traitement du cinéma et de la télévision dans le journal se caractérise par l'usage de la satire (à l'instar des autres médias) qui s'impose vers la fin des années 1960 et début des années 1970. Les *Dingodossiers* puis la *Rubrique-à-brac* intègrent souvent des références au septième art ou aux pratiques cinéphiles. Les rubriques critiques, comme les pages d'actualités, peuvent s'ajouter à cette thématique puisqu'elles abordent fatalement ces sujets, particulièrement celui de la télévision. La rubrique *Nous cette semaine, on a bien aimé* de Guy Vidal, notamment, commente et critique divers aspects de la vie culturelle en France, suscitant de nombreux débats.

La relation entre écran et planches dessinées est toutefois plus complexe, puisque parfois les auteurs passent de l'autre côté de l'écran. C'est particulièrement le cas de René Goscinny, qui entretient un rapport particulier avec le cinéma.

2. Goscinny et les écrans : relation privilégiée

On a comparé souvent la bande dessinée et le cinéma, parallèle sans doute encouragé par la contemporanéité de l'apparition des deux médias et, d'un point de vue technique, par le découpage des planches en vignettes qui rappelle – dans leurs formes plus simples de *strips* – les pellicules. Si ce parallèle a des limites, soulignées notamment par Thierry Groensteen⁶⁴⁸, il est indéniable que les deux arts sont source d'inspirations réciproques, allant jusqu'à ne créer qu'un univers unique dans le cas du *Journal de Mickey*, dont le héros éponyme naît sur les écrans avant de s'aventurer dans la bande dessinée. D'autres journaux suivent d'ailleurs le même modèle, comme le mensuel *Roquet longues oreilles* ou *Tom & Jerry*. À ce cas de figure, typiquement américain, s'opposent les bandes dessinées franco-belges qui procèdent à l'inverse, partant du papier pour être adapté à l'écran ; les séries de *Pilote* n'y font pas exception.

Le désir de faire du dessin animé n'est pas rare parmi les auteurs de la génération de René Goscinny. Albert Uderzo lui-même nourrit cette ambition et débute d'ailleurs dans un studio de dessins animés⁶⁴⁹, tandis que Morris entre dans le monde de l'illustration en suivant les cours d'animation à distance de Jean Image⁶⁵⁰. Mais celui qui entretient la relation la plus poussée avec le monde des écrans est le rédacteur en chef/directeur du journal.

Il faut avant tout préciser que les premières adaptations de bandes dessinées ne sont pas automatiquement des dessins animés. Ainsi René Goscinny affirme au micro de Glénat et Sadoul, en 1973 ne pas avoir eu de contacts avec le monde des dessins animés à l'époque d'Edi-France⁶⁵². Il commence sa carrière sur le petit écran en étant gagman pour les téléfilms *Tintin et le mystère de la toison d'or* et *Tintin et les oranges bleues*, qui sont diffusés en 1961 et 1964.

⁶⁴⁸Le parallèle nourrit en partie la réflexion de Thierry Groensteen, dans les deux volumes du *Système de la bande dessinée*

Groensteen souligne la dimension véritablement fixe des images de bandes dessinées, par opposition à celles de cinéma, et ne reconnaît pas les mêmes fonctions – sauf dans quelques cas celle d'« extraction » – aux vignettes et au cadre cinématographique. Le rapprochement n'est toutefois pas absurde et Groensteen lui-même invoque dans son livre la notion de « vectorisation », issue des études cinématographiques et souligne une plus grande proximité de la bande dessinée avec le cinéma qu'avec la littérature.

Par ailleurs, on peut souligner une proximité thématique entre les deux arts, que peuplent souvent des histoires de cow-boys, chevaliers et détectives, héritages de la littérature populaire.

⁶⁴⁹B. MOUCHART, « Uderzo in extenso », p. 12

⁶⁵⁰H. FILIPPINI, *Dictionnaire Encyclopédique des héros et auteurs de BD*

⁶⁵¹La vocation des dessins animés est d'ailleurs clairement revendiquée par Morris, lorsqu'il déclare à José-Louis Bocquet : « Au moment de créer Lucky Luke, j'avais anticipé un éventuel dessin animé. C'est pour cela que je l'ai créé, pour qu'il soit animable. J'ai attendu vingt-cinq ans pour qu'il existe ! », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 43

⁶⁵²J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 8

Par ailleurs, Pascal Ory signale aussi sa collaboration avec le réalisateur Alex Joffé⁶⁵³, que la cinémathèque Française, dans son exposition « Goscinny et le cinéma » précise être liée au film *Le Tracassin* de 1961. Goscinny évoque pudiquement ces premières expériences avec le grand écran comme une déception⁶⁵⁴. Il rencontre Pierre Tchernia en 1963 alors qu'il a été contacté pour écrire des scénarios à la télévision publique⁶⁵⁵. Malgré ces premières expériences, René Goscinny n'a que très peu de poids sur les premières productions inspirées de ses œuvres : *Tous les enfants du monde*, inspiré du *Petit Nicolas*, est réalisé sans lui, tout comme les productions des studios Belvision, notamment les adaptations de *Oumpah-Pah* et *Signor Spaghetti* en 1965 qui ne le créditent pas au générique⁶⁵⁶.

En dehors de l'expérience des dessins animés, René Goscinny est toujours actif dans le cinéma à prise réelle : c'est notamment le cas avec *Deux Romains en Gaule*, téléfilm inspiré de l'univers d'*Astérix*, diffusé en 1967 et dans lequel Uderzo et Goscinny font chacun une rapide apparition. Cette expérience est, aux dires du scénariste lui-même un « ratage », dont il affirme assumer la responsabilité⁶⁵⁷. Par ailleurs, un document des archives Goscinny permet d'en savoir plus sur la genèse de cette œuvre : le 14 janvier 1965 un certain Henri Pialat écrit à Georges Dargaud et René Goscinny concernant sa rencontre avec l'un des co-producteurs de l'ORTF, Jean-Louis Horbette⁶⁵⁸. Il y évoque un projet d'adaptation en prise réelle (« de façon réaliste ») des aventures d'*Astérix*, rejeté par le représentant de la chaîne publique qui estime que la série serait mieux adaptée en dessin animé, ce que l'ORTF ne peut co-produire pour des raisons financières. Jean-Louis Horbette se montre toutefois intéressé, demande des découpages d'un épisode à René Goscinny, mais dit préférer produire les aventures de nouveaux héros, créés par le scénariste. *Deux romains en Gaule* naît donc d'une tentative déçue d'adapter *Astérix* en prise réelle. Au vu des dates des négociations on peut d'ailleurs supposer qu'il s'agit de la première tentative d'adaptation des aventures des Gaulois, à l'exception des feuilletons radio déjà évoqués. *Astérix* s'inscrit ainsi dans la lignée d'autres adaptations en prise réelle, comme *Tintin*, ce qui relativise encore le lien « évident » entre bande dessinée et dessin animé. Mais l'œuvre principale du scénariste, en termes de prise réelle, reste son seul long-métrage cinématographique : *Le Viager*. Ce film comique sort en salles en février 1972, remportant un

⁶⁵³P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 208

⁶⁵⁴« J'ai une ou deux fois travaillé comme *gagman*, mais j'ai abandonné parce que c'était un boulot décevant. », J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 17

⁶⁵⁵M.-A. GUILLAUME, J.-L. BOCQUET, *Goscinny*, p. 184-185

⁶⁵⁶*Ibid*, p. 210

⁶⁵⁷J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 17

⁶⁵⁸Lettre de Henri Pialat à Georges Dargaud et René Goscinny, datée du 14 janvier 1965, archives de l'Institut René Goscinny, RG/3-1-1/1

certain succès pour le plus grand bonheur de René Goscinny, mais aussi de Pierre Tchernia, réalisateur et co-auteur du scénario⁶⁵⁹. Évoquons enfin la dernière contribution de Goscinny à l'écran, bien qu'elle soit hors-période. Les *Minichroniques*, série de petits sketches, traitent de la vie quotidienne de façon décalée, dans le ton des *Dingodossiers*. Goscinny ne se contente plus de les écrire, mais s'impose devant la caméra, en introduisant chaque saynète. Cette série tardive est diffusée aux périodes de Noël en 1976 et 1977, à titre posthume.

Sur pellicule comme sur papier, *Astérix* garde une place à part dans les productions goscinyennes. En effet, sa popularité semble être un gage de succès en salles, ce qui est pris en considération notamment après l'échec de la tentative d'adaptation à la télévision avec l'ORTF. Cette perspective alléchante attire certaines convoitises ; c'est ainsi que René Goscinny conserve une lettre de Pierre Brauenberg, datée du 19 novembre 1966, qui propose à Georges Dargaud de racheter les droits cinématographiques des aventures d'Astérix⁶⁶⁰. Ce document provoque une certaine curiosité par les conditions qu'il offre, notamment à René Goscinny et Albert Uderzo : pour le premier, Pierre Brauenberg propose une participation au scénario et une supervision de la mise en scène – rémunérées – et au second un poste de décorateur. C'est plus que ce qui est concédé aux auteurs à la réalisation d'*Astérix le Gaulois*, qui sort en salles l'année suivante sans que les pères des héros ne participent à son élaboration. Malgré cette mise à l'écart, l'expérience d'*Astérix le Gaulois*, sorti en 1967, est concluante commercialement bien que sa qualité déçoive le scénariste⁶⁶¹. Il décide en conséquence de s'assurer qu'aucune adaptation ultérieure ne se fasse sans lui⁶⁶² et s'empresse de faire réaliser un second film « afin de faire oublier la qualité du précédent. »⁶⁶³. Il s'agit du seul autre film *Astérix* à sortir des studios Belvision : *Astérix et Cléopâtre*, en 1968, la suite étant reprise par une des plus grandes entreprises de la vie de Goscinny : les Studios Idéfix⁶⁶⁴. Entretemps, il convient de mentionner le succès colossal de la série des *Chevaliers du ciel*, adaptation en feuilleton de *Tanguy et Laverdure*, diffusée à partir de 1967 et exportée à l'étranger – la couverture du n° 440 (28/03/1968) est notamment dédiée à leur retour à la télévision.

⁶⁵⁹M.-A. GUILLAUME, J.-L. BOCQUET, *Goscinny*, p. 218

⁶⁶⁰Lettre de Pierre Brauenberg à Georges Dargaud, datée du 19 novembre 1966, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-1/1

⁶⁶¹« [Astérix le Gaulois] a été un peu tourné en-dehors de moi, et il était prévu pour la télévision. Les distributeurs ont préféré le sortir pour grand écran, ce qui nous a posé un gros problème, à Uderzo et à moi : le film n'était pas terrible, mais il risquait d'autre part d'être un succès commercial. », J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 17

⁶⁶²M.-A. GUILLAUME, J.-L. BOCQUET, *Goscinny*, p. 211

⁶⁶³J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 17

⁶⁶⁴Pascal Ory y dédie une sous-partie : « Idéfix & co. », in *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 212-215

Les Studios Idéfix succèdent à l'éphémère Productions René Goscinny en 1974. Ils disposent d'un capital réparti entre les deux auteurs de la série et Georges Dargaud⁶⁶⁵. Pascal Ory souligne la qualité des moyens mis à disposition des collaborateurs ainsi que leur traitement particulièrement avantageux, ainsi que des conditions de travail enviables puisque les studios ne disposent que d'employés à plein temps, à une période où les délocalisations sont la norme, particulièrement vers les pays de l'Est, où les images intermédiaires sont réalisées. Les Studios Idéfix sont le fruit d'un projet de passionnés, qui ne prend pas réellement en compte les facteurs économiques. En conséquence, ils ne survivent pas à René Goscinny, disparu en 1977, et ils n'auront le temps d'adapter que deux de ses séries principales : *Les Douze travaux d'Astérix*, sorti en 1976, et *La ballade des Dalton*, deux ans plus tard. Nous terminerons en évoquant *Iznogoud*, la seule grande série du scénariste à n'être jamais gratifiée d'une version au cinéma. Pourtant, *Iznogoud* fait bien l'objet d'un projet par René Goscinny, qui favorise pour cette adaptation l'idée d'un film avec des comédiens dès le début des années 1970⁶⁶⁶. Ce rêve se poursuit après la création des studios Idéfix et connaît même une préparation *in extenso* : plusieurs versions du scénario sont rédigées avec Pierre Tchernia, un budget est établi et les Studios de la Victorine sont même démarchés ; des castings possibles sont aussi élaborés mais ce projet, qualifié de « gros morceau »⁶⁶⁷ par le scénariste disparaît avec les studios

La relation de Goscinny avec le monde des images projetées est donc nourrie et évolue en parallèle de sa carrière : simple *gagman* au début des années 1960, puis exclu de l'adaptation de ses propres créations, sa stature lui permet de s'imposer comme capitaine de projets, dépassant la simple adaptation de bandes dessinées et débordant sur la création originale. Cette évolution se voit surtout à travers ses incursions à la télévision – hors période, ses travaux connaissant d'ailleurs une certaine postérité dans la *Minute nécessaire de monsieur Cyclopède* de Pierre Desproges, qui joue aussi dans les *Minichroniques*, aux thématiques similaires quoiqu'au ton plus grinçant – et dans la création des studios Idéfix, dont il est l'un des éléments indispensables. L'incursion dans le cinéma en prise réelle, par contre, ne semble pas le conquérir, comme il l'affirme prudemment à Glénat et Sadoul⁶⁶⁸.

Par ailleurs, on peut relever que la question du passage à l'écran peut être un argument d'attractivité pour *Pilote*. Goscinny lui-même le souligne, en citant le rôle d'une promesse d'adaptation de *Lucky Luke* dans le « transfert » de Morris de *Spirou* à *Pilote*⁶⁶⁹.

⁶⁶⁵Dargaud est d'ailleurs minoritaire, apportant 20 % du capital seulement. *Ibid*, p. 212

⁶⁶⁶Interview avec Eric Leguebe pour *Phénix*, citée par A. du CHATENET, *Le Dictionnaire Goscinny*, p. 481

⁶⁶⁷J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 18

⁶⁶⁸« Vous savez, je n'ai pas envie de faire une carrière de scénariste de cinéma. », *Idem*.

⁶⁶⁹*Ibid*, p. 12

Le lien de *Pilote* à la publicité est très étroit, le journal naissant quasiment comme organe publicitaire pour la station Radio-Luxembourg. C'est un cas de figure surprenant, puisque nous sommes en présence de l'organe d'un média ancien qui est lancé pour soutenir un organe de média nouveau. Il entretient par ailleurs des liens privilégiés avec certaines entreprises, qui se concrétisent par des partenariats particulièrement fréquents au début de la période. Les partenaires publicitaires de *Pilote* sont donc relativement fidèles, au moins tout au long des années 1960. Cela confine parfois à l'immobilisme, puisque certains produits ne changent pas leur formule publicitaire – en particulier ce que l'on peut nommer les compagnies « de niche » – dans le sens de la présentation et de l'emplacement (Timbres, méthodes de musculation...). La publicité peut aussi être un révélateur des évolutions du journal et on remarque avec les années 1970 un tournant adulte et même, marginalement, hypermasculin. On peut y lire une conséquence de l'évolution de la bande dessinée car c'est l'époque où le genre se libère de la censure et de ses contraintes, poussé par la concurrence des nouveaux journaux indépendants, notamment *l'Echo des Savanes*. La bande dessinée devenant plus adulte, la publicité suit. Or, une BD par des hommes devient bien vite une BD pour les hommes, c'est tout au moins ce que semblent penser les publicitaires qui suivent pour certains d'entre eux une ligne appuyée sur la virilité, tournée généralement vers un public explicitement masculin.

Mais il faut également considérer la publicité dans sa dimension de « propagande », c'est-à-dire d'autopromotion pour le journal, les éditions Dargaud et leurs partenaires. Le journal et ses personnages-vedettes participent donc à de nombreuses campagnes de publicité et de promotion pour différents produits ; cette politique est toutefois abandonnée vers la fin des années 1960, au moment où la publicité de manière générale change sa façon d'aborder le public. La propagande ne quitte toutefois jamais les pages du journal, qui est son premier sponsor, révélant l'obsession de la rédaction pour la question de la vente.

Enfin, la publicité constitue un lien fondamental entre le journal et les autres moyens de communication, comme le soutien mutuel entre Radio-Luxembourg et le journal le montre bien : les deux organes s'épaulent par des publicités réciproques et par de nombreuses collaborations, qu'il s'agisse d'opérations conjointes ou de programmes liés. *Pilote* entretient aussi des liens avec les deux autres grandes stations de radio libre, avec lesquelles il collabore à des fins surtout publicitaires, avec parfois des conséquences importantes sur la formule du journal. Ces partenariats s'inscrivent dans une dense histoire de propagande du journal, qui utilise tous les canaux de communication disponibles, produits dérivés, presses régionale et nationale, radio et même, de manière détournée, télévision.

Les liens avec le cinéma et la télévision sont moins étroits, mais ces deux sujets sont toutefois très présents dans les pages du journal car ils sont considérés comme très importants par la rédaction, qui veut donner à l'hebdomadaire une image de modernité. Par ailleurs, il s'agit d'un pari sur l'avenir, notamment au cours de la période de crise des ventes que connaît le journal durant les années 1960 – on peut voir en cela l'influence du modèle de *Salut les copains*, magazine tiré de l'émission de radio éponyme dont le succès suscite l'envie et l'incompréhension de la rédaction. Cependant, une fois la crise passée, le ton du journal change, tout comme les thèmes des nouveaux médias ; ils sont alors abordés de manière plus critique et satirique, offrant un miroir de dérision aux médias de son époque et, à travers eux, à la période elle-même.

Enfin, les collaborateurs de *Pilote* s'aventurent dans les contrées nouvelles ouvertes par les ondes et les écrans. Ces adaptations remettent d'ailleurs en question le lien « naturel » entre dessins animés et bande dessinée et ont une influence primordiale dans la légitimation de la bande dessinée et dans l'accession de ses auteurs – au moins des plus populaires – à un statut nouveau, plus universel. Ceux-là finissent par se détacher du modèle de l'adaptation pour entrer dans celui de la création originale. René Goscinny a joué en la matière un rôle fondamental puisqu'en tant qu'humoriste reconnu, il acquiert une légitimité qui lui permet de passer d'un média à un autre. Devenant scénariste puis producteur, il ouvre une voie très prometteuse, que sa disparition laisse en friche.

Chapitre 2

Pilote et la concurrence, comparaisons

—

Comme pour d'autres médias, on aime parfois parler de la « grande famille » de la bande dessinée. Bien que l'expression tienne plus de la formule journalistique, elle reflète une caractéristique du média, particulièrement à la période qui nous intéresse, qui repose sur une sociabilité resserrée et un nombre d'acteurs limité.

La métaphore peut être filée : les différents journaux entretiennent des liens « génétiques », publiant et republiant les mêmes séries, partageant de nombreux auteurs et allant jusqu'à se confondre dans le cas de fusions – *Triolo* naît de la fusion de *Formule 1* et *Djinn* en 1970, *Pilote et Charlie* est le résultat transparent de la fusion des deux journaux en 1986... On peut donc analyser les liens qu'entretient *Pilote* avec les autres membres de cette famille, liens faits de collaborations, de reprises, mais aussi parfois de conflits. Cette mise en perspective permet également de révéler comment l'hebdomadaire de Dargaud se démarque de la concurrence ou, au contraire, les cas où il s'inscrit dans un mouvement plus large.

A. Les ancêtres

Avant sa création en 1959, *Pilote* est le résultat de la convergence des ambitions des ses créateurs. On trouve ainsi aux origines du journal deux autres publications comme sources d'inspiration principales, sorte de préhistoire de l'hebdomadaire.

1. *Pistolin*, le galop d'essai

Suite à leur départ de la World Press en 1956⁶⁷⁰, Charlier, Goscinny et Uderzo créent, grâce à l'apport financier de Jean Hébrard, la société Édi-France. Ils y multiplient alors les activités, de manière parfois approximative⁶⁷¹, imitant surtout le modèle de « sous-traitant » de leur ancien employeur, entre rédactionnel, dessins publicitaires et productions de bandes pour

⁶⁷⁰Voir : « L'équipe d'origine », Partie 4, Chapitre 1, p. 19

⁶⁷¹« Nous avons tout fait, même de la sérigraphie, et comme nous n'avions aucune expérience, c'était monstrueux. », Jean-Michel Charlier, cité dans M-A. Guillaume, *Les auteurs par la bande*. Goscinny, Le club des stars Seghers, Paris, 1987, p. 46

différents journaux⁶⁷². Parmi les projets de la jeune société, le plus marquant est sans doute le journal publicitaire *Pistolin*, des chocolats Pupier. Ce journal s'inscrit dans un genre particulier : dans les années 1950 il n'est pas rare qu'une société publie, ou fasse publier, un journal destiné à la jeunesse comme instrument promotionnel. Édi-France en tire un certain nombre de contrats ; Louis Cance cite *Jeannot*⁶⁷³, on peut aussi évoquer le journal *Clairon* de la société Fabrique-Union, spécialiste des jouets en plastique, ou *Pamcoq-contact* pour lequel Charlier puis Goscinny scénarisent les aventures de la mascotte Pamcoq, des vêtements Conchon-Quinette⁶⁷⁴. Ces journaux ont un fonctionnement et un contenu similaires et ils se partagent entre séries humoristiques (parfois les mêmes, *Clairon* et *Pistolin* publient tous deux *Rosine, petite fille modèle*), bandes ou rubriques illustrées à caractère historique, des concours organisés par la marque et un système de distribution par abonnement, celui-ci devant se faire par l'acquisition de points (« pistoles » pour *Pistolin*, « points Clairon » pour *Clairon*).

Pistolin se distingue toutefois des autres journaux dans la petite histoire d'Édi-France. Avant tout, il s'agit du contrat qui permet à la jeune société de se lancer, grâce d'ailleurs à l'ancien employeur du trio Charlier-Goscinny-Uderzo selon Louis Cance⁶⁷⁵. Ensuite, Charlier et Goscinny partagent le poste de rédacteur en chef, ce qui fait déclarer au second, au micro de Jacques Glénat et Numa Sadoul : « Avec *Pistolin* et sans le savoir, nous faisons un galop d'essai pour créer un journal. », expliquant qu'il « en assurait avec Charlier la rédaction en chef. Nous avions la responsabilité totale du journal. »⁶⁷⁶. Le contenu du journal suit le modèle évoqué plus haut : des séries y voient le jour comme *Pistolin*, reprise de *Jojo, enfant du cirque*, projet de Goscinny pour *Spirou* délaissé par Martial, *Rosine, petite fille modèle*, la série historique *Les grands noms de l'histoire de France*, où se succèdent de nombreux dessinateurs ou du point de vue rédactionnel *Les enfants héroïques*, textes de Goscinny et dessins de Uderzo et surtout Le Moing. On y retrouve aussi des reprises : *Belloy* qui paraît depuis 1951 dans *La Wallonie*, *Les étonnantes aventures de Bouldaldar* déjà parues en Belgique et *Tiger Joe* parue dans *La Libre*

⁶⁷²Il est parfois difficile de distinguer, en étudiant cette période, la nuance entre les commandes passées à Édi-France et les entreprises personnelles de ses membres.

⁶⁷³R. GOSCINNY, *Les archives Goscinny. Les aventures de Pistolin 1955-1956*, Vent d'Ouest, Issy-les-Moulineaux, 1999, p. 4

⁶⁷⁴Ratier Gilles, « Encore des scénarios inconnus de Jean-Michel Charlier », sur BDZoom.fr, 13 janvier 2015 (<http://bdzoom.com/82456/patrimoine/encore-des-scenarios-inedits-de-jean-michel-charlier%E2%80%A6premiere-partie/>)

⁶⁷⁵« La World Press a rétrocédé [*Pistolin*] à titre de compensation », R. GOSCINNY, *Les archives Goscinny. Les aventures de Pistolin 1955-1956*, p. 4

⁶⁷⁶J. GLÉNAT, N. SADOUL, *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée* n° 23, p. 8

La citation du « galop d'essai » revient assez régulièrement dans les ouvrages dédiés à Goscinny et *Pilote*. On peut rappeler toutefois que, jusqu'en 1963, Charlier et Goscinny ne sont pas rédacteurs en chef, bien qu'ils siègent au comité de rédaction.

Junior à partir de 1950 – le sommaire ne connaît que de très légères évolutions. Le ton du journal est proche de celui de *Pilote* des premiers temps, bien que plus résolument tourné vers les bandes dessinées, dont les créateurs principaux se retrouvent, par la force des choses, dans le grand magazine illustré des jeunes. Certaines séries sont reprises d'ailleurs dans *Pilote* : *Pistolin* paraît des numéros 1 à 36 (29/10/1959 à 30/06/1960) et *Rosine* sous le titre *Poum et Rosine* des numéros 14 à 24 (14/01/1960 à 07/04/1960). C'est aussi le cas par la suite des trois premières aventures de *Belloy*, en 1962 – 1963, et des trois premiers épisodes de *Tiger Joe* en 1964 – 1965 (la série fait même la couverture aux numéros 240 et 263)⁶⁷⁷. Enfin, dans la maquette du n° 0, on retrouve un emplacement publicitaire réservé aux Chocolats Pupier dont *Pistolin* continue d'être le visage.

En-dehors des liens en termes de contenu, liés à la paternité des séries, il est intéressant d'envisager dans quelle mesure *Pilote* s'inscrit encore dans la lignée de ces journaux publicitaires. Nous avons évoqué le lien très fort avec Radio-Luxembourg, dont le journal fait régulièrement la publicité et à laquelle il s'identifie clairement. Cette identification, si elle n'est pas aussi totale que dans le cas des journaux publicitaires comme *Pistolin*, la « marque » Radio-Luxembourg est omniprésente aux débuts de l'hebdomadaire et les différents jeux-concours y fleurissent. Cette comparaison a des limites assez évidentes : avant tout *Pilote* est vendu en kiosques, la relation publicitaire avec Radio-Luxembourg est réciproque et, du moins dans un premier temps, les auteurs possèdent des parts de l'entreprise *Pilote*.

L'aventure *Pistolin* prend fin en 1958. Le journal connaît un succès certain, qui l'amène à se détourner du modèle publicitaire, permettant aux lecteurs de s'abonner sans recourir aux « pistoles ». Une parution hebdomadaire est même envisagée et annoncée dans l'éditorial du numéro 34, mais démentie par un feuillet encarté dans le même numéro : « Le refus du Ministère de l'Information d'inscrire *Pistolin* dans la liste des journaux bénéficiant du tarif postal des périodiques ainsi que les restrictions de papier nous empêchent d'appliquer cette mesure »⁶⁷⁸. Les difficultés continuent et en janvier 1958 le journal passe au format de poche et à la périodicité mensuelle pendant six numéros, pour être ensuite remplacé par la nouvelle formule du journal *Benjamin*, au genre assez éloigné de son prédécesseur, malgré la reprise de deux séries.

⁶⁷⁷Les reprises de séries sont monnaie courante : *Pistolin* et *Rosine* sont paraissent aussi dans *Récréation* en Belgique à partir du 24 novembre 1955

⁶⁷⁸R. GOSCINNY, *Les archives Goscinny. Les aventures de Pistolin 1955-1956*, p. 5

2. *Benjamin*, le père spirituel ?

Si *Pistolin* est le lieu des premières armes de Goscinny et Charlier comme rédacteurs en chef, c'est un autre hebdomadaire qui est le point de départ de la genèse de *Pilote*. L'idée d'un nouvel hebdomadaire illustré dédié à la jeunesse naît dans les esprits de Remo Forlani et François Clauteaux, qui sont tous deux d'anciens lecteurs et des nostalgiques du journal *Benjamin*⁶⁷⁹. C'est d'ailleurs en suivant ce modèle que ce dernier crée, avec le concours de Jacques Dagues et afin de le soumettre à Ella Sauvageot, du groupe de presse des Dominicains, un premier n° 0 d'un journal nommé « *Pilote* », dès 1944, bien que « Ce dernier n'offrait aucun rapport avec son futur homonyme [...] »⁶⁸⁰. Après cette première tentative, au lendemain de la Guerre, semble presque une tentative de remplacer le journal, que la Libération frappe de ses foudres.

Lancé par Jean Nohain et publié par l'Édition Sociale Française le 14 novembre 1929, *Benjamin* se présente en sous-titre comme le « Premier grand hebdomadaire français pour la jeunesse ». Sa formule diffère de celles de ses illustres voisins d'outre-Quévrain, puisqu'elle se concentre davantage, surtout dans ses premières années, sur des rubriques rédactionnelles, qu'accompagnent parfois des illustrations. Parmi ces rubriques se trouvent déjà des thèmes populaires dans la presse jeunesse, comme « La vie des hommes illustres en images », des jeux, des conseils pratiques et astuces. Mais l'inspiration pour *Pilote* ne s'arrête pas là, François Clauteaux évoque ainsi son admiration pour l'hebdomadaire soulignant le « génie promotionnel » du journal⁶⁸¹. Ce génie promotionnel passe par la création d'une adhésion, au sens propre, au journal : « Concernant la promotion du journal, je m'inspirai de ce qu'avait pu faire Jaboune [pseudonyme de Jean Nohain]. Le « carnet de bord » de *Pilote* offre ainsi bien des similitudes avec la « carte » de *Benjamin* »⁶⁸². Il ne faut toutefois pas négliger la part des bandes dessinées dans *Benjamin*, puisque l'hebdomadaire publie sans doute le plus illustre des auteurs français de son temps, Alain Saint-Ogan, avec *Trac et Boum*, *Mitou et Toti à travers les âges* et, plus marquant, *Zig et Puce*, migrants du *Dimanche Illustré*. Autre auteur important, Joseph Pinchon, père de Bécassine, illustre différentes séries et rubriques pour le journal qui publie aussi quelques productions étrangères comme *Patatras*, traduction un peu remaniée de *Gasoline Alley* de l'américain Frank King. Enfin, si beaucoup des bandes publiées dans le

⁶⁷⁹P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 174

⁶⁸⁰P. GAUMER, *Les années Pilote 1959 – 1989*, p. 53

⁶⁸¹*Ibid*, p. 52

⁶⁸²*Ibid*, p. 54

journal sont calquées sur un format ancien – cases égales et dialogues en-dessous – certaines bandes, notamment celles de Saint-Ogan, montrent une évolution, généralisant les phylactères et proposant un découpage plus varié et dynamique. Significativement, on retrouve déjà chez *Benjamin* la mise en place du système de bandes-feuilleton et de publication d'albums : l'Édition Sociale Française fait ainsi la réclame des albums de Saint-Ogan, vendus en librairie et par commande.

S'il est donc une inspiration claire, *Pilote* se distingue de *Benjamin* sur certains points et notamment sur l'idéologie. Le journal a en effet des sympathies catholiques⁶⁸³ et un esprit scout très prononcé, ce qui le rapproche des grands hebdomadaires belges. Le thème du courage et un certain esprit militariste y règnent : dès le premier numéro un billet du Maréchal Lyautey s'adresse aux lecteurs qualifiant le scoutisme de « forme moderne de la chevalerie française. »⁶⁸⁴ tandis qu'à la Noël 1940 les lecteurs peuvent lire en première page un billet manuscrit du Primat des Gaules⁶⁸⁵. Cette orientation et ces valeurs dégénèrent cependant et, au cours de la Seconde Guerre mondiale, l'hebdomadaire épouse l'idéologie pétainiste. Alors que le journal du 25 février 1940 faisait sa couverture sur « L'amitié franco-britannique » sur le front, montrant des militaires en train de boire ensemble, un tournant s'opère au mois d'août de cette année, un mois après l'accession au pouvoir du Maréchal et dès le 29 août le journal fait la propagande des Compagnons de France en couverture, les présentant comme une organisation de type scout anodine⁶⁸⁶. Le 28 décembre le sous-titre change et l'hebdomadaire se revendique « journal intégralement français ». Ce sous-titre demeure jusqu'en 1944, moment où le journal est épinglé pour son collaborationnisme. Cela ne marque cependant pas la fin du titre et, en 1952, le journal renaît sous le même titre. Cette renaissance, qui va amener l'hebdomadaire à diverger fortement du modèle de la bande dessinée en privilégiant la photographie et l'actualité⁶⁸⁷, marque un nouveau lien avec *Pilote* puisque Goscinny et Uderzo réalisent pour ce magazine les aventures de *Benjamin et Benjamin* entre 1957 et 1958⁶⁸⁸ tandis que les aventures de *Pistolin* y paraissent aussi.

⁶⁸³Malgré ces sympathies le journal s'attire les foudres de l'abbé Bethléem, fer de lance des mouvements de moralisation de la presse, dans les années 1930. T. CREPIN, *Haro sur le gangster*, p. 221 - 223

⁶⁸⁴*Benjamin*, n° 1 (14/11/1929), p. 2

⁶⁸⁵*Benjamin*, n° 19 (21/12/1940), couverture

⁶⁸⁶*Benjamin*, « série nouvelle » n° 3 (29/08/1940), couverture

⁶⁸⁷Il est racheté par la suite par le magazine *Réalités* et devient d'abord *Benjamin Réalités Jeunesse* puis *TOP réalité jeunesse*.

⁶⁸⁸A. DU CHATENET, *Le Dictionnaire Goscinny*, p. 339 – 351. La série est créée au moment où le journal est relancé, d'où l'homonymie avec les héros censés être la mascotte de la nouvelle version, et réalisée à l'origine par Christian Godard.

Benjamin, incarnant un certain « âge d'or » de la bande dessinée puisqu'abritant les créations de Joseph Pinchon et surtout d'Alain Saint-Ogan, marque donc durablement les esprits et inspire en bonne partie *Pilote*, qui le suit dans ses premières années dans son modèle partagé entre bandes dessinées et rubriques rédactionnelles, à la vocation volontiers pédagogique.

B. Les grandes écuries

À son entrée sur le marché des illustrés, par sa formule et son contenu, *Pilote* se pose en concurrent direct d'une catégorie particulière de journaux : les hebdomadaires. Certains de ces hebdomadaires marquent durablement le monde de la bande dessinée, par leur succès commercial mais aussi par les séries qu'ils proposent et qui restent encore aujourd'hui parmi les plus populaires du genre. C'est notamment à quatre publications que *Pilote* doit faire face, *Le Journal de Mickey*, *Tintin*, *Spirou* et *Vaillant*, qui sont autant de modèles de publication à part, modèles entre lesquels *Pilote* navigue, dont il s'inspire ou se démarque. Il est aussi intéressant de voir les liens et les similitudes qui lient le dernier venu parmi les hebdomadaires de bandes dessinées à ses prédécesseurs, qui peuvent aller des simples ressemblances dans la politique rédactionnelle aux liens officiels.

1. Le Journal de Mickey, cas à part

Œuvre de Paul Winkler, *Le journal de Mickey* est lancé en 1934 et se démarque immédiatement par un succès commercial important : il atteint dès sa première semaine de diffusion le chiffre de 300 000 exemplaires vendus⁶⁸⁹. La guerre puis l'occupation portent des coups sérieux au journal – Paul Winkler est d'origine juive et hongroise et donc contraint de s'exiler, sa femme devant alors prendre les rênes de l'affaire. Au prix d'une fusion avec le journal *Hop-Là*, également des éditions Opera Mundi de Paul Winkler, *Mickey* survit jusqu'en 1944, mais cesse de paraître ensuite pendant huit ans, remplacé avec moins de succès par *Hardi présente Donald*. *Le Journal de Mickey* revient finalement en 1952 et retrouve à terme ses chiffres de vente d'avant-guerre. Ces chiffres lui confèrent une place à part : dans une étude des ventes de différents journaux conservée dans les archives de René Goscinny, le journal d'Opera Mundi se démarque en atteignant 328 000 exemplaires vendus par mois en France, alors que

⁶⁸⁹P. WEBER, *La grande histoire du Journal de Mickey de 1934 à nos jours*, Glénat, Disney, Paris, 2014, p. 27

ses concurrents les plus directs *Tintin*, *Spirou* et *Pilote* ne dépassent pas les 150 000. À Paris, ses chiffres atteignent les 42 320 ventes contre environ 20 000 pour *Tintin* et moins de 20 000 pour *Spirou* et *Pilote*⁶⁹⁰ ; seul *Salut les copains*, qui n'est pas un journal de bandes dessinées, réalise de meilleurs scores.

Les performances commerciales ne sont pas la seule caractéristique de l'hebdomadaire. Il est à part aussi à cause de son mode de fonctionnement. Profitant de son polyglottisme, Paul Winkler entreprend de vendre des articles à divers journaux européens au cours des années 1920 et 1930. Ce fonctionnement reproduit celui des *syndicates* américains – agences produisant du contenu de presse afin de le distribuer à différents journaux – et c'est justement avec l'un d'entre eux, le *King Features Syndicate* (KFS), que le capitaine d'industrie entre en contact afin de diffuser le contenu de leur catalogue en Europe. C'est d'ailleurs à cause des réticences des patrons de presse face aux bandes dessinées, que Paul Winkler est poussé à lancer sa propre publication⁶⁹¹. Cette dépendance aux produits du catalogue de la KFS explique une omniprésence des séries américaines dans *Mickey*, y compris en-dehors de l'univers de Walt Disney. On y trouve entre autres *Petite Annie* (*Little Annie Rooney*) de Brandon Walsh, *Prince Vaillant* (*Prince Valiant*) de Harold Foster, *Hägar Dünor* (*Hägar The Horrible*) de Dik Browne ou encore *Mandrake* (*Mandrake The Magician*) de Lee Falk et Phil Davis – toutes ces séries portent entre leurs vignettes le *copyright* du KFS. Les importations ne sont pas que d'origine états-unienne, un certain nombre de bandes de l'univers Disney sont produites en Italie pour l'homologue *Topolino*⁶⁹², mais aussi en Espagne ou au Danemark. Il n'est toutefois pas aisé de repérer les origines des différentes planches, puisque la seule signature qui les orne, lorsqu'elles mettent en scène des personnages appartenant à Walt Disney, est celle de leur propriétaire⁶⁹³. En termes de séries étrangères, certaines sont aussi importées de Grande-Bretagne, comme *Archibald Razmott*, *mini-barbouze de choc* (*Eagle-Eye, Junior Spy*) de Leo Baxendale.

Le journal de Mickey fait preuve d'une grande constance tout au long de la période : il est le seul des grands hebdomadaires à ne jamais changer de logo et ses couvertures présentent toujours des illustrations de personnages issus de l'univers de Walt Disney, Mickey et Donald

⁶⁹⁰Rapport des ventes du 19 mai 1964, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 3 et 5.

⁶⁹¹M. MANDRY, *Happy Birthday Mickey*, éditions du Chêne, Paris, 1984, 237 p.

⁶⁹²Une première version de ce journal paraît dès 1932, reprise ensuite par la maison d'éditions Mondadori. *Ibid.*

⁶⁹³C'est parfois la mention « Walt Disney présente » qui est mise au-dessus du titre des histoires, rappelant les origines cinématographiques de l'univers de la souris américaine.

Cette politique particulière de propriété intellectuelle est la même dans les différents pays où un journal dédié aux aventures de la petite souris existe et s'inscrit dans une stratégie de protection féroce des personnages de Walt Disney, ayant des causes historiques : en 1928, Walt Disney et son associé Ub Iwerks perdent ainsi les droits de production de leur premier personnage-vedette, Harold le lapin chanceux et s'arment par la suite des plus grandes précautions pour protéger leurs droits sur leurs créations. (M. MANDRY, *Happy Birthday Mickey*).

en tête⁶⁹⁴. Une même constance se lit aussi dans la composition du journal où règnent les séries disneyennes, parfois avec des formats à la vie très longue : de nouveaux épisodes de la série *Mickey à travers les siècles* paraissent chaque année entre 1959 et 1974, et même au-delà. Cette domination n'empêche pas la publication d'autres types de séries, complémentaires dans le cadre d'une division classique des séries publiées. Les lecteurs peuvent donc suivre les aventures de *Zorro* – inspirées de la série télévisée produite par Walt Disney –, du *Prince Vaillant*, de *Tim la brousse* ou encore *Guy L'Éclair*. Des séries humoristiques sans lien avec Mickey et sa bande sont aussi présentes : *Pas si bêtes !* présente différentes vignettes-gag toujours en lien avec des animaux, *Le Père Lacloche (Pete The Tramp)* suit les aventures du clochard éponyme et débrouillard ou *Hägar Dünor* et *Archibald Razmott* que nous avons cités précédemment.

Par ailleurs, si le journal publie effectivement beaucoup de productions étrangères, des productions d'auteurs français sont aussi présentées au public : *Lancelot* et *Tim la brousse* de Jacques Blondeau, *Nic et Mino* de Jean Ache et Claude Dupré, *Onkr* de Ténas, *alias* Jacques Santels, et *Malac* ou *Le Temps des copains* de Canolle et Paul Gillon – cette dernière série, narrant les aventures d'une bande de jeunes héros à la plage, vraisemblablement inspirée de la chanson de Françoise Hardy sortie l'année précédente, montre un certain penchant pour la culture *teen-ager* et yéyé. La France est aussi un lieu de production d'aventures disneyennes, *Mickey à travers les siècles* en est un parfait exemple, œuvre de Ténas au scénario et Pierre Nicolas au dessin, qui illustre par ailleurs de nombreuses couvertures⁶⁹⁵.

Le Journal de Mickey reste très centré sur la bande dessinée tout au long de la période, ce qui explique la quasi-absence de photographies dans le journal. Ainsi, si le n° 852 (13/10/1968) se présente comme un numéro spécial en l'honneur de Jeux Olympiques de Mexico, il n'y dédie qu'un reportage de deux pages⁶⁹⁶. Cette présence réduite de numéros thématiques est directement liée au mode de production du journal, tributaire d'un catalogue sur lequel la rédaction n'a que très peu de contrôle. Nous pouvons toutefois relever la présence quelques rubriques qui restent typiques des journaux pour la jeunesse : « Rions un peu » présente des gags en une case, des reportages et articles sont signés par Pierre Rousseau, Janine Reigner ou Eric Chanty. À partir de 1973 la rubrique « Allô Castors Juniors » revient

⁶⁹⁴ Les rares variations sont sur des points de détail. En 1962, un bandeau supérieur est ajouté pour des annonces, remplacé ensuite par une case illustrée dans le coin supérieur droit quatre ans plus tard. Le titre repose sur un bandeau supérieur en 1969 et une colonne est ajoutée à gauche pour contenir diverses informations sur le contenu du numéro en 1973.

⁶⁹⁵ P. GAUMER, *Dictionnaire mondial de la BD*, p. 594

⁶⁹⁶ *Le Journal de Mickey* n° 852 (13/10/1968), p. 18 – 19

régulièrement avec des devinettes et des jeux et précède des articles sur le sport (sur Giacomo Agostini, champion de moto, au n° 1160 ou le deltaplane au numéro suivant), la technologie (le n° 1165 parle des ordinateurs) ou les voitures (« Ces étonnantes machines roulantes » aux n° 1142, 1144, 1145, 1149, et 1152). *Mickey* rejoint alors l'esprit pédagogique et scout de ses concurrents directs. Enfin, il faut mentionner un personnage récurrent sur toute la période, le véritable interlocuteur des lecteurs et voix du journal ; il ne s'agit pas de Mickey, mais de Onc'Leon, qui s'adresse aux lecteurs et lectrices comme « Mes chères nièces, mes chers neveux », répondant à leurs questions et leur courrier et faisant la publicité du Club Mickey avec son « Aide-mémoire ». Cette publicité s'inscrit par ailleurs dans des efforts de promotion réguliers pour des produits Disney⁶⁹⁷.

Pilote et le *Journal de Mickey* apparaissent au cours de la période comme les opposés d'un même spectre. À une formule extrêmement constante et nourrie par des productions étrangères, le journal de Goscinny oppose ses nombreux changements et adaptations – techniques et thématiques – et une production originale éclectique. Là où *Mickey* se distingue par un effacement de ses auteurs derrière une marque de fabrique, *Pilote* les met graduellement sur le devant de la scène.

2. *Tintin* : l'autre phénomène

Alors que le phénomène Astérix se confirme en France et dans le monde, on le rapproche d'une autre référence, *Tintin*, ce qui incite à la comparaison entre Hergé et Goscinny. Ce parallèle est même présenté à ce dernier, par exemple par Jacques Glénat et Numa Sadoul en 1973 : « [Glénat et Sadoul] Il se produit avec vous le phénomène qui se produit avec Hergé. [Goscinny] Oui, mais Hergé a été plus intelligent que moi : il s'est réfugié dans une tour d'ivoire, et il a eu raison [...]. »⁶⁹⁸.

Si cette comparaison trouve des limites évidentes – Hergé est auteur unique reconnu pour une seule série et n'occupe pas de réel poste à responsabilités dans le journal où sont publiés ses travaux – elle peut s'étendre aux journaux qui accueillent les aventures imaginées par les deux hommes et qui entretiennent des liens tout à fait officiels.

⁶⁹⁷La *Vache qui rit* fait ainsi des partenariats pour des sorties de films, par exemple au n° 1116 pour la sortie de *Robin des bois*. On trouve des publicités sur plusieurs semaines pour *Picsou Magazine* ou des tournées régulièrement organisées avec une certaine Marijane, en collaboration avec d'autres publications ou sociétés.

⁶⁹⁸S. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf*, p. 16

Lancé le 26 septembre 1946 en Belgique par les Éditions du Lombard, créées *ad hoc* par Raymond Leblanc, le journal de *Tintin* s'impose d'office comme l'un des hebdomadaires jeunesse les plus importants. Le journal capitalise notamment sur la renommée de sa vedette, Tintin, dont le public belge a déjà suivi les aventures dans le supplément du *Vingtième Siècle*, *Le Petit Vingtième*⁶⁹⁹. Le style particulier de cette série marque durablement la publication – on parle de « ligne claire » mais aussi volontiers d'« école de Bruxelles » – mais aussi la bande dessinée de l'époque et la bande dessinée franco-belge de manière générale⁷⁰⁰.

Tintin se lance sur le marché français en 1948, suite à l'accord entre Georges Dargaud et Raymond Leblanc. L'éditeur français se charge de la diffusion de *Tintin* en France jusqu'en 1975. *Pilote* et *Tintin* cohabitent alors au sein d'une même maison d'éditions, ce qui les lie dans une certaine communauté d'intérêts : on trouve divers exemples de publicités « croisées » dans les deux journaux : les *Super-pocket Pilote* sont ainsi présentés aux lecteurs de *Tintin* entre 1968 et 1970, et les publicités pour les albums des éditions Dargaud, qu'ils soient ceux de séries issues de *Pilote* ou de *Tintin* fleurissent dans les pages des deux hebdomadaires, leurs campagnes de publicité étant visiblement concertées comme le montrent les archives de René Goscinny⁷⁰¹. Ces liens sont parfois poussés au-delà de la simple publicité et le n° 1216 de *Tintin* (17/02/1972, version française) effectue tout un service sur un nouveau film : *Le Viager* de Goscinny et Tchernia. Les liens commerciaux entre les deux journaux sont aussi concrétisés par un lieu : on trouve au 31, rue du Louvre, où sont sis les locaux des éditions Dargaud, le « magasin Tintin », avatar du même nom du magasin bruxellois, qui partage les locaux de la Librairie Pilote ou Librairie Moderne. L'influence de *Tintin* se fait aussi sentir, à travers Dargaud, aux débuts du journal de manière plus subtile : lors des réunions du comité de rédaction, il est suggéré à quelques reprises d'acheter de bandes à l'hebdomadaire britannique *Eagle*⁷⁰², ce que fait déjà le journal belge. Les liens administratifs entre les deux journaux ne débordent cependant pas sur leur aspect créatif : ainsi René Goscinny et Jean-Michel Charlier

⁶⁹⁹À ce titre, *Tintin* s'inscrit dans la mouvance de la presse jeunesse catholique belge. L'influence de cette presse est très étayée dans divers ouvrages et articles dédiés à la série et son auteur, le point le plus polémique étant sans doute le colonialisme et donc l'album *Tintin au Congo*.

⁷⁰⁰C'est ce trait particulier qui marque la production franco-belge et la distingue à l'étranger, amenant parfois à des hybridations comme dans le cas de Jirô Taniguchi, dont le dessin fait une synthèse de la technique du *manga* et du style « européen ».

⁷⁰¹« Lancement du nouvel album collection Pilote : « Le Tour de Gaule d'Astérix » et du nouvel album Lombard « Le 8ème Pilote » », archives de l'Institut René Goscinny, 2 p.

⁷⁰²La chose est évoquée aux réunions du 14 février et 14 mars 1962, 31 mars et 14 avril 1965 et encore le 11 mars 1966, où Yves Krier estime que les bandes policières du journal d'outre-Manche sont meilleures que celle publiée dans le n° 333 (10/03/1966). Comptes-rendus des réunions de rédaction, Archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1

Par ailleurs on trouve dans *Eagle* des doubles pages informatives, notamment sur des thèmes liés à la mécanique, qui ne sont pas sans rappeler les Pilotoramas.

ne participent-ils pas aux réunions du comité de rédaction de *Tintin* et les personnes participant aux réunions des différents journaux n'ont qu'un rôle d'administrateurs⁷⁰³. Des liens créatifs existent dans la mesure où les deux rédactions partagent un certain nombre de collaborateurs, au nombre desquels on compte bien évidemment René Goscinny, scénariste entre autres de *Signor Spaghetti*, *Oumpah-Pah*, *Prudence Petitpas* ou de *Modeste et Pompon*.

Du point de vue du contenu, les deux journaux se distinguent assez nettement l'un de l'autre, bien qu'ils soient traversés à certaines occasions par des effets de mode partagés. Cette différence se lit à travers leurs vitrines respectives que sont les couvertures.

Tintin se distingue ainsi de son concurrent par une omniprésence des couvertures dessinées, dès le début de la période, alors que *Pilote* insiste à ses débuts sur l'utilisation de photographies en couverture⁷⁰⁴. Les couvertures illustrées sont dédiées principalement à des héros de bandes – dont la présence relative est plus importante dans le journal –, mais aussi à des récits courts, souvent historiques, ou des dossiers et de l'actualité – le salon de l'automobile revient ainsi à plusieurs reprises, tout comme le Tour de France. Tout en restant fidèle à l'usage de l'illustration, *Le Journal de Tintin* marque un certain tournant de style à partir de 1968 – tout comme *Pilote* le fait à la même époque – en présentant une esthétique d'affiche et un effort de graphisme : citons le n° 1008 de la version française où Ric Hochet, dédoublé avec une silhouette blanche et l'autre noire pose sur un fond à son effigie de couleurs vives en aplats. Un autre exemple se trouve au n° 1014 avec Indésirable Désiré, en voiture sur une couverture divisée en deux bandes dont une couverte de poissons multicolores stylisés. Ces couvertures plus dynamiques mais aussi épurées montrent une certaine influence du graphisme abstrait qui prend de plus en plus d'importance dans les années 1970 – le numéro de Pâques 1971 montre ainsi le visage de Tintin sur un fond d'œufs très stylisés.

Une véritable division se fait en 1973 alors que jusque-là les versions belge et française du journal se correspondent fortement, ayant parfois la même couverture, et partagent un nombre important de pages. Toutefois, tandis que la version belge du journal poursuit sa route sans altération, le second numéro de la version française de l'année porte le titre de *Tintin – l'hebdomoptimiste* et arbore un n° 1 sur sa couverture. Ce tournant marque un changement significatif et une divergence des deux titres. Les photographies deviennent majoritaires en couverture, faisant le plus souvent poser des personnalités issues du sport en premier lieu (Mark

⁷⁰³Note de service du 30/05/1963, archives de l'Institut René Goscinny, 1 page. Voir « Composition et action du comité de rédaction », Partie 1 Chapitre 2, p. 51

⁷⁰⁴Voir « Du « Grand magazine illustré des jeunes » au « Magazine des jeunes de l'an 2000 » : une unité thématique », Partie 1, Chapitre 3, p.72

Spitz au n° 9, Pelé au n° 16, Régis Ovion au n° 23 ou encore François Cevert au n°11), mais aussi de la chanson et du spectacle (Stone et Carden au n°21, Carlos au n°7 ou les humoristes Roger Pierre et Jean-Marc Thibault au n° 40) ou encore des modèles pour illustrer une rubrique ou des photographies de reportages (Le n° 17 est dédié aux Sioux). Le magazine offre d'ailleurs des posters et autocollants en supplément. Le tournant est aussi dans le ton du journal qui s'ouvre donc à la *pop culture* : les *Beatles* font la couverture du n° 28 et 1974, l'année suivante, s'ouvre avec le numéro 52 traitant de la « *pop music* » et arborant une couverture psychédélique. Enfin le numéro 20 (22/05/1973), censé donner la parole aux élèves de sixième, en présente un coiffé d'un casque portant un autocollant « Love », à côté d'une mention « Vive l'armée » barrée, bien loin de l'esprit patriotique et scout des origines du journal.

Sans être mis en avant, des thèmes traités par les deux journaux les rapprochent ponctuellement. Le journal de *Tintin* cède aussi aux sirènes du yéyé et le n° 741 (03/01/1963) contient un article dédié à Dany (*sic*) Boy, éphémère chanteur de *rock'n'roll* et deux semaines plus tard le n° 743 (17/01/1963) s'ouvre en traitant du sujet du rock, twist et madison, et s'interroge sur leur pérennité. Dans le même ordre d'idées le n° 756 (18/04/1963) propose un choix cornélien en couverture : « Pour ou contre Johnny Hallyday ». *Tintin* ne cède toutefois pas autant que *Pilote* à la mode et reste focalisé sur les bandes dessinées. Le journal peut aussi se vanter de présenter un personnage féminin assez novateur en la personne de Prudence Petitpas, enquêtrice du troisième âge, dès 1957 et s'ouvre aux héroïnes avec Natacha en 1972 ou en 1968 la comparse d'Olivier Rameau, Colombe Tiredaile. Le ton se fait aussi plus mordant vers la fin des années 1970 avec certains gags, notamment ceux de Reiser pour les *Gribouillons du Dubouillon* tandis que *La Tibetière* propose des caricatures de visages connus – à commencer par celui d'Hergé – très peu de temps seulement après l'apparition des *Grandes gueules* dans *Pilote* (celles-ci commencent au dernier numéro de l'année 1970 tandis que *La Tibetière* commence au second numéro de l'année 1971).

Le *Journal de Tintin* pratique aussi une mise en avant des auteurs et de la bande dessinée non négligeable. On peut évoquer la publication de l'*Encyclopédie Mondiale de la Bande Dessinée* de Jacques Moliterni des numéros 1209 (18/11/1971) à 103 (24/12/1974) dans les versions françaises. De très nombreux cas de présentations et de services sont dédiés aux auteurs du journal, comme cela est recensé par par Alain Lerman. On trouve cinquante-quatre numéros de *Tintin* version française avec une rubrique ou un article dédié à un ou plusieurs auteurs du journal et certaines rubriques reviennent plusieurs numéros à la suite avec la volonté expresse de faire connaître les auteurs aux lecteurs : « Ceux qui font *Tintin* », des numéros 367 à 370 dès l'année 1955, ou « Qui fait votre journal ? », dans vingt-six numéros entre les

numéros 1060 (20/02/1969) et 1112 (19/02/1970)⁷⁰⁵. Par ailleurs la double couverture du n° 755 (31/01/1963) dédiée à Pâques porte les signatures des différents auteurs près des visages de leurs héros. Cette mise en avant ne prend toutefois pas de forme semblable à celle mise en place par *Pilote*⁷⁰⁶, qui met en scène la rédaction comme autant de personnages vivant des aventures fictives. *Tintin* reste sur un terrain plus sérieux et presque pédagogique, avant de s'orienter vers une approche proche de la bédéphilie. La publication de l'*Encyclopédie mondiale de la bande dessinée* va dans ce sens, tout comme le n° 1135 (30/07/1970) dédié aux « Comics U.S.A ». Les protagonistes du journal restent les héros de bande dessinée, de manière significative l'édito d'introduction du journal reste signé du nom de Tintin.

De manière générale les deux journaux sont très comparables dans la moitié des années 1960, les premières années de *Pilote* le distinguant par l'usage de la photographie et la vocation de magazine plus que d'illustré. Si les deux hebdomadaires convergent dans leurs formules dans les années 1960, le journal de *Tintin* n'opère pas le tournant satirique de son homologue, restant plus attaché à une bande dessinée suivant la formule classique des journaux illustrés, partagée entre séries d'aventures et séries humoristiques légères – cela n'exclut pas quelques cas intéressants que nous avons cité. L'hebdomadaire belge reste beaucoup plus focalisé sur la bande dessinée, qui occupe une place relative plus importante et monopolise les couvertures, jusqu'à un tournant au début des années 1970 et particulièrement avec l'introduction de la formule *Tintin – l'hebdooptimiste* en 1973, qui se transforme alors véritablement en magazine. Le *Journal de Tintin* supporte cependant mieux les tournants du milieu des années 1970 puis des années 1980, puisque le journal reste hebdomadaire. Il connaît toutefois un déclin contemporain à celui de *Pilote*, devenu entretemps *Pilote et Charlie* et qui disparaît en 1989, puisqu'il s'arrête en 1988, sous le nom de *Tintin reporter* et se mue en *Hello Bédé* qui dure encore quatre années avant de s'éteindre à son tour. Les liens officiels entre les deux journaux s'arrêtent plus tôt, en 1975.

3. *Spirou*, un modèle du genre ?

Anciennement appelé *Le journal de Spirou*, devenu simplement *Spirou* après la guerre, l'hebdomadaire des éditions Dupuis est incontestablement l'un des poids lourds du marché en 1959. Également belge, la publication représente au début de la période l'« École de

⁷⁰⁵ A.S. Lerman, *L'encyclopédie historique du journal Tintin – Kuifje*, autoédité, 2012, p. 543 - 546

⁷⁰⁶ Voir « Une BD-réalité » ? La mise en scène de la rédaction », Partie 2 Chapitre 3, p. 191

Marcinelle » par opposition à l'« École de Bruxelles » de *Tintin*, suivant la ligne claire de Hergé, les deux journaux se livrant une concurrence directe tant en Belgique qu'en France, étant par ailleurs tous deux de même obédience idéologique, héritière du catholicisme scout. À la naissance de *Pilote*, celui-ci entretient des liens avec *Spirou* à travers ses auteurs : à travers la World Press de Georges Troisfontaines, Jean-Michel Charlier, Victor Hubinon, Michel Tacq et René Goscinny sont tous collaborateurs⁷⁰⁷ et le demeurent pour tous sauf Goscinny jusqu'au-delà de 1974. René Goscinny est même le scénariste – longtemps officieux – de *Lucky Luke*, l'une des séries les plus populaires du journal du petit *groom* et, plus tard, la plus vendeuse en termes d'albums⁷⁰⁸ jusqu'en 1967, date du transfert de la série dans les pages de *Pilote*.

Le journal est donc un modèle du genre. L'identité scout y est très présente : elle se fait sentir à travers *Les histoires de l'oncle Paul* ou des séries comme *Pour Dieu et le roi*. On la retrouve dans *La patrouille des castors* ou, au cours de l'année 1959, avec le « Challenge du lecteur le plus débrouillard » qui joue sur les thèmes classiques des organisations de jeunesse telles que la débrouillardise et la résilience (n° 1086 – 1088). L'identité catholique ressort également en-dehors de cet aspect. Les numéros spéciaux de Noël affichent souvent une crèche en couverture, plutôt qu'un sapin et des guirlandes (c'est le cas aux numéros spéciaux de 1958, 1960 ou 1962) et certaines histoires se rapprochent beaucoup de l'hagiographie, un exemple remarquable est *Charles de Foucauld, conquérant pacifique du Sahara* retraçant la vie du saint au cours de l'année 1959. Cette identité tend toutefois à s'estomper quelque peu au fur et à mesure de la période.

S'il est un modèle de journal illustré classique, certaines particularités sont à relever dans *Spirou*. Les bandes qu'il propose sont d'une qualité indéniable et, dès 1957, le journal propose du contenu de science-fiction à ses lecteurs comme avec *Alain Cardan, citoyen de l'espace* de Gérard Forton ou le roman *Le saut dans l'inconnu* de Claude Esvé, illustré par Roba l'année suivante. L'hebdomadaire n'hésite pas par la suite à présenter des héroïnes, notamment Yoko Tsuno et Natacha qui font leur apparition dans les bandes auxquelles elles donnent leur nom en 1970. Ces héroïnes, impensables selon les termes de la loi de 1949, deviennent par ailleurs des séries populaires du journal. Enfin *Spirou* met ses auteurs en avant : contrairement à d'autres journaux, dès les années 1950, leurs noms figurent au-dessus de leurs planches, parfois avec leurs signatures. Le nom des scénaristes est aussi présent – bien que l'exemple de Goscinny, dont le nom n'apparaît au-dessus des bandes de *Lucky Luke* qu'à partir de la seconde moitié des années 1960, invite à le nuancer. Cette mise en avant frôle l'enthousiasme dans le

⁷⁰⁷Uderzo n'y publie que ponctuellement.

⁷⁰⁸P. BRUN, *Histoire du journal Spirou et des publications Dupuis*, Glénat, Paris, 1981, p. 18

cas de Raymond Macherot au n° 1353, dont la bande *Chaminou* est annoncée avec des superlatifs⁷⁰⁹. À partir de 1974 paraît par ailleurs la série *Pauvre Lampil* où Raoul Cauvin et Willy Lambil (le nom est étrangement proche) mettent en scène les aventures quotidiennes d'un dessinateur de bandes dessinées, ou on peut citer le récit « Naissance d'un scénario » au n° 1776 (27/04/1972) par Clauvin, laissé volontairement à l'état de brouillon.

Contrairement à d'autres journaux portant le nom d'un personnage, le journal ne met pas particulièrement en avant Spirou et se distingue par l'absence d'éditos durant la majeure partie de la période ; le personnage ne commence à s'adresser à ses lecteurs qu'à partir du n° 1606 (23/01/1969) avec le lancement de la rubrique « Au pied de vos lettres », où il répond à des questions et remarques du public sur un ton est assez neutre. Le journal a en effet divers personnages-mascotte : le personnage d'oncle Paul est l'une des figures les plus emblématiques, dépassant parfois le cadre de sa série⁷¹⁰ ; Starter, issu de la bande *Starter et Pipette*, présente diverses rubriques automobiles au cours de la période, le personnage du Fureteur répond aux questions scientifiques et techniques des lecteurs et il arrive à Fantasio de signer des articles⁷¹¹. Gaston Lagaffe revient aussi régulièrement dans les pages du journal, qu'il commence à fréquenter uniquement entre les cases.

Finalement, entre 1959 et 1974, *Spirou* se distingue par une forte constance : des séries restent inaltérables dans ses pages – *Oncle Paul*, *Le Fureteur*, *Starter*, *Spirou*, *La patrouille des castors*, *Lucky Luke* sont présents durant la majeure partie de la période. Le journal ne fait qu'assez rarement peau neuve comparé à la concurrence, et souvent de façon marginale : les deux plus gros changements sont en 1965, quand le journal, tout en changeant la police et les couleurs du titre, fait céder la place aux strips de couverture pour une grande illustration et passe à une présentation toute en couleurs, puis en 1972, avec l'ajout d'une colonne présentant le contenu du numéro. D'autres changements mineurs portent sur la forme du titre ou la présence ou non de personnages dans le coin supérieur droit – le plus souvent *Spirou* – ou gauche. La photographie n'est que très peu utilisée dans le journal.

⁷⁰⁹« Ces images sont les premières d'une série d'un tout nouveau dessinateur... Tout ouveau dans l'équipe de « *Spirou* », car il a déjà fait ailleurs la preuve de son grand talent. Nous souhaitons la bienvenue aux personnages et à la personnalité de RAYMOND MACHEROT », *Spirou* n° 1353 (19/03/1964), p. 2-3. Le lancement de la série est aussi annoncé en couverture par Bill de *Boule et Bill*, avec le nom de l'auteur mis en gras dans son phylactère. La citation des auteurs vire parfois à l'exagération : le feuilleton *Les robinsons du rail* – à partir du n° 1364 (04/06/1964) – est surtitré par la mention « [...] feuilleton conçu par André Franquin et réalisé avec l'aide de Jidéhem et Yvan Delporte ».

⁷¹⁰À titre d'exemple, il est le narrateur de la série *Spirou découvre l'Europe*.

⁷¹¹Au n° 1133 (31/12/1959) il signe la rubrique « TV pour moins de 20 ans », prévenant les lecteurs sur les dangers du média. Le journal mentionne que son article s'est fait « avec la collaboration d'Yvan Delporte, Peter Middeldorp et de plusieurs personnalités que nous avons interviewées par téléphone » (*Spirou* n° 1133, p. 14).

Par rapport à *Pilote*, *Spirou* se distingue au début comme un journal véritablement de bande dessinée⁷¹², la mettant en avant jusqu'à faire figurer débiter les bandes jusque sur sa couverture. Son ton est aussi plus enfantin, le journal ne s'adresse que très peu à ses lecteurs, contrairement à l'hebdomadaire de Dargaud qui ne cesse de leur adresser la parole. Par ailleurs *Spirou* ne prend pas de virage satirique comparable à celui de son homologue français, restant dans le cadre d'un public jeune, auquel il propose par exemple plus de bande dessinée à partir du n° 1125 (05/11/1959) qui lance les mini-récits, encarts contenant des récits complets à plier, une page du journal étant équivalente à huit planches⁷¹³. *Spirou* garde aussi des habitudes rejetées par *Pilote*, l'année 1974 voit ainsi avoir lieu un grand référendum sur les nouvelles séries. De ce point de vue, *Spirou* connaît une évolution vers la fin de la période, avec notamment la rubrique *Carte Blanche* à partir du n° 1825 (05/04/1973) qui lui permet de sortir de sa ligne éditoriale habituelle en laissant un espace d'expérimentation à des auteurs et parfois à des amateurs dont certains sont retenus. C'est le cas de Watch qui amène un style différent, proche de celui de Mandryka et porté vers l'absurde, et qui illustre ensuite la rubrique jeux du journal. Enfin, le journal de Dupuis pratique une certaine bédéphylie autocentrée : en 1974 le journal republie d'anciens chapitres de *Spirou et Fantasio* et d'autres séries avec « Le coin des classiques » et « archives Franquin ».

Par ailleurs on peut relever des similitudes avec les stratégies commerciales de *Pilote* : des concours des plages sont organisés l'été – c'est le cas en 1958 et 1959 – avec le « Cirque Spirou » ; le journal est présent au Salon de l'enfance et des publicités similaires et parfois identiques se retrouvent dans les deux publications.

Classique du genre, *Spirou* est très centré sur la bande dessinée et met en avant ses auteurs. Il montre aussi des signes de modernité, surtout à partir des années 1970 avec l'apparition d'héroïnes, des styles de dessin et d'humour différents et une certaine mise en scène des auteurs. Le taux de bandes dessinées reste assez constant au cours de la période, passant d'environ 60 % de la surface du journal en 1959 à entre 75 et 80 % en 1974, avec des variations en fonction des années⁷¹⁴. Cela se fait toutefois sur un fond de constance très important puisque le journal ne change pas de ton et reste en apparence adressé au même lecteur implicite. La

⁷¹²Il ne faut pas pour autant passer sous silence des rubriques dédiées à d'autres sujets, notamment au sport et à l'automobile (les rubriques de Starter, « Spirou Sports ») la première traitant par ailleurs souvent, à partir de l'année 1959, de vedettes sportives exclusivement masculines. La télévision et le jazz sont aussi brièvement traités, sans que cela marque véritablement le journal et des rubriques d'actualités, toujours rédactionnelles voient aussi le jour.

⁷¹³Le journal se focalise aussi beaucoup sur les séries à suivre, exploitant relativement peu les gags, réservés à quelques séries, on pense notamment à *Gaston Lagaffe* ou *Les Gnagnan* de Claire Bretécher.

⁷¹⁴P. BRUN, *Histoire du journal Spirou et des publications Dupuis*, p. 12

formule fonctionne très bien cependant et le journal est celui qui connaît la plus grande longévité, puisqu'il est encore publié à ce jour. Il s'oppose toutefois au modèle de *Pilote*, fondé sur l'évolution du genre et la recherche d'une certaine avant-garde qui le pousse de son côté à opérer différentes mues.

4. *Vaillant*, le miroir

Parmi les nombreuses publications catholiques – *Spirou*, *Tintin*, *Coq Hardi*, *Bayard* et autres – le journal *Vaillant* dénote par son obédience communiste. Autre exception, sur le marché français, *Vaillant* n'est distribué ni par les Nouvelles Messageries de la presse parisienne ni par les Messageries Lyonnaises de Presse⁷¹⁵, et se développe donc avec son propre réseau de distribution – cette difficulté s'ajoute à une première défiance du gouvernement à cause des liens du journal avec le PCF⁷¹⁶. À la Libération, les publications issues de la Résistance ont un droit automatique à reparaître, cela inclut donc le *Jeune Patriote*, court journal du PCF, traitant principalement de politique mais contenant également des illustrations, d'abord politiques puis des bandes dessinées à partir du n° 3. Afin de contrecarrer la concurrence gaulliste d'*Avant-Garde*, la décision est alors prise de faire succéder à cette publication un hebdomadaire adressé aux enfants de huit à douze ans ; le *Jeune Patriote* s'arrête alors le 12 mai 1945, annonçant la sortie pour le 23 du même mois – ce sera finalement le premier juin – de *Vaillant*, le journal le plus captivant⁷¹⁷. Si l'annonce du journal ne fait pas encore la part belle à la bande dessinée et que celle-ci n'occupe que deux pages sur huit, ce taux augmente graduellement.

Au cours de notre période, *Vaillant* se rapproche de *Pilote* dans la mesure où il connaît également de nombreuses variations de formule et de contenu. L'année 1959 est celle d'un tournant. Alors que les couvertures présentaient jusqu'alors des illustrations en pleine page qui rappelaient le style disneyen⁷¹⁸, le journal passe à des couvertures présentant un début de planche, à la manière de *Spirou*. Cela se produit une première fois au n° 720 (27/02/1959) puis de manière systématique à partir du n° 726 (10/04/1959). Par ailleurs, si les couvertures sont principalement dédiées aux séries du journal, il arrive qu'elles fassent la part belle à d'autres rubriques – notamment le sport ou des sujets spéciaux – avec parfois des photographies pour

⁷¹⁵À cause de cela, les chiffres de ventes du journal ne sont pas pris en compte dans les études réalisées pour Dargaud. Voir « Une industrie en crise ? », Partie 2, Chapitre 1, p. 86

⁷¹⁶R. MEDIONI, *Mon Camarade, Vaillant, Pif. L'histoire complète. 1901-1994...*, p. 103

⁷¹⁷*Ibid* p. 88 – 89

⁷¹⁸Outre la série-phare du journal, *Pif le chien*, au trait souple et cartoon rappelant celui de l'auteur américain et mettant également en scène des animaux, on peut surtout citer *Placid et Muzo* de José Cabrero Carnal, au trait similaire et dont Placid, l'ours brun co-protagoniste, ressemble fortement au héros de Mickeyville.

les illustrer. La présence de *strips* en couverture se poursuit avec de nouvelles nuances : entre 1961 et 1964 le journal connaît une période qui le rapproche d'un magazine, les bandes en couverture partageant l'espace avec des photographies liées à des services dans le journal⁷¹⁹. Même si les illustrations pleine page reviennent en couverture au cours de l'année 1964 le véritable tournant se fait au n° 1038 (04/04/1965) : le journal change de nom pour *Vaillant le journal de Pif*, le nom du personnage-vedette étant beaucoup plus gros que le reste du titre – le visage de Pif le chien apparaît d'ailleurs dans le coin supérieur droit pour annoncer le contenu du journal. D'autres légères variations surviennent encore, mais un tournant définitif est pris au le vingt-quatre février 1969 avec le premier numéro de *Pif Gadget*, qui prend la place de *Vaillant* qui s'arrête à son mille deux-cent huitième numéro. À partir de cette date et jusqu'à la fin de la période, le gadget occupe une place de premier plan dans l'identité du journal⁷²⁰ – littéralement, puisque les couvertures annoncent alors systématiquement le gadget compris avec l'hebdomadaire de la semaine. Il nous faut cependant souligner que ce stratagème ne semble pas être d'une grande efficacité du point de vue commercial⁷²¹. Les séries continuent aussi, et le journal se vante d'être « tout en récits complets »⁷²² à partir de son changement de nom.

Pif-Vaillant reste en effet un journal de bandes dessinées et si au début de la période les bandes suivent la répartition habituelle des journaux illustrés – entre séries d'humour et d'aventures –, de nouvelles bandes viennent apporter un peu de diversité. C'est le cas de *Nestor* de Crespi, au trait enfantin et à la division en cases carrées régulières, ou l'onirique et éphémère *Mystérieuse matin, midi et soir* de Jean-Claude Forest, l'absurde *Concombre masqué* de Kalkus alias Mandryka à partir de 1965, *Zor et Mlouf* par Jacques Kramb et Jean Sanitas, aux personnages très étranges, ou encore *Corto Maltese* d'Hugo Pratt, qui navigue dans les pages de l'hebdomadaire à partir de 1970 et dont l'influence sur la bande dessinée française est durable. Malgré cette ouverture, l'identité du journal reste longtemps assez enfantine : jusqu'en 1968, Pif signe l'édito du journal. Le personnage est si fondamental, qu'il est décliné en séries dérivées : *Pifou* est une série centrée autour du personnage éponyme, fils de Pif. Des *strips* de *Pif* ouvrent le journal durant la majeure partie de la période et le journal intègre son nom à son

⁷¹⁹Des rubriques de sport et de philatélie se développent et la rubrique « À votre âge... » donne la parole à diverses personnalités qui racontent leur métier de rêve à l'âge des lecteurs du journal.

⁷²⁰Au n° 699 (29/03/1973) *Pilote* parodie le journal communiste en prétendant offrir un gadget à ses lecteurs, comme il l'annonce en grande pompe sur sa couverture. En réalité, il ne s'agit que de l'enveloppe en plastique du journal.

⁷²¹Les gadgets n'augmentent pas les ventes du journal et certains rencontrent un succès très limité. (C. QUILLIEN, *Pif-Gadget, 50 ans d'humour, d'aventure et de BD*, Hors collection, Paris, 2018, p. 96)

⁷²²Cela est assez relatif : la série *Mystérieuse matin, midi et soir*, de Jean-Claude Forest se termine en effet sur le mot « Fin » au bout de sa première apparition, mais sa seconde continue la même histoire. (C. QUILLIEN, *Pif-Gadget, 50 ans...*, p. 174)

titre pour ensuite s'y résumer⁷²³. Malgré ses évolutions, *Pif-gadget* ne rompt pas avec les pratiques éditoriales anciennes comme le prouve le référendum lancé en 1974 sur les nouvelles séries au n° 268 (15/04/1974), ou bien le cas de la transmission de la série *Gai-Luron* de Gotlib à Henri Dufranne, qui se déroule en plusieurs étapes de 1965 à 1969⁷²⁴.

Parmi les artistes novateurs de *Vaillant-Pif*, certains marquent par la suite l'histoire de *Pilote*. C'est notamment le cas de Gotlib, Mandryka et Forest. Gotlib est le premier à intégrer le journal de Dargaud, par intérêt pour la publication. Il y amène Mandryka⁷²⁵ par la suite tandis que Forest y est introduit par l'intermédiaire de Philippe Druillet, après une double déception : son projet d'adaptation de Jules Verne *Mystérieuse matin, midi et soir* n'a duré que deux épisodes et *France Soir* décide de ne plus publier *Hypocrite*⁷²⁶. Des transferts se produisent toutefois dans les deux sens et à la fin des années 1970, Fred fait le voyage en sens inverse, introduisant son univers graphique à part chez *Vaillant* avec *Clythère, l'apprentie sorcière*. Il faut, enfin, souligner la nature complexe des rapports humains entre les deux journaux, entachés par l'évènement de la brasserie de mai 68 dans lequel le rôle d'auteurs principalement issus de *Vaillant* et fréquentant l'atelier 63 fait polémique⁷²⁷.

Il est enfin intéressant de contraster les trajectoires de *Vaillant* et *Pilote*. Les deux journaux connaissent de nombreuses variations au cours de la période, qui se ressemblent par certains aspects. Si la fin des années 1950 est différente pour les deux journaux – *Pilote* se concentrant moins sur la bande dessinée –, tous deux tendent vers une formule plus proche du magazine dans la première moitié des années 1960. Le mimétisme entre les deux journaux est le plus clair en 1965 : séparément, les deux publications choisissent de changer leur sous-titre pour souligner leur lien avec leurs personnages-vedettes, *Pilote* devenant « Le journal d'Astérix et Obélix » et *Vaillant* « Le journal de Pif » – à noter que le second fait apparaître cette information de façon bien plus imposante. Bien qu'il soit impossible de le prouver, nous pouvons imaginer une corrélation entre ces choix puisque *Vaillant* opère ce changement le quatre avril 1965, après avoir l'avoir annoncé dans des numéros précédents. À la même période, des négociations ont lieu entre Dargaud et la radio Europe n° 1 et c'est à la réunion de rédaction du 12 mai 1965 – un peu moins d'un mois après la mue du journal communiste – que Dargaud expose la demande de la station de radio pour le changement du titre.

⁷²³Conséquence de cela, ce nom est encore décliné pour être adapté à d'autres produits et notamment à des gadgets : citons, par exemples, les « pifises » ou artémies, ou les « pifitos » ou pois sauteurs.

⁷²⁴Cet exemple, parmi d'autres, montre un attachement des séries au journal plutôt qu'à leur auteur., C.

QUILLIEN, *Pif-Gadget, 50 ans d'humour, d'aventure et de BD*, p. 55

⁷²⁵J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 315

⁷²⁶*Ibid*, p. 363 – 364

⁷²⁷Voir « 1968 : chronique d'une catastrophe annoncée », Partie 1, Chapitre 3, p.89

Les ressemblances prennent toutefois clairement fin à la fin des années 1960, après le tournant de 1968 : alors que *Pif Gadget* naît le vingt-quatre février 1969, faisant le pari des gadgets et d'un public d'enfants, *Pilote* poursuit sa route vers un vieillissement du public et, le quinze octobre de l'année suivante, devient « Le journal qui s'amuse à réfléchir », sous-titre qui connaît de fortes variations et souligne le tournant satirique de la publication.

Plus que leurs différences, ce sont avant tout les ressemblances entre ces différents journaux qui ressortent de leur dépouillement. Au début de la période, la plupart respectent une certaine division des bandes dessinées réparties entre bandes humoristiques – Oumpah-Pah ou Strapontin pour *Tintin*, Johan et Pirlouit pour *Spirou*, Pif le chien pour *Vaillant* et Astérix pour *Pilote* –, westerns – citons, dans le même ordre d'appartenance, les séries *Jack Diamond*, *Jerry Spring*, *Sam Billie Bill* et *Bison Noir* –, d'aventures historiques – *Alix*, *Thierry le Chevalier*, *Capitaine Cormoran* et *Le Démon des Caraïbes* y correspondent – et d'aventures modernes centrées sur la technologie – *Michel Vaillant* est pilote automobile tandis que *Buck Danny*, *Bob Mallard* et *Tanguy et Laverdure* sont tous aviateurs. *Le journal de Mickey* échappe quelque peu à cette répartition stricte mais présente également des séries d'humour, liées à la bande de Mickey pour la plupart, et d'aventures, surtout historiques – *Thierry la Fronde*, *Zorro* ou encore *Lancelot* l'illustrent. On retrouve également dans ces publications – encore une fois un peu moins dans *Mickey* – des rubriques aux thématiques similaires : correspondance, sport, science et biologie, technologie, voitures, mais aussi des jeux ou la philatélie. Les similitudes dépassent les pages des journaux, par exemple par l'expérience de clubs, qui ont avec plus ou moins de succès.

Dans cet ensemble assez uniforme, *Pilote* se distingue à son origine par le choix d'un ton plus sérieux et le pari de faire un journal plus « adulte ». En 1959, l'hebdomadaire d'Astérix ne se présente pas comme un journal de bandes dessinées, contrairement à ses concurrents, et n'adopte ce tournant qu'au cours de l'année 1963 et de manière encore plus poussée au cours de l'année 1965⁷²⁸. Le journal évolue plus que sa concurrence – *Mickey* et *Spirou* brillent quant à eux par leur constance – mais il ne faut pas ignorer que certains courants traversent toute la presse : par exemple un ton *teenager* et un intérêt pour le rock et le yéyé se retrouvent dans différentes publications, bien que jamais au même degré que dans *Pilote*. La plus grande

⁷²⁸Un document sans titre daté du 3 juin 1965 le déclare très ouvertement : « Sur le plan conception, notre nouvelle rédaction s'oriente vers la bande dessinée, mais une bande dessinée éclectique qui doit permettre à nos lecteurs de base 10/15 ans de lire des séries différentes par le style et l'esprit. », Document intitulé « *Pilote* » daté du 03/06/1965, archives de l'Institut René Goscinny, p. 1

fréquence de variations dans la formule et le contenu de *Pilote* s'explique aussi par sa naissance récente, l'hebdomadaire reste tout au long de la période à la recherche de son identité et sa place dans un marché saturé où les ventes déçoivent. La question de l'identité de *Pilote* fait aussi l'objet de tensions internes et de débats autour de la politique rédactionnelle.

Une autre question fondamentale est celle de la mise en avant des auteurs. Si d'autres publications donnent parfois des coups de projecteur sur leurs collaborateurs, aucune ne le fait à la manière de *Pilote*. Le journal de Dargaud se distingue en constituant son univers non pas à travers celui d'une série-phare – à la manière de *Spirou* avec Spip, le Fureteur et Gaston Lagaffe, ou de *Mickey* avec Onc' Léon et les personnages de Walt Disney – mais à travers celui d'une rédaction réelle caricaturée, où les auteurs, leurs noms et leurs visages sont connus des lecteurs qui s'attachent alors à eux.

Tous ces titres sont donc concurrents ; cependant, on relève entre eux un esprit de corps, notamment face à la concurrence commune que représentent la télévision, *Salut les Copains* et les mensuels illustrés. Cet esprit de corps se matérialise d'ailleurs en 1965 par une opération conjointe, quand des présentoirs publicitaires sont installés aux « points de vente principaux » afin de mettre en avant les publications illustrées hebdomadaires, opération menée de front par *Pilote*, *Mickey*, *Spirou*, *Tintin* et *Tout l'Univers*⁷²⁹. Dans un esprit similaire, en 1964, la rédaction décide de la mise en place d'un syndicat réunissant les plus grands acteurs de la profession, éditeurs et auteurs, afin de défendre l'image publique de la bande dessinée et ses intérêts. L'idée découle du discours de Jean-Michel Charlier et René Goscinny lors du séminaire du 20 mai 1964, où ils exposent les problèmes de relations publiques des journaux de bandes dessinées, jugées « à peu près nulles »⁷³⁰. Au séminaire du 19 novembre suivant, l'idée est rappelée, Jean-Michel Charlier précisant qu'il a été demandé à Hergé d'en être le président⁷³¹. Par la suite, Goscinny prend en charge l'organisation du syndicat, réunissant des membres des grands hebdomadaires illustrés, entretenant une correspondance à ce sujet avec différents auteurs et organisant une rencontre – nous l'explorerons davantage dans la prochaine partie.

C'est vers la fin de la période que *Pilote* impose réellement sa différence. Si d'autres journaux commencent à explorer de nouvelles frontières de la bande dessinée – nous avons cité l'humour absurde dans *Pif Gadget* ou l'introduction d'héroïnes dans *Spirou* –, aucun n'emprunte le même tournant satirique que le journal qui s'amuse à réfléchir. Ce changement

⁷²⁹*Ibid* p. 2.

⁷³⁰Séminaire du 20 mai 1964, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 11

⁷³¹Séminaire du 19 novembre 1964, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 17

de ton non seulement ne débarrasse pas le journal de sa concurrence, mais elle lui en fait rencontrer une nouvelle.

C. Les Éditions du Square : concurrence (in)directe

Alors qu'il entreprend sa mue d'un journal purement dédié à la bande dessinée vers un contenu plus satirique, *Pilote* entre en concurrence avec un autre type de presse, édité par une maison d'édition à part : les Éditions du Square.

1. Trois journaux et un esprit

Les Éditions du Square naissent de la rencontre au sein du journal vendu par colportage *Zéro* – qui devient par la suite *Cordées* – de François Cavanna, Georges Bernier et Fred Aristidès. À la disparition du directeur du journal en 1960, les deux premiers s'organisent pour le récupérer de sa veuve, en organisant les colporteurs, dirigés par Bernier, contre elle. L'opération réussie, ils deviennent respectivement rédacteur en chef, directeur des ventes et directeur artistique et conservent dans leur équipe les membres de la rédaction de *Zéro* que sont Fred, Lob, Pellotsch, Vicq et le très jeune Jiem, *alias* Reiser⁷³². Le nouveau journal est lancé sur une base mensuelle en septembre 1960 et prend le nom d'*Hara-Kiri*. Il est d'abord distribué par colportage puis en kiosques à partir du n° 8 de mai 1961, qui porte la mention « Distribué par NMPP ».

Hara-Kiri est un journal à part dès ses débuts. Si l'illustration y est présente et le public visé est adulte, ce n'est pas un journal de caricatures comme l'était *L'Assiette au Beurre* durant la première moitié du XXe siècle ou comme l'est *Le Canard Enchaîné*, journaux par rapport auxquels les créateurs d'*Hara-Kiri* prennent d'ailleurs leurs distances⁷³³. Le nouveau mensuel traite bien de sujets en vogue, mais pas uniquement, et toujours de manière détachée de l'actualité. Le ton est donné dès le n° 1, paru en petit format de soixante-quatre pages, qui s'ouvre avec un texte de François Cavanna faisant lieu de manifeste : « Il y a six ans de ça, notre jeune équipe partit joyeusement en guerre contre les monstres Bêtise, Mensonge, Futilité,

⁷³²S. MAZURIER, « *Hara-Kiri*, une histoire bête et méchante (1960-1985) » in *Hara-Kiri journal bête et méchant, les belles images (1960-1985)*, Hoëbeke, Paris, 2008, p. 6 – 27.

⁷³³Définissant ses ennemis de l'humour comme étant le calembour et l'allégorie, qu'il définit un « dessus de pendule, Cavanna explique : « Si le calembour est pour nous symbolisé par *Le Canard Enchaîné*, le dessus-de-pendule l'est par *L'Assiette au Beurre*, ce magazine de la fin de l'autre siècle, fort bien dessiné [...] mais ce graphisme prestigieux illustre des idées d'une platitude de discours électoral. », F. CAVANNA, *Bête et méchant*, Belfond, Paris, 1981, p. 207

Injustice, Conformisme. [...] Aujourd'hui l'ignorance n'est plus causée par le manque de moyens d'information. C'est, au contraire, la surabondance de textes (lus ou écoutés) ineptes, mensongers ou futiles qui plonge l'homme du XXe siècle dans une nuit plus profonde que celle où stagnait le manant illettré du Moyen-Âge »⁷³⁴. Le journal part en campagne contre le reste de la presse au sens large, une lettre ouverte de Jean Brasier, auteur de poèmes dans le journal, répond ainsi à un article de libération, réfutant la disparition des poètes ouvriers⁷³⁵. Les premiers numéros du mensuel présentent en effet une assez grande diversité de contenu : des poèmes (Danielle Filâtre et Jean Brasier en écrivent), des rubriques (sur le Jazz, sur la science-fiction et des critiques de cinéma et de théâtre, souvent œuvres de Delfeil De Ton), des pages entières de dessins humoristiques ainsi que des fausses publicités. Le n° 3 de décembre 1960 marque quelques tournants : le grand format est adopté, entraînant le passage à quarante-huit pages, la photographie y est introduite et les premières séries de bande dessinée y apparaissent, soit *Tarsinge, l'homme-zan* de Fred et *La quille, fillettes !* de Cabu. Un premier roman-photo paraît dans le n° 4 (janvier 1961), il s'agit d'une adaptation des *Misérables* par Pierre Chabran, et le journal use beaucoup du détournement d'images, particulièrement de planches encyclopédiques. Les éléments pérennes de la publication sont alors en place, mais elle fait l'objet d'une première interdiction en cette année 1961, suivie d'une deuxième en 1966, qui ne la coulent pas pour autant. Son ton se libère aussi graduellement, malgré les revendications des débuts et l'aspect politique n'est pas présent sous une forme partisane, mais comme une critique des valeurs de la société contemporaine par des dessins à caractère antimilitariste et anticlérical mais aussi une satire féroce de la société de consommation, et le ton n'est pas encore aussi osé que par la suite. Le n° 8 marque un relâchement en présentant une fausse enquête sur le « *birth-control* » et un service « Vous n'aurez plus honte de vos seins », thème récurrent dans l'histoire du journal, par un certain Docteur Libideaux. Le magazine introduit enfin un esprit satirique : il pastiche des unes de journaux – *Pipi-Paris* dans le n° 5, *Hara-Kiri Soir* au n° 9 et *L'épique* au numéro suivant – ou propose un guide pour devenir membre de l'OAS au n° 12.

À mesure que le temps avance, l'image s'impose dans le journal, la photographie devient exclusive en couverture en 1963⁷³⁶ et la couleur est introduite. *Hara-Kiri* commence aussi à publier des bandes dessinées. Le choix des séries est révélateur de l'esprit bédéphile de la rédaction puisqu'il se tourne vers des séries étrangères comme *Fearless Fosdick*, parodie de

⁷³⁴F. CAVANNA, « Où il sera parlé de la très noble et très anticque corporation des colporteurs d'ymages & escripts », *Hara-Kiri* n° 1, p. 3

⁷³⁵*Ibid*, p. 11 – 12

⁷³⁶S. MAZURIER, « *Hara-Kiri*, une histoire bête et méchante (1960-1985) », p. 12

Dick Tracy par Al Capp du n° 77 au n° 84 (janvier – septembre 1968), *Funny Valentine* de Guido Crepax (n° 81, juin 1968) ou *La femme assise* de Copi en 1974. Le choix peut aussi se porter sur des séries françaises, différentes des canons convenus du genre, comme *The Game* de Guy Peellaert qui paraît du n°76 au n°84, véritable pastiche style *pop* de la culture américaine⁷³⁷. Le journal fait d'ailleurs souvent de la publicité pour les publications des éditions Losfeld, lieu de création de l'avant-garde de bande dessinée. Dans une logique similaire, il met ses auteurs en avant : les planches sont toujours signées et ceux-ci s'y représentent, c'est notamment le cas dans *Hit-Parade* de Wolinski ou de manière encore plus littérale dans les différentes rubriques photographiques du Professeur Choron, les romans-photo *Professeur Choron, réponse à tout*, les *Fiches-bricolage* et différentes publicités. Reiser apparaît également régulièrement dans ces romans-photo, tandis que Cavanna pose pour la couverture du n° 110 « Spécial scato » (novembre 1970).

L'équipe de la rue Choron se lance aussi dans d'autres aventures éditoriales. C'est en 1962 que sont fondées officiellement les Éditions du Square, suite à l'échec des Éditions Hara-Kiri. Parmi les autres projets de la société, les plus marquants voient le jour en février 1969. Le premier est un hebdomadaire qui, s'il conserve le ton satirique et cru de son ancêtre, suit de plus près l'actualité : *Hara-Kiri hebdo*. Animé par les auteurs habituels des Éditions du Square, le journal connaît un début de vie mouvementé puisqu'il est interdit dès novembre 1970⁷³⁸. Il reparait toutefois très peu de temps après cet incident, avec un ton toujours semblable mais un nom différent et appelé à durer : *Charlie hebdo*.

Le second projet prend un chemin tout à fait différent, renonçant à la satire, il s'agit de *Charlie mensuel*. Inspiré de l'italien *Linus* et reprenant comme lui le nom d'un personnage des *Peanuts*⁷³⁹, il s'attache à diffuser en France des *comics* américains, avant tout de Charles Schultz, Al Capp et Roger Price. D'autres auteurs étrangers y trouvent aussi une place comme Guido Crepax, présent au sommaire dès la première année, ou Guido Buzzelli qui l'est l'année suivante, tout comme Copi. Mais *Charlie mensuel* fait aussi la part belle aux auteurs issus des Éditions du Square, et Cabu, Fred, Reiser, Wolinski et Gébé fournissent de nombreux gags et récits courts, tandis que Delfeil De Ton et Cavanna écrivent des textes.

⁷³⁷On y suit les aventures d'une *cheerleader* et d'une équipe de football américain, dans un environnement bariolé fait de photographies détournées et de logos de grandes marques.

⁷³⁸L'interdiction est souvent associée à la une provocatrice du journal, suite à la mort du général De Gaulle, titrant « Bal tragique à Colombey – 1 mort », en référence à l'incendie de la discothèque Le 5/7 à Saint-Laurent-du-Pont en Isère. Le nom de Raymond Marcellin, ministre de l'intérieur revient souvent dans les récits de l'interdiction. Il est vrai que, vus les délais de celle-ci – le journal est interdit le lendemain de sa une –, l'intervention personnelle du ministre expliquerait l'accélération du processus.

⁷³⁹D. DE TON, *Ma véritable histoire d'Hara-Kiri hebdo*, Les cahiers dessinés, Paris, 2016, p. 35 – 36 et 47 – 50

2. Une catégorie à part

Les trois journaux des Éditions du Square explorent des chemins différents. *Charlie mensuel* et *Hara-Kiri hebdo/Charlie Hebdo* peuvent être vus comme des émanations de *Hara-Kiri*, le premier exploitant plutôt la veine bédéphile – il reprend d’ailleurs certains auteurs et séries déjà publiées dans *Hara-Kiri* – et le second la veine satirique, en restant plus proche de l’actualité. Toutes ces publications restent toutefois unies dans un esprit similaire revendiqué par les créateurs, celle de la « doctrine » *Hara-Kiri*, définie par François Cavanna dans *Bête et Méchant*. Le rédacteur en chef y définit les piliers de l’humour pratiqué par le groupe, avant tout par les recours auxquels il renonce, à savoir : le calembour, le gag, la « roserie »⁷⁴⁰ et l’allégorie. C’est particulièrement contre le calembour qu’il s’érige – s’opposant d’ailleurs au gag en le définissant un « calembour graphique »⁷⁴¹ : « Le comique doit être un comique de situation. Aller au fond des choses. [...] D’où notre dégoût de l’ " esprit", en particulier du jeu de mot et par-dessus tout du calembour, cette acrobatie stérile, ce tic de petit vieux »⁷⁴². Ce refus du gag et du calembour oppose *Hara-Kiri* à *Pilote*, où ces procédés gardent une place importante malgré le tournant satirique de la publication, et au style d’humour de Goscinny en particulier. Autre fondateur du journal, le Professeur Choron revendique un « grand humour » dont une particularité est son détachement de l’actualité⁷⁴³, ce qui peut sembler contradictoire avec le projet de *Hara-Kiri hebdo*.

La revendication d’un style à part touche aussi au style graphique mis en avant dans le journal. *Hara-Kiri* se distingue par une prédilection pour le noir et blanc, plus proche du dessin de presse que de la bande dessinée franco-belge classique, genre auquel les collaborateurs s’adonnent d’ailleurs dans l’hebdomadaire. Cavanna définit ce style comme : « Pas vraiment de la bande dessinée avec ses cases, ses bulles et son découpage-cinéma, mais quelque chose de beaucoup plus leste, de beaucoup plus enlevé, et qui devint vite le genre maison. C’était, si l’on veut, une écriture dessinée, apparemment bâclée comme un croquis – apparemment ! – et terriblement efficace »⁷⁴⁴. Il est vrai que si chaque auteur a un style bien défini, tous partagent

⁷⁴⁰Cavanna définit ainsi les traits d’esprit, citant Cyrano de Bergerac et ajoutant : « Rien à foutre d’égratigner avec grâce pour montrer qu’on est fin. » (F. CAVANNA, *Bête et méchant*, p. 206).

⁷⁴¹*Ibid*, p. 206 – 207

Cette détestation n’est pas absolue et l’on trouve parfois des jeux de mots dans *Hara-Kiri* : nous avons déjà cité les fausses unes de journaux ou le nom factice du « Docteur Libideux » qui signe une rubrique sur le sexe.

⁷⁴²*Ibid* p. 206

⁷⁴³Cité par Stéphane Mazurier in « *Hara-Kiri*, une histoire bête et méchante (1960-1985) », p. 15

⁷⁴⁴*Idem*.

une esthétique proche du brouillon. Ce point commun ne doit pas effacer la grande diversité des styles graphiques qui se côtoient dans le journal et que les dessinateurs développent aussi ailleurs – à *Pilote* notamment. Ainsi on peut relever des influences personnelles comme Don Martin pour Reiser, bien que celui-ci soit un autodidacte complet, ou Willy Elder pour Georges Wolinski⁷⁴⁵. Le style graphique du journal passe également beaucoup par les photographies, réalisées par Jacques Chenard, *alias* Chenz, notamment pour les couvertures, les fausses publicités et les romans-photo. Le recours à la mise en scène de photographies définit véritablement le style du journal.

Enfin, le journal cultive un esprit de groupe encouragé par le nombre limité de ses membres, contraints pour cette même raison de multiplier les pseudonymes dans leurs publications⁷⁴⁶. Cet esprit s'étend au-delà des membres de la rédaction jusqu'à leurs connaissances et familles, qui posent parfois pour les séances de photographie. C'est notamment le cas de Michèle Bernier, fille du Professeur Choron, qui témoigne de la proximité des relations familiales et de travail⁷⁴⁷, ce qu'illustre aussi l'exemple de Cabu dont la femme, Isabelle Monin, est aussi rédactrice en chef du journal écologiste *La gueule ouverte*, publié par les Éditions du Square. Les relations qui lient les membres dépassent aussi le simple stade de l'amitié comme cela se produit entre Cavanna et Reiser entre qui – à l'instar de Goscinny et Gotlib – s'installe une relation filiale⁷⁴⁸.

Opposé au modèle classique de la bande dessinée franco-belge, *Hara-Kiri* se distingue nettement de *Pilote* durant la décennie 1960. Une première opposition est la nature autogérée du journal de la rue Choron puisque les membres de la direction et de la rédaction sont les mêmes et le journal n'est soutenu par aucune campagne de publicité (officielle) et ne publie dans ses pages que des publicités liées à des marques avec lesquelles les Éditions du Square entretiennent des liens, notamment les éditions Losfeld ou plus simplement de la propagande pour leurs propres albums.

La convergence des styles des deux journaux est amorcée par le journal de Goscinny, avec le tournant satirique lancé suite aux événements de mai 68, qui devient plus marqué au début des années 1970. Les « Actualités » lancées en 1968 et qui durent jusqu'en 1971 œuvrent

⁷⁴⁵*Idem.*

⁷⁴⁶*Ibid*, p. 12

⁷⁴⁷« En feuilletant les vieux numéros du journal, je retrouve dans les photos tous ceux qui ont toujours été là ; avec mes parents et toute l'équipe. Je retrouve ma tante Josette, la sœur de papa, des copains comme Fuchs, des voisins du bureau, quelques acteurs aujourd'hui connus, des ennemis publics numéro un. [...] j'ai le souvenir de les avoir regardé travailler, j'étais fascinée. », M. BERNIER, « La fille du prof » in *Hara-Kiri journal bête et méchant, les belles images...*, p. 317

⁷⁴⁸Reiser : « Cavanna, c'est presque mon père. Il m'a éduqué », cité par Stéphane Mazurier, *Ibid*, p. 11

dans ce sens, mais la physionomie des journaux se ressemble encore plus à partir de 1973 lorsque le journal qui s’amuse à réfléchir opte pour une division en trois parties : des « Variétés », en lien avec le thème du numéro et constituées de rubriques rédactionnelles et de planches et dessins, une partie « Magazine » coïncidant avec la rubrique « Venez donc un jour où vous aurez le museau propre et nous parlerons des affaires du monde » et enfin une rubrique « Histoires », dédiée aux séries à suivre du moment. Ce modèle se poursuit jusqu’au passage à la périodicité mensuelle en 1974. L’année 1973 est aussi celle des couvertures de Michel Leconte, photographies d’objets ou de sculptures pouvant rappeler, bien que d’un peu loin, les couvertures d’*Hara-Kiri*, monopolisées par la photographie. L’ancien grand magazine illustré des jeunes multiplie alors les sujets d’actualité – le n° 697 (15/03/1973) « spécial MLF » présente des pastiches de BD et de films, où le genre des protagonistes est changé, un autre du magazine *Elle*, rebaptisé « *M.Elle.F* » et une fausse publicité, outil courant de *Hara-Kiri*, où un homme fait la vaisselle – et même les provocations, comme au n° 700 (05/04/1973) sur Hitler. Les romans-photo deviennent aussi plus courant dans le journal et la ressemblance entre les deux journaux n’échappe guère aux observateurs, faisant souvent l’objet de critiques, à commencer par les Éditions du Square.

3. *Hara-Kiri* et *Pilote*, des relations difficiles

Si ce n’est que vers la fin de la période que les deux journaux se livrent une concurrence directe, les liens qui les lient sont antérieurs. Ces liens sont avant tout des relations humaines, souvent conflictuelles – nous les avons explorés dans la première partie⁷⁴⁹.

Les liens entre les deux publications se tissent d’abord au fil des interdictions d’*Hara-Kiri*. Le premier chaînon est Cabu, qui franchit le pas entre les rédactions en 1962⁷⁵⁰. Son premier contact dans le journal d’Astérix est directement avec René Goscinny, qui n’est pas encore rédacteur en chef mais songe déjà, à en croire le témoignage du dessinateur, à donner une direction nouvelle au périodique⁷⁵¹. Le passage à *Pilote* coïncide avec une collaboration entre les deux auteurs dans *La Potachologie illustrée*, qui est publiée en livre. Le suivant à rejoindre *Pilote* est Lob, en 1963, bien que ses participations soient encore assez sporadiques. Vient ensuite Fred qui, face à sa lassitude du dessin d’actualité, demande à Cabu de l’introduire

⁷⁴⁹Voir « Le début des années 1970 : conflits de canards », Partie 1, Chapitre 3, p. 96

⁷⁵⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 225 – 226

⁷⁵¹*Ibid*, p. 226 : « [...] il m’a dit : « Dans deux mois on reprend le journal. » Il avait déjà recruté plusieurs dessinateurs. »

auprès de René Goscinny⁷⁵². Son entrée au journal se fait en 1965 avec un premier récit de *Philémon*, dont une autre aventure paraît l'année suivante. Face au manque de succès auprès des lecteurs, déroutés par le style particulier – tant du point de vue graphique que narratif – il faut attendre ensuite 1968 pour que le héros à la marinière revienne de façon régulière. Enfin, après la seconde interdiction d'*Hara-Kiri*, Reiser et Gébé passent aussi par Cabu pour intégrer l'équipe⁷⁵³. Les motivations des transfuges de *Hara-Kiri* sont donc partagées entre le besoin – pour Cabu, Reiser et Gébé – et un désir de changement – c'est le cas de Fred, Lob ne témoigne pas. Les mêmes qui ont rejoint *Pilote* pour des raisons économiques sont ceux qui répondent à l'appel de Cavanna et ne publient plus dans le journal qui s'amuse à réfléchir après 1972 ; Fred et Lob, eux, poursuivent leur collaboration dans *Pilote*.

L'appartenance des auteurs aux deux rédactions se passe sans heurts apparents et « les gens d'*Hara-Kiri* » trouvent une place importante dans les pages de *Pilote*, imposant des styles différents – Reiser doit se contenter de ne signer que des scénarios dans un premier temps⁷⁵⁴ – et trouvant une place privilégiée avec le passage aux pages d'actualités. Les relations se tendent toutefois nettement au début des années 1970 cristallisées d'abord par le conflit né de l'article de Noël-Jean Bergeroux dans *Le Monde*⁷⁵⁵, sur lequel Cavanna et Delfeil De Ton renchérissent à diverses reprises. On peut noter que, parmi les membres partagés des deux rédactions, Fred, Lob, Reiser et Cabu participent tous à la défense du journal⁷⁵⁶. Cette attaque est suivie par la sommation des collaborateurs des deux journaux à revenir en exclusivité dans le giron des Éditions du Square, Gébé devenant rédacteur en chef d'*Hara-Kiri* pour soulager Cavanna qui occupe le poste aussi dans l'hebdomadaire du groupe⁷⁵⁷. Si la chose touche Goscinny, il ne laisse transparaître que du mépris lorsqu'il évoque la question, envers une attitude qu'il juge infantile de la part de ses collaborateurs et un comportement bas et corporatiste de la part de Cavanna⁷⁵⁸.

⁷⁵²*Ibid*, « Cabu connaissait bien Goscinny, et, quand j'ai eu envie de faire de la bande dessinée traditionnelle, j'ai demandé à Cabu s'il pouvait m'introduire à *Pilote*... » (p. 266) et « Parler de l'actualité, ça ne me plaisait pas. À un moment, j'ai eu envie de faire de la bande dessinée plus classique, de façon plus indépendante. » (p.267).

⁷⁵³Gébé : « On était vraiment à la rue, et Cabu était déjà tête de pont. Il gagnait bien sa vie à *Pilote*, ce n'était pas un journal marginal, c'était un journal bien installé. On s'est amenés derrière Cabu : Reiser et moi. », *Ibid*, p. 326 – 327

⁷⁵⁴*Ibid*, p. 229

⁷⁵⁵N.-J. BERGEROUX, « M. Pompidou épaula Astérix », *Le Monde*, 8 septembre 1971, p. 6

⁷⁵⁶« Astérix épaula ses confrères, ce qui n'est pas rien, vu le fric et les relations qu'il a. », *Pilote* n° 622 (07/10/1971), p. 4 – 10.

La réponse est cinglante, et Noël-Jean Bergeroux, ainsi que ses propos, sont cités à de nombreuses reprises. Curieusement, Goscinny n'offre pour sa part aucune réponse.

⁷⁵⁷J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 328.

⁷⁵⁸« Et Cavanna, le succès venant, inquiet de la concurrence que pourrait lui faire *Pilote*, a commencé à attaquer en force : il voulait récupérer ses gars, en exclusivité [...]. Alors Gébé est parti comme un voleur, sans rien

Malgré le départ des auteurs, les attaques contre *Pilote* et Goscinny se poursuivent dans *Hara-Kiri*, souvent sous la plume de Delfeil De Ton. Cette suite des hostilités n'est relevée qu'en 1973 par Guy Vidal, rédige un éditto en réponse aux attaques de Delfeil De Ton, où il accuse *Hara-Kiri* d'opportunisme mais surtout de fonder ses attaques sur des raisons commerciales, les deux journaux se faisant concurrence⁷⁵⁹. Mais dans sa réponse, le jeune rédacteur en chef rappelle aussi un fait : les pages de *Pilote* ont servi à Cabu et Reiser à s'insurger contre l'interdiction d'*Hara-Kiri hebdo* trois ans auparavant⁷⁶⁰. Ce cas d'entraide est d'ailleurs suivi d'une tentative de contact, après la levée de la deuxième interdiction et la parution de *Charlie hebdo*⁷⁶¹, ce à quoi Gébé semble faire référence dans l'interview qu'il accorde à José-Louis Bocquet⁷⁶². Cette main tendue n'est toutefois pas saisie par *Pilote*, Goscinny refusant d'aider le journal bête et méchant. Il est donc possible de lire dans ce refus la véritable graine de la discorde entre les deux rédactions. Le fait est que la rancune est tenace, notamment de la part de Cavanna, comme le révèle un entretien qu'il accorde à Stéphane Mazurier le 4 avril 2002 : « Sans Hara-Kiri, *Pilote* n'aurait jamais existé ! Cette liberté, cette insolence, cette vacherie... C'est nous qui l'avons inventée. Goscinny a emboîté le pas, évidemment avec toutes les précautions parce que Goscinny était un trouillard »⁷⁶³. Cette revendication, soutenue par d'autres⁷⁶⁴, est toutefois tempérée par Stéphane Mazurier, qui souligne l'influence des pages d'actualités sur *Hara-Kiri* en favorisant le « climat journalistique contestataire et caustique »⁷⁶⁵. Par ailleurs, la détestation de Goscinny et de *Pilote* de Cavanna

dire [...] Cabu et Reiser comme des mômes, se faisant pratiquement taper sur les fesses par Cavanna et sa bande, et venant pleurnicher dans mon bureau. », J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf...*, p. 16

⁷⁵⁹ « MM. les grands inquisiteurs des Éditions du Square (s.a.r.l. au capital de 30 000 F), devraient cesser de se mettre ainsi périodiquement dans tous leurs états à notre propos. Même si notre existence les prive de quelques milliers de lecteurs. Ou sinon, on va finir par se dire que ce qui les tarabuste surtout, c'est le manque à gagner. », G. VIDAL, « Delfeil, tu commences à nous les casser ! », *Pilote* n° 730 (01/11/1973), p. 43

⁷⁶⁰ S. MAZURIER, *Bête, méchant et hebdomadaire*, p. 207

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 206. « L'équipe de la rue Choron prétend que les relations entre *Hara-Kiri* et *Pilote* se seraient alors refroidies, ce que nie Goscinny. »

⁷⁶² « À *Hara-Kiri*, on se sentait un peu seuls, on essayait de se rapprocher des gens qui faisaient le même métier que nous, et on avait invité Charlier et Goscinny à un repas. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 325

⁷⁶³ S. MAZURIER, *Bête, méchant et hebdomadaire*, p. 205

⁷⁶⁴ *Pilote* est alors vu comme une version moins outrancière des journaux des Éditions du Square : Gotlib : « Je ne suis pas sûr que je pourrais travailler dans *Hara-Kiri* mensuel. Je suis par nature trop « gentil ». Disons que je m'y sentira capable d'être assez « bête », mais peut-être pas assez « méchant ». », J. GLENAT, N. SADOUL, Entretien avec Gotlib, *Schtroumpf – les cahiers de la bande dessinée*, n° 13n 4^e trimestre 1971, p. 5

F⁷Murr : « J'avoue également que cela ne m'intéressait guère, d'autant plus qu'à l'époque existait *Charlie Hebdo* qui abordait ce genre d'une manière infiniment plus virulente. C'est un autre métier, cela se rapproche plus du journalisme d'actualité. » ; P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 182

⁷⁶⁵ S. MAZURIER, *Bête, méchant et hebdomadaire*, p. 206

n'est pas partagée par les membres des deux rédactions, qui ont pu le fréquenter et lui témoignent un réel attachement⁷⁶⁶.

4. *Mad* : l'exemple américain

Les ressemblances entre les deux journaux, si elles s'expliquent aussi par la part commune de collaborateurs, les tendances ou, de l'avis de certains, par la copie, sont imputables à une inspiration commune et revendiquée par les deux bords : *Mad magazine*. Le journal est l'aîné de ses confrères français de presque dix ans, puisqu'il est fondé en 1952 par William Gaines, éditeur, sur une proposition de son dessinateur, au sein des éditions *EC comics*, Harvey Kurtzman. Le premier tome est publié en 1952 et il s'agit à l'origine d'un *comic book* et non pas d'un magazine – *EC comics* en publie alors plusieurs de genres différents : de guerre comme *Two-Fisted Tales* et *Frontline Combat*, d'horreur, qui sont les plus populaires tels *The Haunt of Fear*, *The Vault of Horror* et *Tales from the Crypt*, de fantaisie comme *Weird Science* et *Weird Fantasy* ou policiers comme *Crime SuspensStories* et *Shock Suspensstories*⁷⁶⁷. C'est seulement en 1955, avec son numéro 24 que *Mad* devient un magazine, changement de statut significatif légalement puisque le journal échappe par là-même au domaine d'action de la *Comic Code Authority*, fondée un an plus tôt. Ce passage est une concession de Gaines à Kurtzman⁷⁶⁸, qui quitte pourtant la publication un an après. Bien que satirique, *Mad* ne s'attire pas les foudres de la censure durant ses premières années, celle-ci se concentrant plutôt sur les *horror comics*⁷⁶⁹, et son format de magazine, novateur et qui rencontre un succès immédiat lui permet de poursuivre sur cette lancée.

S'il s'attache, comme *Pilote* et *Hara-Kiri* après lui, à critiquer la société de consommation, dont l'emprise grandit aux États-Unis durant la décennie 1950 et encore pendant la suivante, *Mad* se distingue surtout à ses débuts par ses pastiches de bandes dessinées, et des super-héros en particulier. Le journal introduit aussi des parodies de publicités, genre repris particulièrement par *Hara-Kiri* et dans une moindre mesure par *Pilote*⁷⁷⁰. Dès 1955, le

⁷⁶⁶Cabu : « Il ne se contentait pas de prendre ou non tes dessins, mais il t'aidait, te conseillait. Voilà un vrai rédacteur en chef. », *Idem*.

Gébé déplore sa propre attitude par rapport au rédacteur en chef de *Pilote* lors de son départ du journal, et le fait de ne pas l'avoir revu avant sa mort (J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 329). Fred de son côté prend la défense de Goscinny lors de la réunion tendue de la brasserie (C. KASTELNIK, *Goscinny et la brasserie...*, p. 52).

⁷⁶⁷M. REIDELBACH, *Completely Mad. A History of the Comic Book and Magazine*, Little, Brown and Company, New York, 1992, p. 22

⁷⁶⁸*Ibid*, p. 32

⁷⁶⁹*Ibid*, p. 31

⁷⁷⁰*Ibid*, p. 50

magazine lance aussi des numéros thématiques spéciaux, autre particularité reprise par ses homologues d'outre-Atlantique⁷⁷¹ et lorsque le journal passe sous la houlette d'Al Fedelstein, ainsi que grâce aussi aux améliorations techniques, le périodique emploie toujours plus la photographie⁷⁷². Le recours à ce média révèle un autre aspect important : face au prix des modèles professionnels et à leur inaptitude à l'humour, les créateurs de *Mad* décident de poser pour leurs propres séances et montages photographiques⁷⁷³, ce qui est repris par *Hara-Kiri* et *Pilote*. *Mad* étend toutefois la parodie à des médias que les journaux français n'explorent pas ou peu, notamment les spectacles, les poésies et les chansons, qu'ils vont jusqu'à enregistrer⁷⁷⁴.

La ressemblance avec *Mad* est avant tout revendiquée par différents auteurs des deux rédactions, citant parfois des auteurs spécifiques : Mort Drucker pour Mulatier⁷⁷⁵, Harvey Kurtzman et Jack Davis pour Mézières⁷⁷⁶, tandis que Gotlib noue des liens personnels avec Harvey Kurtzman au début des années 1970⁷⁷⁷. Ce dernier rencontre également Philippe Druillet et Fred à New York⁷⁷⁸ ; Stéphane Mazurier relève quant à lui les influences de Don Martin sur Reiser et de Willy Elder pour Wolinski⁷⁷⁹. Kurtzman est par ailleurs au courant des productions françaises, participant à la même période au festival d'Angoulême, voyageant en Europe et à travers les journaux que lui envoie René Goscinny⁷⁸⁰.

Mais ce sont surtout François Cavanna et René Goscinny qui entretiennent le lien avec le magazine américain. Dans son livre autobiographique *Bête et méchant*, le premier écrit avoir cité *Mad* comme exemple à suivre lors de la réunion fondatrice de *Hara-Kiri*⁷⁸¹, tandis que Goscinny prend soin de faire préfacier l'interview à *Schtroumpf* où il règle de nombreux comptes, par Harvey Kurtzman. À ce dernier, Goscinny écrit aussi avoir appliqué pour la mise au point de *Pilote* des « trucs » appris auprès de lui⁷⁸². Le lien entre Goscinny et Kurtzman est en effet

⁷⁷¹Idem.

⁷⁷²Ibid, p. 54

⁷⁷³Idem.

⁷⁷⁴Ibid, p. 67

⁷⁷⁵P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 165

⁷⁷⁶J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 296

⁷⁷⁷Ibid, p. 261

⁷⁷⁸Lettre de René Goscinny à Harvey Kurtzman du 21 novembre 1972, archives de l'Institut René Goscinny

⁷⁷⁹S. MAZURIER, « *Hara-Kiri*, une histoire bête et méchante (1960-1985) », p. 15

⁷⁸⁰Lettre de Harvey Kurtzman à René Goscinny du 13 novembre 1972, archives de l'Institut René Goscinny

⁷⁸¹« (Cavanna) - Enfin, bon, personne n'a jamais essayé de lancer un journal d'humour de bonne tenue, comparable à, par exemple, *Mad* aux États-Unis...

- Si. Il y a eu *Haute Société*, dit Cabu

- Crevée la gueule ouverte au numéro deux ! triomphe Choron. », F. CAVANNA, *Bête et méchant*, p. 189

⁷⁸²« *Pilote is a very difficult magazine to make. I had to change old habits and customs, convince publishers and cartoonist concerning new ways of doing things. Between you and me, I just applied a few things I learned in the Charles William Harvey Studio.* » (Lettre de René Goscinny à Harvey Kurtzman du 21 novembre 1972, archives de l'Institut René Goscinny)

personnel, le scénariste d'*Astérix* fréquentant les principaux acteurs du magazine au début des années 1950⁷⁸³. Il n'est pas clair cependant à quel point le rédacteur en chef revendique ces connaissances auprès de ses collaborateurs⁷⁸⁴, mais la fascination pour *Mad* nourrit ses liens créatifs avec les auteurs, Gotlib⁷⁸⁵, Mulatier⁷⁸⁶, ou encore Mézières⁷⁸⁷ en témoignent. La collaboration entre Gotlib et Goscinny est tellement influencée par ce goût partagé, qu'elle s'étend jusqu'au matériel de travail : « Il [Goscinny] voulait que je travaille à la *Mad*. Il m'avait fait acheter un papier que tous les gars de *Mad* utilisaient. C'était un papier révélateur sur lequel on mettait du liquide avec un piceau et qui révélait un gris. [...] C'était un papier un peu trop lisse à mon goût et techniquement je n'étais pas à l'aise »⁷⁸⁸.

L'inspiration de *Mad* unit donc les deux journaux, qui prennent toutefois des chemins différents en la suivant. Le style de *Hara-Kiri* est beaucoup plus provocateur – à tel point que Cavanna est déçu par le ton moins audacieux du magazine américain dans les années 1970⁷⁸⁹ – tandis que *Pilote* reste plus attaché à la bande dessinée. De *Mad*, les deux journaux français ne reprennent pas que l'idée de la satire et du pastiche, mais aussi des procédés que celui-ci est le premier à introduire, les parodies de bandes dessinées, les parodies de publicités et surtout la mise en scène des auteurs, notamment dans des photographies.

Se revendiquant du même modèle et partageant une partie de leurs collaborateurs, *Hara-Kiri* et *Pilote* ne se livrent une concurrence directe qu'à partir du tournant de l'année 1968, moment où *Pilote* décide, sur décision de René Goscinny, de prendre une direction plus satirique. S'ils emploient les mêmes procédés – montages, romans-photo, pastiches – le ton des

Traduction : « *Pilote* est un journal très difficile à réaliser. J'ai dû changer de vieilles coutumes et habitudes, convaincre les éditeurs et les dessinateurs de nouvelles manières de faire les choses. Entre nous, je n'ai fait qu'appliquer quelques trucs que j'ai appris au studio Charles William Harvey. »

⁷⁸³P. ORY, « Le studio de Charles William Harvey », in Goscinny, *laliberté d'en rire*, p. 55 – 59

L'Institut René Goscinny conserve également des dessins et caricatures de Goscinny réalisées par ses homologues américains, notamment pour son départ définitif sur le vieux continent.

⁷⁸⁴Les témoignages divergent :

Cabu : « Parce qu'il avait un projet : il a toujours voulu faire un *Mad* français, mais il n'en parlait pas, il ne le disait jamais. Surtout pas, jamais prononcer le nom *Mad* devant nous. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 231

Pierre Tabary : « Il adorait l'esprit *Mad* dont il avait côtoyé quelques-uns des fondateurs, à New-York. Il nous parlait souvent d'Harvey Kurtzman et de Jack Davis. », P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 166

⁷⁸⁵« Je ne sais pas s'il l'a senti immédiatement que j'étais sous l'influence de *Mad*, mais deux ou trois mois après, on en a énormément parlé. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 253

⁷⁸⁶« Goscinny connaissait ma passion (et la partageait sans doute) pour l'insurclassable Mort Drucker et ses parodies caricaturales de feuilletons TV et longs métrages, publiées encore aujourd'hui dans *Mad Magazine*. Il m'a proposé un jour d'animer des satires de films, à la différence près que nous traiterions de titres imaginaires. », P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 165

⁷⁸⁷« Je subissais les influences des dessinateurs de *Mad*, Jack Davis, Kurtzman... Il l'avait tout de suite remarqué et me l'avait dit. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 296

⁷⁸⁸*Ibid*, p. 254

⁷⁸⁹S. MAZURIER, *Bête, méchant et hebdomadaire*, p. 195

deux journaux diffèrent cependant significativement. Les Éditions du Square revendiquent une satire violente et un ton assez homogène alors que *Pilote* garde certaines limites – notamment le sexe et la scatologie – et entretient son éclectisme, continuant à présenter des bandes dessinées de facture classique et qui participent à son succès. Ce choix, ainsi qu'un apolitisme affiché par Goscinny, vaut à *Pilote* des accusations de plagiat et d'être dans une démarche purement commerciale. Ces accusations se cristallisent sur la personne de René Goscinny, tête de proue du journal qui s'amuse à réfléchir.

Les dissensions ne doivent pas effacer les points communs des deux publications : *Hara-Kiri* continue d'être un journal présentant des bandes dessinées à ses lecteurs, malgré la création de *Charlie mensuel*, et les deux journaux mettent en avant les membres de leurs équipes qui atteignent ainsi une forme de célébrité.

D. La postérité : bâtards et héritiers

Après s'être imposé dans le paysage des journaux illustrés, *Pilote* devient en quelque sorte géniteur d'une nouvelle presse. Celle-ci suit d'abord des voies classiques : en 1968 Dargaud publie tous les trois mois un *Super Pocket Pilote*, au format de poche et de deux-cent soixante-huit pages (à l'exception du n° 1 qui n'en fait que deux-cent soixante), réunissant des bandes parues dans le journal et des rubriques inédites. Cette publication se poursuit pendant huit numéros jusqu'en 1970 et à partir de l'année suivante, le journal publie pendant quatre années des numéros annuels de cent soixante-quatre pages réunissant plusieurs récits courts et des nouvelles. Mais le journal est aussi à l'origine d'autres publications qui ne portent pas son nom et où se retrouvent souvent les auteurs passés et ayant connu le succès dans ses pages. Cette filiation peut être directe comme indirecte et si deux journaux sont des « *spin-offs* » dédiés à certains personnages en particulier, issus d'une initiative des éditions Dargaud, d'autres apparaissent de manière indépendante, fruits de la prise d'autonomie des auteurs, ce qui entraîne d'ailleurs des différends.

1. Achille Talon Magazine et Lucky Luke : séries dérivées

Alors que les ventes de *Pilote* connaissent des difficultés et que le journal annonce en mai 1974 son passage à la périodicité mensuelle, les éditions Dargaud lancent un nouveau journal. Cette diversification des éditions n'est pas nouvelle, Dargaud s'est déjà associé à la Bonne Presse en lançant le journal *Record* en 1962 et a racheté *Phénix* en 1973. La nouvelle

publication porte un nom prestigieux, celui d'une des *stars* de la bande dessinée franco-belge : *Lucky Luke*, dont les aventures sont jusqu'alors prépubliées dans *Pilote* depuis le « transfert » controversé de Morris depuis les éditions Dupuis en 1968⁷⁹⁰. Lancé le premier mars 1974 avec pour sous-titre « Le mensuel international des jeunes » qui devient par la suite « Le mensuel international des copains de Lucky Luke », et dirigé par Claude Moliterni, il ne trouve pas de pérennité, et disparaît après son douzième numéro, le premier février 1975.

La figure du *cowboy* solitaire y est centrale et occupe toutes les couvertures sans exception, avec une certaine mise en scène autour du personnage. Le titre est écrit dans une police de type *saloon* et on trouve des rubriques et des histoires en lien avec le héros du *far West* : Yvan Delporte et Henk Albers créent des pastiches et une rubrique *Les Echos de Nothing Gulch*, écrites par Yvan Delporte, présente aux lecteurs des actualités fictives de la petite ville américaine. Lucky Luke est aussi dessiné dans des rubriques pourtant sans lien avec lui. Le journal publie évidemment les aventures de son personnage éponyme⁷⁹¹, mais ne s'y limite pas. Le numéro 0 propose une série *western*, *L'évasion de Cheval Gris* de Claude Verrien et Tardi, ainsi qu'une interview de Sergio Leone et un dossier sur la ruée vers l'or. La thématique proche de Lucky Luke s'atténue dans les numéros publiés, où on trouve des séries dissonant fortement avec le style de Morris comme *Agar* de Gigi et Claude Moliterni⁷⁹², au dessin onirique et aux thématiques de science-fiction poétiques (des enfants affrontent les automates d'un méchant faiseur de jouets), ou *Alexis Mac Coy* de Hernandez Palacios et Jean-Pierre Gourmelen, *western* réaliste et cru, au dessin hyper-détaillé. Citons encore *Tiriel*, collaboration d'un jeune Jean-Pierre Dionnet avec le vétéran Raymond Poïvet, œuvre de science-fiction. Ces séries ne remettent toutefois pas en question une division assez classique des bandes publiées, partagées entre l'humour, à destination d'un public jeune (*Valentin le vagabond*, *Jack le corbeau* et *Jack le renard*, *Bull Gloup*, *Dom Félix agent secret*) et d'aventures, parfois réalistes (*Joe Fast*, *Alexis Mac Coy*) et des gags de style *strip comic* avec *Six millions de sagas*.

Lucky Luke honore également son titre de « mensuel international » en proposant la rubrique « Télex du monde entier » où sont présentées des spécialités de différents pays autour d'un thème (les cartes de jeu au n° 3 ou la cuisine de rue au n° 1). Mais on prévoit surtout des éditions étrangères et il existe des n° 0 en version allemande et en version anglaise.

⁷⁹⁰Voir « La politique de recrutement : entre choix rédactionnels et « coups » commerciaux », Partie 1 Chapitre 1, p. 22

⁷⁹¹Suite à cette courte aventure éditoriale, ses aventures sont prépubliées dans *Tintin* version française puis dans la grande presse : *Sud-Ouest*, *Le Nouvel Observateur*, *VSD*, *Le Vif-L'Express*).

⁷⁹²Celles-ci ont déjà été prépubliées dans *Il corriere dei ragazzi*, en Italie.

Particulièrement centré sur la bande dessinée, *Lucky Luke* se distingue de *Pilote* de ces mêmes années, renouant avec un esprit plus proche de la moitié des années 1960, avec des séries de style classique, l'absence d'une satire trop mordante et une focalisation sur un personnage. Il s'en distingue toutefois nettement par son ambition internationale, déçue par la suite. On peut remarquer par ailleurs l'implication très limitée de Morris et Goscinny, pourtant pères du personnage-titre du journal, qui n'y publient que leur série-phare.

Contrairement à eux, Greg est très impliqué dans *Achille Talon Magazine* dont il est le rédacteur en chef. Le journal est un bimestriel, publié à partir du premier octobre 1975. L'année précédente, Greg quitte la même fonction qu'il occupait depuis neuf ans à *Tintin* dans des circonstances amères⁷⁹³ pour prendre un poste de directeur littéraire au sein des éditions Dargaud, poste obtenu par l'intervention de René Goscinny⁷⁹⁴. Le journal porte en effet une empreinte « Greg » marquée : auteur de la série-titre, rédacteur en chef, celui-ci est aussi scénariste de *Jo nuage & Kay Mc Cloud*, dessinée par Dany, et *Frère Boudin* dessinée par Claude Marin. L'empreinte dépasse sa participation puisque les séries sont toutes des séries d'humour dans un ton léger proche de *Talon* et beaucoup se situent dans l'univers du héros bedonnant comme *Les Ahlalààà*, petites créatures microscopiques qui vivent dans son jardin et sa maison, *Lapomme*, qui n'est autre que son neveu, et l'on peut aussi suivre *Les aventures de Papa Talon*, d'Arsène Talon leur ancêtre ou de *Croûton*, un sans-abri vivant dans le même monde. Achille Talon est omniprésent dans son journal, il signe l'édito et son image est présente dans toutes les rubriques. Le journal est résolument tourné vers la bande dessinée d'humour et se distingue nettement de *Pilote* par son ton peu diversifié.

La marque de Greg est très claire, au-delà du ton du journal, dans le choix des collaborateurs. La plupart d'entre eux sont issus du « studio Greg », véritable atelier au sein duquel l'auteur réunit des jeunes dessinateurs, lieu de travail et de documentation⁷⁹⁵. C'est aussi un vivier d'auteurs dans lequel Greg puise pour l'aider dans ses séries et qu'il place dans ses journaux, on trouve ainsi dans *Achille Talon Magazine* Dany De Groot, Turk et Dupa. Ces auteurs soulignent aussi le lien fort du bimensuel avec les éditions Dargaud, dont la plupart des auteurs sont issus. Sur les douze qui figurent au sommaire, un seul, Claude Marin, n'apparaît

⁷⁹³Greg raconte à Benoît Mouchart sa mésentente avec Guy Leblanc, fils de Raymond Leblanc, même si les hommes se quittent, à le croire en termes corrects : « Quand Guy Leblanc a commencé à m'emmerder sérieusement, je le lui ai dit, puis j'ai écrit une lettre à son père [...]. Nous avons déjeuné tous les trois pour fêter mon départ et ça s'est très bien passé, parce que socialement et amicalement, j'aime beaucoup Guy Leblanc. » in B. MOUCHART, *Michel Greg dialogues sans bulles*, Dargaud Portraits, Paris, 1999, p. 124

⁷⁹⁴*Idem.*

⁷⁹⁵*Ibid*, p. 59.

ni dans *Tintin* ni dans *Pilote* au préalable – il le fera par la suite – et deux, Godi et Wasterlain, n'apparaissent que dans *Tintin*.

Malgré l'empreinte forte de Greg, l'idée de la création du magazine ne lui reviendrait pas⁷⁹⁶, et il se dit par ailleurs déçu du résultat : le format poche, conséquence de la crise mais aussi de choix de Dargaud, ne lui convient pas. Le journal s'arrête au bout de six numéros seulement, au troisième trimestre 1976.

Centrés autour de deux héros populaires, *Lucky Luke* et *Achille Talon Magazine* ne parviennent pas à se pérenniser. Parmi d'autres explications, on peut citer notamment celle de la crise économique causée par le choc pétrolier de 1973 – la période est alors difficile pour la plupart des journaux. Les ventes des journaux ne sont d'ailleurs pas mauvaises, à en croire Claude Moliterni, concernant *Lucky Luke* : « Le tirage initial était de 130/140 000 exemplaires. Au douzième numéro, nous en vendions encore près de 90 000 exemplaires. Le seuil psychologique des moins de 100 000 exemplaires étant atteint, l'éditeur a décidé d'arrêter – entre-temps la crise pétrolière commençait à faire des ravages ! »⁷⁹⁷. Ces deux périodiques se distinguent alors nettement de leur parent hebdomadaire par leur périodicité, leur focalisation sur un personnage – abandonnée depuis 1969 chez *Pilote* – et l'absence de la satire, devenue la marque de fabrique du journal de Goscinny. Au sein des éditions Dargaud, le lancement de ces deux journaux interroge : nous pouvons y lire une tentative de diversification, face à des difficultés de ventes de *Pilote*, sans pour autant causer de concurrence directe. Leur création s'inscrit donc dans la recherche constante par les éditions Dargaud de nouvelles stratégies de vente, surtout dans le cas de *Lucky Luke* et son ambition internationale. On peut enfin remarquer que les deux journaux sont confiés aux deux directeurs littéraires des éditions, Moliterni et Greg.

2. Les transfuges

Pilote connaît une autre parenté, bien qu'indirecte, incarnée par trois titres reconnus pour leurs rôles dans l'émergence de la bande dessinée moderne. Nés d'initiatives personnelles, ces journaux apparaissent à la moitié des années 1970 et apportent un nouveau modèle d'édition dans la presse de bandes dessinées. Le contexte de l'édition est alors déjà en train de changer : le milieu de la bédéphilie a fait naître divers *fanzines* – citons parmi les plus lus *Phénix*, *Hop* !

⁷⁹⁶« Nous [Goscinny et Greg] avons déjeuné avec Georges Dargaud qui venait de lancer *Lucky Luke Magazine* et qui voulait lancer *Achille Talon Magazine*, juste avant le premier choc pétrolier. », *Ibid*, p. 124.

⁷⁹⁷P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 207

Ou *Schtroumpf* – *Les cahiers de la bande dessinée* – qui introduisent déjà des initiatives d'édition indépendante, où la BD est présente comme sujet et parfois tout court.

La filiation entre les titres issus d'auteurs de *Pilote* et ce dernier est par ailleurs confirmée par les protagonistes eux-mêmes, comme le souligne Philippe Druillet : « Goscinny a façonné l'image de la bande dessinée moderne. Il a fabriqué cette BD et en même temps, par son côté passionnel, il a obligé tous les dessinateurs à partir ; sans Goscinny, la nouvelle presse (*L'Echo* [des savanes], *Métal Hurlant*, *Fluide Glacial*) n'existerait pas. »⁷⁹⁸. Ces trois titres méritent donc qu'on se penche sur eux et d'être mis en rapport avec leur illustre prédécesseur.

Le premier numéro de *L'Echo des Savanes* est publié en mai 1972 par les Éditions du Fromage, création de Marcel Gotlib, Claire Bretécher et, à l'origine de l'initiative, Nikita Mandryka. Le journal connaît un succès certain, passant d'une formule trimestrielle à une cadence bimestrielle à son n° 11 (01/03/1975) puis mensuelle au n° 16 (01/01/1976). Ce succès n'est pas sans embûches et le trio se délite avec les départs de Bretécher, partie publier ses dessins dans *Le Nouvel Observateur* dès 1973, puis de Gotlib qui fonde à son tour un journal soutenu par une maison d'éditions, *Fluide Glacial* et AUDIE (Amusement, Umour, Dérision, Ilarité et toute cette sorte de choses...). Ce départ est motivé par des difficultés financières du journal, après qu'il ait pendant un temps remplacé Mandryka au poste de gérant⁷⁹⁹. Ce dernier poursuit alors l'aventure, ouvrant le journal à plusieurs auteurs, issus de *Pilote* mais aussi des nouvelles générations, dont le Collectif Bazooka. Mais l'indépendance dure un temps et, en janvier 1982, le journal cesse de paraître avant d'être repris par en novembre de la même année. Par ailleurs un *Spécial USA* est édité par les Éditions du Fromage à partir de 1976 qui publie également des recueils d'aventures, comme avec *Le Bandard Fou* de Jean Giraud, sous le pseudonyme de Moebius, en 1974.

L'Echo des Savanes se distingue d'office dans le monde des journaux illustrés par une simple mention figurant sur sa couverture, en haut à gauche : « Réservé aux adultes ». Cette mesure de contournement de la loi de 1949 se poursuit d'ailleurs sur toutes les couvertures du journal jusqu'au n° 13, du troisième trimestre 1975. Cette mesure est justifiée par le ton : celui-ci est caractérisé, particulièrement durant les premières années, par une pornographie et une scatologie quasiment omniprésentes⁸⁰⁰. Omniprésence ne signifie pas pour autant monopole, et d'autres thèmes sont aussi présentés – le journal ayant avant tout un ton humoristique. On

⁷⁹⁸N. SADOUL, Entretien avec Philippe Druillet in *Schtroumpf* n° 42, 1979, p. 19

⁷⁹⁹N. SADOUL, Entretien avec Nikita Mandryka in *Schtroumpf* n° 28, 1976, p. 10

⁸⁰⁰Le lien avec le monde de la pornographie dépasse d'ailleurs les simples bandes dessinées et on peut relever l'apparition régulière dans *Fluide Glacial* et déjà ponctuelle dans *L'Echo des Savanes* de Geneviève Corrado, actrice pornographique, dans les romans-photo où elle est systématiquement dénudée.

retrouve des séries : Bretécher y publie de nouvelles *Salades de saison*, déjà présentes dans *Pilote* tout comme la cucurbitacée de la discorde, *Le concombre masqué*⁸⁰¹. Dans un premier temps, seules des productions du trio fondateur sont publiées, il faut attendre le n° 8 (01/07/1974) pour que d'autres auteurs fassent leur apparition au sommaire. Cette exclusivité initiale est une marque de fabrique, importée ou inspirée de *Pilote* : les auteurs affichent leurs noms en couverture de la plupart des numéros et sont également très régulièrement mis en scène, sous le pinceau de Gotlib principalement, mais aussi dans des romans-photo. Cette mise en scène de la rédaction est dans la continuité de la « BD-réalité » déjà évoquée⁸⁰² et introduite par *Pilote*, marquée par un esprit satirique : dans le n° 2⁸⁰³, un roman-photo met en scène Mandryka et Gotlib avouant à Bretécher les réelles raisons de leur partenariat, après avoir énuméré les raisons avancées par d'autres (le besoin de s'exprimer, l'indépendance, l'argent) : amoureux d'elle, ils ne supportaient pas de la voir entourée d'autres hommes. Elle repousse toutefois leurs avances et c'est finalement entre eux qu'ils échangent un baiser passionné. Un même ton ironique ouvre le n° 4 avec un éditо prétextant expliquer les « démarches » des trois auteurs pour ne finalement décrire que leur façon de marcher...⁸⁰⁴ La prise de distance ironique se retrouve dans certaines interviews. Ainsi, au micro de Jacques Glénat et Numa Sadoul, Claire Bretécher raconte en ces termes sa décision de rejoindre la nouvelle publication : « Il [Mandryka] est arrivé chez moi et m'a dit qu'il allait lancer un canard avec Marcel. Moi, je n'ai rien compris parce que j'étais occupé à l'admirer. Au bout de mille circonlocutions, il m'a négligemment lancé : "Remarque, si ça t'intéresse, tu peux y participer. » Comme j'avais la tête complètement perdue, j'ai répondu d'un air vague : « Ouais, chais pas, je vais vouaaaaaar". C'est comme ça que je me suis trouvée embringuée dans une publication pornographique (que je désavoue complètement)![...] »⁸⁰⁵.

Le départ pour *L'Echo* n'en est pas vraiment un, ni dans l'intention, Bretécher le souligne⁸⁰⁶, ni dans les faits puisque les auteurs continuent à publier dans le journal après avoir lancé leur publication qui, si elle rencontre un succès certain, ne leur permet pas de subsister à

⁸⁰¹ Une bande du héros de Mandryka serait en effet à l'origine de sa décision de fonder un nouveau journal : « Courant 1971, j'avais imaginé un épisode du Concombre se déroulant dans un jardin zen... le cucurbitacé regardait pousser des rochers ! Cette histoire sans doute difficile me tenait beaucoup à cœur et je me suis senti blessé devant le refus catégorique de Goscinny de la publier. J'ai envisagé un temps à l'éditer moi-même, puis, à la suite d'une rencontre avec Gotlib, nous avons tous deux décidé de créer *L'Echo des Savanes*... », P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 159

⁸⁰² Voir : « Une « Bd-réalité » ? La mise en scène de la rédaction », Partie 2, Chapitre 3, p. 191

⁸⁰³ *L'Echo des Savanes* n°2 (01/01/1973)

⁸⁰⁴ *L'Echo des Savanes* n°4 (01/07/1973), p. 1

⁸⁰⁵ J. GLENAT, N. SADOUL, Entretien avec Claire Bretécher, *Schtroumpf*, p. 10

⁸⁰⁶ « Je ne voulais pas partir de *Pilote* en faisant *L'Echo des Savanes*, je ne pensais pas que Goscinny le prendrait mal. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 243.

elle seule⁸⁰⁷. Le sentiment d'abandon causé par la création du journal est toutefois bien ressenti et le grief long, comme nous l'avons exploré dans la première partie de cet exposé⁸⁰⁸. Si les protagonistes tendent à le tempérer, les mots des observateurs sont plus tranchés : selon Annie Goetzinger les trois auteurs « [...] ont tué le père, ils en avaient besoin... »⁸⁰⁹ tandis que Druillet souligne les effets de ce départ sur René Goscinny et la rédaction du journal, parlant de « déchirures »⁸¹⁰. Il est certain en tout cas que le trio ouvre, avec le journal, la boîte de Pandore, prouvant que de nouvelles pratiques créatives et éditoriales sont possibles. Cette démarche est vue *a posteriori* comme inévitable par Pierre Christin : « En revanche Mandryka et sa bande avec l'*Echo des savanes*, ça se serait fait de toute manière, et là, je dis bravo. »⁸¹¹ et inspire d'autres démarches similaires.

On peut citer à ce titre l'éphémère *Mormoil*, lancé par Jean-Claude Morchoisne, Jean Mulatier Jacques Rampal et Patrice Ricord⁸¹². Les trois dessinateurs se rencontrent à *Pilote* où ils publient des caricatures, qui sont la marque de fabrique de leur nouveau journal puisqu'elles s'imposent en couverture de tous les numéros sauf un – Morchoisne signe d'ailleurs toutes les couvertures, sauf deux. La mention « Réservé aux adultes » est aussi reprise par le magazine, soulignée par la présence récurrente de la nudité. L'aventure est de courte durée, trois numéros paraissent en 1974 et quatre en 1975, le n° 1 sortant le premier mars 1974 et le n° 7 le premier novembre de l'année suivante. Le rythme de publication est irrégulier, de trimestriel le journal affiche avant sa disparition l'ambition de devenir bimestriel. Par ailleurs à son sommaire voit figurer certains grands noms passés par *Pilote* : Enki Bilal, Gotlib, Nikita Mandryka, Jean Giraud ou Jean-Claude Forest. On peut mentionner par ailleurs la participation de Franquin au périodique, qui sort alors de son genre habituel. Tourné vers l'humour outrancier, *Mormoil* s'inscrit dans la veine de *Pilote* des années 1970, en plus osé, et dans le sillage de *L'Echo des Savanes*. L'aventure tourne toutefois court, marquée par l'incident des commentaires de Jacques

⁸⁰⁷ Gotlib démissionne d'ailleurs suite à des difficultés économiques, selon Mandryka, N. SADOUL, « Entretien avec Nikita Mandryka », *Schtroumpf...*, p. 10

Par ailleurs Gotlib précise que les tirages sont faibles : « Comme nous a dit Laroche à l'époque : « Ou bien vous êtes en train de faire un fanzine qui se vend trop bien, ou bien un magazine qui ne se vend pas assez. Vous pouvez vous cantonner à deux mille exemplaires, ou bien passer au stade de revue. » [...] ». N. SADOUL, *Entretiens avec Gotlib*, p. 99.

⁸⁰⁸ Voir « Le début des années 1970 : conflits de canards », Partie 1, Chapitre 3, p. 96

⁸⁰⁹ J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 375

⁸¹⁰ P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 194

⁸¹¹ J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 310

⁸¹² J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 305

Rampal sur *Astérix en Corse*⁸¹³ et par des dissensions au sein de la rédaction : Jean Mulatier, par exemple, ne cautionne pas entièrement le ton outrancier du journal⁸¹⁴.

L'année de disparition de *Mormoil* est aussi celle de l'apparition d'un nouveau journal, appelé à une existence bien plus longue : *Métal Hurlant*. Le journal est lancé par Jean Giraud, Philippe Druillet Jean-Pierre Dionnet et Bernard Farkas⁸¹⁵, avec pour socle les éditions des Humanoïdes Associés. Le premier numéro, paru le premier janvier 1975 est assez modeste : seize pages couleur pour cinquante-deux en noir et blanc, c'est d'abord un trimestriel vendu en livraison⁸¹⁶ puis un bimestriel à partir du n° 7 (01/05/1976) et enfin un mensuel à partir du n° 9 (01/09/1976). Dès son premier numéro on trouve à son sommaire des auteurs en vue tels que Giraud – sous le pseudonyme de Moebius –, Druillet, Corben ou Jean-Claude Gal. Nombreux autres auteurs passés par *Pilote* les y rejoignent tels que Alexis, Lob, Tardi, Mandryka, Bilal, Forest, Pichard ou Caza. Le journal lance par la suite des auteurs plus jeunes ou moins connus : Margerin, Sire, Clerc, Charland, Ben Radis, Crespín et de Loustal en sont. Novateur, le journal fait des petits et traverse même l'Atlantique puisque *Heavy Metal* paraît aux États-Unis à partir de 1977 et qu'en 1983 une version moins tournée vers la Science-Fiction, nommée *Métal Aventure* – avec toujours le logo de son journal-parent dans le coin supérieur gauche – paraît. Mais deux ans plus tard, face à des difficultés, le journal est racheté par Hachette, ce qui prolonge son existence jusqu'en 1987, au n° 113 (01/07).

Le journal se concentre particulièrement sur la science-fiction, genre exploré dans divers journaux mais qui n'a alors pas de publication spécifiquement dédiée en France⁸¹⁷. Le genre est le point de départ de la création du journal, Druillet le souligne : « À l'époque, il y avait une espèce de communion entre les amateurs de rock, de BD, de SF... Nous faisons tous un peu partie du même univers. En 1973, nous nous investissions réellement dans *Pilote* ; nous voulions que le journal évolue vers un public différent. [...] C'est ce qui nous a incités quelques

⁸¹³Citation de J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Gosciny*, p. 307. Jacques Rampal indique, dans une lettre à José-Marie Bocquet, avoir regretté ses paroles tandis que Jean Mulatier cite pudiquement l'incident comme l'une des raisons de son départ du journal : « [...] un éditorial venimeux d'un collègue contre René Gosciny, par exemple, m'est longtemps resté en travers de la gorge et m'a finalement poussé, entre autres choses, à quitter *Mormoil*. », P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 165

⁸¹⁴*Ibid*, p. 165

⁸¹⁵Les quatre hommes sont les détenteurs de la majeure partie du capital, apportant chacun 5 000 FF, sauf pour Farkas qui en apporte 3 000. Philippe Paringaux, Philippe Koechlin, Robert Baudalet et Rachel Belma apportent chacun 500 FF et en 1976 Jean-Claude Dumas en ajoute 2 200. (C. MARMONNIER, G. POUSSIN, *Métal Hurlant. 1975 – 1987. La machine à rêver*, Denoël Graphic, 2005, p. 32)

⁸¹⁶*Ibid*, p. 7

⁸¹⁷On en trouve toutefois, comme nous l'avons vu précédemment, de façon disséminée dans différents journaux. À titre d'exemple : *Pilote* n° 749 (14/03/1974) est un spécial science-fiction et une « Chronique science-fiction » paraît dans les premiers numéros mensuels.

années plus tard à fonder *Métal Hurlant* »⁸¹⁸. Le style des couvertures rappelle parfois celles des *pulps* américains et le contenu connaît une assez grande variété : des bandes très originales comme *Arzach* de Moebius – sans aucun dialogue ni texte, on suit les aventures d'un personnage sans nom dans des mondes extraterrestres –, à des variations plus comiques sur le genre comme les gags de Gotlib ou Mandryka. Dionnet ou F'Murr s'adonnent aussi à l'exercice. Le ton n'est pas celui de la science-fiction portée jusque-là par les journaux de bandes dessinées, des thématiques adultes sont explorées par le périodique : le viol, la mort, le sexe sont représentés sans censure et un certain érotisme trouve facilement sa place, jusqu'aux couvertures.

Cette identité adulte est d'ailleurs revendiquée, suivant l'exemple de *L'Echo des Savanes* et de *Mormoil*, *Métal Hurlant* appose la mention « réservé aux adultes » ou « pour adultes » en couverture. Cette mesure de précaution ne suffit pas et le journal est frappé d'interdiction de vente aux mineurs jusqu'en 1978. Au fil des numéros les thèmes se diversifient, tendance encouragée au n° 25 (01/01/1978)⁸¹⁹ par l'arrivée de Philippe Manoeuvre, et les numéros spéciaux se multiplient (n° 33 bis spécial Lovecraft, n° 39 bis spécial Rock, n° 42 bis spécial guerre...). Les membres du quatuor d'origine quittent le journal au fur et à mesure, seul Dionnet demeure⁸²⁰.

Le lien avec *Pilote*, malgré la prise de distance due à la spécialisation de genre du nouveau journal est évident : le trio des origines a été habitué à collaborer au sein du journal de Goscinny comme le souligne l'ouvrage de Gilles Poussin et Christian Marmonnier qui leur est dédié⁸²¹. Druillet invite d'ailleurs Dionnet, rencontré à la librairie Futuropolis, à venir collaborer dans le journal où officie déjà Giraud. Un autre auteur du journal qui s'amuse à réfléchir est par ailleurs impliqué dans la création de *Métal Hurlant* comme le précise Druillet : « [...] Par ailleurs il est un élément important que peu de gens savent. C'est en réalité Nikita Mandryka qui est à l'origine du concept et du titre de *Métal Hurlant*. Nous n'avons fait – Dionnet, Giraud, Farkas et moi-même – que reprendre son idée... »⁸²². La logique de création du journal n'est d'ailleurs pas dictée que par le désir de s'adonner uniquement à la science-fiction, mais naît aussi, à l'instar de *L'Echo des savanes* d'un désir d'émancipation : « On nous avait fait croire que le journal était le nôtre et il n'en était rien, puisque toutes les décisions de politique, d'orientation, nous échappaient totalement. [...] Cet état de chose m'avait blessé, et lorsqu'il a été question

⁸¹⁸N. SADOUL, *Schtroumpf – Les cahiers de la bande dessinée*, n° 42 spécial Druillet, 1979, p. 22

⁸¹⁹C. MARMONNIER, G. POUSSIN, *Métal Hurlant. 1975 – 1987. La machine à rêver*, p. 8

⁸²⁰Il quitte finalement la rédaction avec Philippe Manoeuvre en 1985, date du rachat Hachette (*Ibid*, p. 11).

⁸²¹*Ibid*, Chapitre 0 « Avant Métal » p. 15 - 28

⁸²²P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 194

de reprendre Métal, j'ai entrevu la possibilité de faire enfin un journal qui serait en partie mon cœur. »⁸²³. La déchirure n'est toutefois pas aussi dramatique que dans le cas du premier transfuge⁸²⁴.

De *Pilote*, *Métal Hurlant* reprend comme ses deux prédécesseurs déjà cités la mise en avant particulière des auteurs dont les noms apparaissent dès le n°1 en couverture, qui fait par ailleurs la part belle aux illustrations de différents auteurs. Cette volonté est assumée, y compris commercialement, Mandryka le souligne : « Jean Giraud a suggéré qu'on le fasse [financer le journal] à deux, puisque l'essentiel de la promotion reposait sur nos noms [...] »⁸²⁵. À titre plus anecdotique, dans le n° 3 (30/06/1975), Druillet fait son autobiographie dans « De Verdun à 2001 ».

Dernier-né des journaux-transfuges, *Fluide Glacial* est la création de Gotlib, après son départ de *L'Echo des Savanes*, qui fonde au passage les éditions AUDIE (Amusement Humour Dérision Hilarité et toutes sortes de choses) avec son ami Jacques Diamant afin de le lancer. Trimestriel, son premier numéro paraît le premier mai 1975, portant comme les exemples précédents la mention qui le réserve aux adultes. Si les premiers numéros sont marqués par l'omniprésence de Gotlib, plusieurs noms connus des lecteurs de *Pilote* apparaissent déjà : Solé, Alexis, Forest, Max Cabanes, Lob, Mézières, Bretécher ou encore Mandryka. Le journal publie aussi Harvey Kurtzman⁸²⁶. Le journal devient mensuel en 1977 et s'implante durablement dans le paysage de la presse illustrée. Il accueille ensuite toute une nouvelle génération d'auteurs : Binet – déjà passé par *L'Echo* et plus innocemment dans *Formule 1* – Goossens ou Edika. Franquin revient également, et publie plus tard ses *Idées noires*, véritable revirement de style. *Fluide Glacial* marche quelque peu sur les plates-bandes de son prédécesseur *L'Echo des Savanes*, reprenant par là-même les codes acquis à *Pilote* : les auteurs sont beaucoup mis en avant puisque leurs noms apparaissent directement sur la couverture et que la priorité est donnée aux récits courts et aux gags plutôt qu'aux séries à suivre – on trouve bien des personnages récurrents, comme Superdupont, mais dont les aventures sont divisées en récits courts. Les nombreux romans-photo font aussi figurer les auteurs – Gotlib est le protagoniste le plus régulier – en tant qu'eux-mêmes. Le journal est toutefois débarrassé de la mise en avant de soi extrême de *L'Echo*, à titre d'exemple, ses couvertures ne représentent jamais les auteurs, et il

⁸²³N. SADOUL, *Schtroumpf* n° 42, p. 22

⁸²⁴« Bocquet : « La création de Métal Hurlant en 1975 vous éloigne ? »

Druillet : « Le choc, pour lui, c'est *L'Echo. Métal*, il s'en fout. À cette époque, René était déjà un peu distant de *Pilote* [...] » », in J.-L. Bocquet., *Goscinny et moi*, p. 338

⁸²⁵N. SADOUL, *Schtroumpf – Les cahiers de la bande dessinée*, n° 28 spécial Mandryka, 1976, p. 22

⁸²⁶*Pilote* ne peut se vanter de la même chose que dans les années 1980.

se tourne davantage vers le pastiche, reprenant alors une des lignes directrices de l'humour du journal de Goscinny. Par ailleurs, *Fluide Glacial* suit encore *L'Echo des Savanes* et les éditions du Fromage puisque les éditions AUDIE publient également des albums.

Fluide Glacial se rapproche donc assez significativement de *Pilote*, en termes d'humour et de style de contenu, bien que de manière plus « poussée ». Le lien de paternité entre les deux publications est souvent mis en avant par les observateurs⁸²⁷, souligné par les liens personnels et artistiques forts qui lient Goscinny et Gotlib. La similitude entre les deux publications est aussi difficilement montrable puisqu'elle est une question de ressenti, à en croire Jean Solé : « *Pilote* c'est mon journal, l'arbre qui continue de trôner au milieu de mon jardin. J'y ai rencontré la plupart de ceux qui sont aujourd'hui mes amis. Aujourd'hui, je retrouve dans *Fluide Glacial* l'esprit d'équipe qui prédominait à *Pilote*. Il y a là aussi une sorte d'« esprit de famille », qui va au-delà du contenu, au-delà des rapports strictement professionnels »⁸²⁸.

Tous ces journaux transfuges entretiennent des liens resserrés, reconductibles à *Pilote*. On trouve bien évidemment les mêmes auteurs dans ces différents journaux, tous passés par le magazine de Goscinny, et tous se rejoignent dans la recherche d'une liberté de ton trop esquissée dans *Pilote* à leur goût⁸²⁹. Ces liens sont entretenus par des publicités croisées : on trouve dans *Métal Hurlant* des annonces pour *Mormoil*, *Fluide Glacial* ou encore *Ah ! Nana*, éphémère revue réalisée par des femmes, nouvelle-venue parmi les journaux indépendants en 1976. *L'Echo des Savanes* fait la publicité de *Métal Hurlant* dans son n° 9 et *Fluide Glacial* n° 7 en fait de même, ainsi que pour *Mormoil* dans son n° 2. Tous ces journaux forment ainsi un réseau de l'auto-édition, faisant aussi la publicité pour des albums – *Les Frustrés* de Bretécher dans *Fluide Glacial* n° 2 par exemple – ou pour la librairie Futuropolis dans *Métal Hurlant*, réseau qui alimente un commerce de produits dérivés : des publicités pour les t-shirts « Western House » avec des imprimés de dessins des différents auteurs sont ainsi présentés aux lecteurs

⁸²⁷Dargaud et les éditions *Fluide Glacial* s'associent même pour un numéro spécial dédié à Gotlib lors de ses adieux à la bande dessinée en 2014 sous le titre *Gotlib de Pilote à Fluide Glacial*

⁸²⁸P. GAUMER, *Les années Pilote*, p. 171

⁸²⁹Claire Bretécher : « [...] dans *L'Echo*, bien sûr, on se veut encore plus libre. Et c'est dur parce qu'on ne sait plus trop ce qu'on veut. », J. GLENAT, N. SADOUL, Entretien avec Claire Bretécher, *Schtroumpf*, p. 10
Philippe Druillet : « Pour nous dessinateurs *Métal* est le moyen de s'exprimer au sein d'un support de presse qui évolue sans cesse », N. SADOUL, *Schtroumpf* n° 42, p. 22

Max Cabanes : « La grande époque de l'hebdomadaire me semblait révolue... *Pilote* était en train de changer. Le désir d'émancipation des auteurs commençait à se faire sentir... *L'Echo des savanes* venait d'apparaître et bouleversait complètement la bande dessinée contemporaine. » P. Gaumer, *Les années Pilote*, p. 264

Marcel Gotlib : « [Numa Sadoul] : « Pourtant, tu continues sporadiquement à travailler avec *Pilote*. [...] »
[Gotlib] : « Tout cela participe de la même démarche qui est une tentative d'accession, non pas à la libération, mais à l'autonomie. » », N. SADOUL, *Entretiens avec Gotlib*, p. 103

dans les trois journaux. Le réseau d'amitié, tissé en grande partie chez *Pilote* et dans sa périphérie, ressort clairement dans ces liens. *Métal Hurlant* n° 7 vend à ses lecteurs les albums de Tardi parus chez Casterman et fait régulièrement de la publicité pour la librairie Futuropolis dont les fondateurs sont proches ; *Fluide Glacial* et *Métal Hurlant* font tous deux de la publicité pour *Rock & Folk*, magazine dans lequel Gotlib publie *Hamster Jovial*. Enfin, une certaine cohérence de genre se retrouve dans *Métal Hurlant* qui fait de la publicité pour le monde de la science-fiction : on y trouve de la réclame pour la collection « J'ai Lu » dirigée par Numa Sadoul ou la collection « Dimensions SF » de Calmann-Lévy.

Autre point commun, tous ces nouveaux journaux partagent la mention « pour adultes » ou une variation autour de celle-ci, comme une parade contre la censure mais aussi une revendication – nous nous intéresserons à ce point plus tard. Enfin, ces nouveaux journaux sont aussi accompagnés dès le début d'une politique d'albums soutenue par la création de maisons d'édition – Éditions du fromage, AUDIE, Humanoïdes Associés –, montrant une vision globale de leur indépendance.

La postérité de *Pilote* se construit sur des notoriétés acquises grâce au journal ou, dans le cas de *Lucky Luke*, grâce à Goscinny. Dans le cas des héritiers c'est la célébrité des personnages-titres des deux journaux, mais on ne peut que constater l'échec de ces entreprises, tandis que dans le cas des transfuges, la notoriété exploitée est celle des auteurs, qui affichent leurs noms en couverture, loin de l'époque où leurs prédécesseurs ne signaient même pas leurs planches, et se représentent comme protagonistes de leurs journaux et parfois même de leurs histoires.

Si *Achille Talon Magazine* et *Lucky Luke* semblent presque venir combler le vide laissé par un *Pilote* toujours plus satirique et adulte⁸³⁰, le manque de succès de ces journaux est à mettre en opposition avec la réussite de leurs concurrents indépendants, qui tirent pourtant à des chiffres bien inférieurs. Ces derniers introduisent un nouveau modèle de journal de bandes dessinées : réservés aux adultes, y règnent l'expérimentation, les histoires courtes et parfois une certaine surenchère pornographique ; mais c'est aussi l'affirmation d'une auto-détermination et la recherche d'une indépendance autant commerciale que créative, les deux étant liées⁸³¹. Ces journaux se construisent par *Pilote* mais aussi contre *Pilote*, à la recherche d'une liberté de ton qu'ils disent n'avoir qu'effleurée dans le journal de Dargaud.

⁸³⁰On peut rappeler ici que ce sont dans ces années – en 1975 – que Dargaud cesse d'être l'éditeur français de *Tintin*. On peut alors supposer que le choix de lancer de nouveaux journaux vise à pallier le vide laissé dans l'« arsenal » de l'éditeur parisien, en termes de public visé.

⁸³¹Druillet : « On nous avait fait croire que le journal était le nôtre, et il n'en était rien [...]. Logique, l'affaire ne nous appartenait pas, nous ne l'avions pas compris. » N. SADOUL, *Schtroumpf* n° 42, p. 22

Directs ou indirects, les héritiers de *Pilote* se détournent tous de leur ancêtre sur deux points : la périodicité et la spécialisation. Pour la périodicité, *Pilote* devient mensuel en 1974 et *Lucky Luke* suit ce modèle tandis qu'*Achille Talon Magazine* opte pour le rythme bimestriel – on peut voir dans le choix du second une leçon tirée de l'échec du premier. Le choix des journaux transfuges tient plutôt à des limites financières et humaines – puisqu'ils ne sont animés que par quelques auteurs contraints de travailler ailleurs pour gagner de l'argent. Pour la question de la spécialisations, qu'ils soient centrés autour d'un personnage comme *Achille Talon Magazine* ou *Lucky Luke*, ou plutôt autour d'un genre comme l'humour pour *L'Echo des savanes*, *Mormoil*, qui met l'accent sur la caricature, et *Fluide Glacial*, plus tourné vers le pastiche, ou la science-fiction dans le cas de *Métal Hurlant*, ces publications de la moitié des années 1970 ne font plus le pari de l'éclectisme cher à la politique éditoriale de René Goscinny, amorçant un tournant dans le monde des journaux de bandes dessinées.

Les liens de *Pilote* avec les autres journaux illustrés de la période 1959 – 1974 tracent une histoire d'influences et de différences, qui met en exergue l'évolution du journal de Goscinny. Il faut avant tout relever le fait qu'aucune autre publication ne suit de trajectoire similaire à la sienne, ni de changements aussi radicaux⁸³². *Pilote* naît comme un projet à part, tributaire de la presse d'avant-guerre – de *Benjamin* en particulier – mais aussi du modèle des journaux publicitaires, ce que souligne la très forte proximité et influence de Radio-Luxembourg au cours des premières années du journal. Il s'aligne par la suite sur les grands illustrés, catégorie de journaux hebdomadaires ayant une certaine cohérence de contenu. Cette cohérence ne doit pas cacher des différences : *Pilote* s'oppose à *Spirou* et particulièrement à *Mickey*, qui contrastent avec lui par leur constance et, dans le cas du second, par sa politique de production en totale contradiction avec les conceptions défendues par René Goscinny, et peut être rapproché de *Vaillant*, qui opère des changements similaires au cours de la période, avant de diverger complètement après 1968. La cohérence entre ces journaux se lit à travers les courants qui les traversent tous, bien qu'à des degrés différents : *Vaillant* introduit très tôt l'humour absurde dans ses pages, *Spirou* laisse de la place à des héroïnes et tous sont marqués à un certain point par la mode du yéyé et l'inspiration des magazines – bien qu'aucun ne pousse cette logique aux mêmes extrémités que *Pilote*. *Pilote* se distingue aussi des autres hebdomadaires par une plus grande mise en avant de ses collaborateurs – pratiquée tout de

⁸³²D'autres journaux connaissent des *rebrandings* extrêmes, mais changent dans ces cas-là de titre et d'image de marque. Rappelons ici l'exemple de *Fillette*, de la Société Parisienne d'Édition, devenu *Paul et Mic* afin de courtiser un public mixte puis transformé en *Quinze Ans* face à l'échec du second titre.

même, bien que de manière différente, par ses concurrents – et l’abandon de certaines pratiques, notamment le référendum⁸³³.

Les évolutions du journal l’amènent à concurrencer une autre presse, la presse satirique, incarnée d’abord par les journaux des Éditions du Square puis par les publications issues de sa propre rédaction, qui ouvrent véritablement la voie vers une nouvelle bande dessinée. Il faut par ailleurs souligner que les liens de *Pilote* avec d’autres publications peuvent être administratifs : c’est le cas de *Tintin* édition française ainsi que des éphémères *Achille Talon magazine* et *Lucky Luke*, qui se coordonnent avec *Pilote*, du point de vue publicitaire mais aussi du contenu.

Tous les journaux concurrents évoluent, et d’autres journaux subissent en partie des influences similaires à celles qui agitent *Pilote* – c’est le cas des « grandes écuries » –, mais c’est ce dernier qui fait les choix les plus marqués. Il naît comme un véritable magazine, devient pleinement un journal yéyé pour suivre ensuite un modèle classique de journal de bandes dessinées et s’investir après véritablement dans une formule satirique. Pour les deux dernières évolutions, correspondant à la double identité de *Pilote* et à ses deux âges d’or le rôle de René Goscinny est déterminant. Au-delà de ses évolutions, *Pilote* reste toujours attaché à la bande dessinée et dans aucune phase le neuvième art ne disparaît de ses pages : l’éclectisme est toujours de mise. Enfin, c’est le journal qui popularise et généralise certains procédés – on peut penser à la photographie aux débuts du journal, à la satire venue en partie de *Mad* et pratiquée aussi chez les Éditions du Square – qui sont repris et font l’identité des nouvelles publications du début des années 1970.

* * *

Pilote ne doit pas être envisagé uniquement comme un journal de bandes dessinées. En tant qu’organe de presse, il fait partie intégrante du paysage médiatique de son époque, bien qu’il soit le véhicule d’un média désavoué par les autorités et qui fait l’objet, à en croire Jean-Michel Charlier et René Goscinny, d’attaques dans les autres médias⁸³⁴. Cette intégration se lit par les collaborations avec ces autres médias, les radios en particulier, mais aussi sur les écrans qui gagnent en popularité à cette période. La publicité, sans doute le moyen de communication de masse le plus diffus, trouve une place importante dans et pour *Pilote*, y compris à travers les autres moyens de communication cités auparavant, ce qui souligne la légitimité de la place

⁸³³Alors que *Pif gadget* et *Spirou* en organisent encore en 1974.

⁸³⁴Séminaire du 20 mai 1964, archives de l’Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 12

accordée au journal. Cette importance souligne aussi le statut multiple d'un journal qui doit composer avec les ambitions artistiques des auteurs et les projets économiques de la direction.

Pilote naît à partir d'influences clairement identifiées et il s'insère dans un paysage médiatique en évolution. Tous ses concurrents pratiquent des changements et sont soumis aux mêmes influences que lui, mais parmi eux, la trajectoire de *Pilote* reste unique et c'est la plus extrême. *Pilote* évolue sous le signe de la transgression : transgression médiatique, par ses collaborations diverses, et transgression des statuts, qui le font passer de magazine, à journal illustré et puis à journal satirique, alors qu'il conserve un éclectisme qui lui confère une identité intermédiaire. Cette nouveauté, accompagnée de la mise en avant des auteurs, ouvre la voie d'une nouvelle presse illustrée. Les liens avec la concurrence montrent aussi un véritable réseau de collaborations, parfois pour des raisons administratives, mais aussi dans le sens d'intérêts communs.

Le statut multiple du journal, projet commercial, journal de bandes dessinées et satirique, souligne le statut tout aussi multiple de son acteur principal. Au cours de la période, Goscinny s'impose comme un véritable passe-muraille médiatique, cristallisant en lui l'évolution de tout le genre qu'il défend.

Quatrième Partie

Goscinny et la bande dessinée : évolutions

La situation de la bande dessinée, de sa presse et de ses professionnels évolue radicalement entre 1959 et 1974. Cette évolution doit beaucoup à celle de René Goscinny dont la carrière suit une trajectoire véritablement à part dans le microcosme de la bande dessinée franco-belge. Mais même s'il se situe à part, le scénariste incarne l'émergence de tout le média et endosse donc un rôle de représentant, ce qui lui attire des critiques. Ainsi, il permet à la bande dessinée d'évoluer et pas uniquement par son rôle de rédacteur en chef – en s'en faisant le défenseur, à diverses reprises.

La bande dessinée connaît durant ces années une véritable légitimation, visible à travers différents facteurs tels que la bédéphylie, l'apparition d'un lectorat adulte et une acceptation des médias traditionnels. Ce phénomène est aussi le fait des auteurs eux-mêmes, qui mettent en place des processus de légitimation propres, cherchant à échapper aux regards et analyses des personnes étrangères à leur monde. L'évolution du média est aussi celle de sa presse, où de nouvelles normes et modes de production s'imposent et bouleversent des logiques installées depuis le début du siècle.

Les années 1959 – 1974 sont véritablement des années de transition, tant pour René Goscinny que pour l'ensemble de la presse de bandes dessinées et le média lui-même.

Chapitre 1

Goscinny : évolution d'une figure majeure de la bande dessinée

—

S'il est une figure de premier plan dans le monde de la bande dessinée, René Goscinny s'affirme également comme l'une de ses têtes d'affiches, à l'époque où ce média s'impose en France et en Europe comme le « 9^e art ». C'est à la fois une figure médiatique des décennies 1960 et 1970, fort d'une identité plurielle, affranchie de la bande dessinée, et l'auteur français le plus reconnu à l'international.

Grâce à sa trajectoire unique dans la profession, il ouvre de nouvelles perspectives et se fait le porte-voix de revendications d'un média encore méprisé et de professionnels en mal de reconnaissance.

A. Un professionnel reconnu et connecté

Avant d'être reconnu par le public, Goscinny l'est par ses pairs, parmi lesquels il se forme un réseau professionnel solide. Ce réseau grandit alors qu'il accède à la tête de la rédaction de *Pilote*, qui l'amène aussi, parallèlement au succès de ses séries, à étendre ses relations.

1. Dans la bande dessinée, avant tout...

Comme nous l'avons évoqué auparavant, Goscinny apparaît comme l'une des figures les plus importantes de la bande dessinée francophone, mais aussi mondiale. Il entretient des relations personnelles avec un grand nombre de personnages de premier plan du média. Sans évoquer ses acolytes de *Pilote*, ou ses collaborateurs sur les séries les plus célèbres – Sempé, Morris, Jean Tabary – on peut aussi citer ses liens avec d'autres grands noms, rencontrés pour la plupart dans les différentes rédactions : il rencontre Gilbert Gascard, ou Tibet, et André Franquin dans les locaux de *Tintin*. La tentative de création d'un Syndicat des scénaristes et dessinateurs – que nous évoquerons en détail plus loin – témoigne également de cette connexion

Les archives personnelles de Goscinny contiennent par ailleurs différents échanges épistolaires avec d'autres auteurs : en 1966, suite à un conflit avec la CELEG – que nous évoquerons également plus loin – un certain nombre de personnalités lui écrivent ; parmi eux, outre d'autres noms déjà cités, on trouve notamment Alain Saint-Ogan et les auteurs derrière les fleurons des éditions du Lombard : Edgar P. Jacobs et Hergé. Leurs lettres révèlent d'ailleurs une certaine familiarité avec Goscinny, notamment celle de l'auteur de *Tintin* dont le post-scriptum manuscrit révèle une certaine admiration : « Faut-il vous répéter que chaque semaine, dans *Pilote* (Mâtin!), je vous lis avec délice... »⁸³⁵.

Dans le milieu restreint qu'est celui de la bande dessinée, ces relations peuvent ne pas sembler exceptionnelles. Si elles le sont d'abord par leur qualité – les auteurs en question sont tous des figures majeures du genre – le cas de Goscinny dépasse celui de la plupart de ses contemporains par sa dimension internationale. La période qu'il passe aux États-Unis, de 1946 à 1951⁸³⁶, lui fait connaître certains des futurs grands noms de la bande dessinée satirique américaine, avec qui il travaille au sein du « studio Charles William Harvey », nom du lieu où exercent ensemble

⁸³⁵Lettre de Hergé à Goscinny, 20 août 1966, archives de l'Institut René Goscinny, RG/N-1/204

⁸³⁶Les dates exactes sont assez incertaines, Pascal Ory les discute dans son chapitre « Le neveu d'Amérique », in Goscinny. *La liberté d'en rire*, p. 43-68

Charlie Stern, Harvey Kurtzman et Willie Elder. Le nombre de dessins qui lui sont offerts et/ou dédiés par les futurs acteurs de *Mad*, Harvey Kurtzman, Jerry De Fuccio ou John Severin⁸³⁷, témoignent de ce passé commun. Ces liens transatlantiques sont entretenus par la correspondance : Jerry De Fuccio et John Severin répondent en 1972 à un envoi de numéros de *Pilote*. Dans le cas de De Fuccio, la relation semble s'être distendue, puisque sa lettre semble marquer une hésitation quant au genre de la progéniture de son vieil ami⁸³⁸. La correspondance avec Harvey Kurtzman est quant à elle plus nourrie, couvrant une période allant de 1961 à 1974. Le ton de ces lettres, humoristique et où se glissent quelques *inside jokes* souligne l'amitié qui lie les deux hommes, bien que les échanges traitent aussi d'affaires – nous l'évoquerons plus loin.

Goscinnny entretient donc des liens plus que simplement professionnels avec la majeure partie des grands noms de la bande dessinée de son temps – et même de la période antérieure si l'on pense à Saint-Ogan ou Hergé – et de toutes les grandes « écuries », relations auxquelles s'ajoutent ensuite certains des auteurs les plus remarquables de la génération suivante avec qui il travaille et collabore parfois à travers *Pilote* et que nous avons déjà cités – pour les collaborations, citons Bretécher, Gotlib et plus ponctuellement Mézières ou Morchoisne. Ses relations s'étendent sur trois pays et deux continents, ce qui a d'ailleurs une influence sur le début de sa carrière en Europe si l'on pense à la tentative de création du journal *Tv-Family* par Georges Troisfontaines et Dupuis en 1952⁸³⁹.

2. ... et dans les milieux médiatiques

Au-delà de la reconnaissance que lui accordent ses pairs et les amateurs de bandes dessinées, Goscinnny devient au courant des années 1960 une figure presque mondaine. Les carnets d'adresses⁸⁴⁰ et les correspondances personnelles⁸⁴¹ de l'auteur montrent son intégration dans le milieu du *show-business*. On trouve dans ses carnets les coordonnées de personnalités du spectacle, comme Jack Ary, Marcel Amont, Michel de Ré, Raymond Devos et Michel Audiard, et des journalistes et écrivains comme Pierre Dac, Gilles Durieu et Marcel Fort. Goscinnny a aussi conservé des éléments de correspondances de courtoisie – des cartes de vœux,

⁸³⁷*Ibid*, p. 67-68

⁸³⁸« *My best to Mrs. Goscinnny and your little girl. Am I right about the latter ? Girl ?* »

Traduction : « Meilleurs vœux à Mme Goscinnny et à ta petite fille. Ai-je raison pour la seconde ? Fille ? », Lettre de Jerry de Fuccio, 12 avril 1972, archives de l'Institut René Goscinnny, RG/N-1/1204

⁸³⁹*Ibid*, « Goscinnny l'américain », p. 76-80.

⁸⁴⁰Archives de l'Institut René Goscinnny, RG/N-3

⁸⁴¹Archives de l'Institut René Goscinnny, RG/N-1

de remerciements ou des invitations de la part de personnalités comme Frédéric Dard, Louis de Funès, Mathé Altéry, Thierry le Luron ou encore Brigitte Bardot.

Bon nombre de ces relations émanent de la vie professionnelle de l'auteur d'*Astérix*, haut placé dans l'une des maisons d'éditions majeures de la bande dessinée de l'époque, dont le succès est alors grandissant. Il faut également rappeler aux liens qui lient le journal avec différentes stations de radio au cours de son existence puisque comme cela a déjà été évoqué *Pilote* collabore avec les grandes chaînes privées, Radio Monte-Carlo, Europe numéro 1 et particulièrement Radio Luxembourg, dont certains animateurs sont, rappelons-le, des collaborateurs réguliers du journal. Il convient cependant de distinguer un homme parmi ces connaissances de l'*entertainment* : il s'agit de Pierre Tchernia, journaliste, producteur et présentateur de télévision, qu'il rencontre en 1963⁸⁴². Celui-ci entretient un lien d'amitié particulier avec René Goscinny et Albert Uderzo, qui le caricature régulièrement dans ses planches. On peut supposer que cette amitié a permis à Goscinny de créer des liens dans le monde de la télévision. Elle se transforme en collaboration sur divers projets : Tchernia est notamment scénariste de tous les films d'animation tirés de l'œuvre de Goscinny, à l'exception d'*Astérix le Gaulois* et jusqu'à *La ballade des Dalton*, sorti après la mort de Goscinny mais écrit avant, ainsi que du téléfilm *Deux Romains en Gaule*, fortement inspiré de l'univers d'*Astérix*. Ils collaborent également sur des projets sans lien avec la bande dessinée, comme le téléfilm *L'Arroseur arrosé*, dès 1965, ou des scènes pour l'ORTF en 1966⁸⁴³. Leur plus grande aventure commune reste sans doute le film *Le Viager*, où seul Goscinny tient la plume tandis que Tchernia fait sa première expérience de réalisateur. Le lien entre les deux hommes est particulièrement fort, comme en témoigne d'ailleurs le dévouement du producteur à la mémoire de son ami. Cette amitié permet à Goscinny d'accéder à d'autres médias : c'est par Tchernia qu'il écrit pour la télévision et le cinéma, médias qui l'occupent particulièrement à la fin de sa vie.

Ces relations et ces connaissances, il les fréquente au cours de divers événements mondains auxquels il participe ou dont il est parfois l'organisateur. Françoise Verny l'évoque : « Il allait dans le monde, mais pas chez les duchesses, dans le milieu de l'édition, de la communication. Il fréquentait la presse, les grands directeurs. Je le voyais avec des amis communs, Tchernia par exemple »⁸⁴⁴. De Beketch relate également un épisode de fête,

⁸⁴²J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME., *Goscinny*, p. 184-185

Pascal Ory donne une autre date, parlant de l'hiver 1964-1965 in *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 207

⁸⁴³Archives de l'Institut René Goscinny, RG/L-2/10

⁸⁴⁴J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 198

organisée cette fois-ci par Goscinny lui-même : « Un jour, Goscinny organise une réception sur son immense terrasse de la rue des Bougainvilliers, avec son jardin suspendu, ses bosquets, ses arbres, ses fontaines. [...] » Au cours de cette fête, il rapporte que Goscinny reçoit René Andrieu, membre éminent du PCF et rédacteur en chef de *L'Humanité*, qu'il s'amuse à lui présenter. « C'était l'un des plaisirs qu'il s'offrait. Il m'avait invité à dessein pour se payer le gag de faire Andrieu et de Beketch se serrer la main. »⁸⁴⁵. Dans la même veine, Goscinny est invité à prononcer un discours au Rotary club de Paris en 1967⁸⁴⁶, que Marie-Ange Guillaume et José-Louis Bocquet citent, racontant une interaction maladroite avec un ministre au cours d'une réception en voulant évoquer le satellite Astérix⁸⁴⁷.

3. Une reconnaissance officielle

Cette rencontre avec un élu n'est pas exceptionnelle, étant donnée la reconnaissance officielle dont jouissait René Goscinny. Le monde de la politique connaît parfaitement son œuvre – nous avons déjà cité les récupérations d'*Astérix* dans des contextes électoraux⁸⁴⁸, ou l'anecdote de la réunion de Charles de Gaulle où il aurait affublé ses ministres de surnoms en « ix »⁸⁴⁹. Cette connaissance est également assurée par des envois de ses œuvres à différentes personnalités politiques, comme en témoignent des lettres conservées par René Goscinny : le 7 mars 1970 Georges Pompidou remercie ainsi Dargaud, disant avoir reçu « [...] les livres de vos auteurs Jean-Michel Charlier et Jijé, Goscinny et [illisible] [...] »⁸⁵⁰, tandis que dans une lettre du 23 avril 1967 Michel Debré, alors ministre des finances, remercie directement Goscinny de l'envoi du dernier *Astérix*⁸⁵¹. Plus surprenant peut-être, les bandes dessinées semblent devenir un instrument de diplomatie. Nous avons consulté une lettre de Dargaud à Goscinny du 1^{er} juin 1977 – cela se situe après notre période de référence – confirme que le prince Reza Pahlavi et la princesse Farahnaz Pahlavi, enfants du dernier chah d'Iran, ont bien reçu le cadeau qui leur avait été adressé ; bien qu'on ne sache pas de quoi il s'agit, Dargaud dit s'empresse de prévenir Goscinny, et on peut donc supposer qu'il s'agit d'albums⁸⁵².

⁸⁴⁵J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch »

⁸⁴⁶Archives de l'Institut René Goscinny, RG/0-4/8

⁸⁴⁷J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME., *Goscinny*, p. 197

⁸⁴⁸*Ibid* p. 205

⁸⁴⁹*Ibid*, p. 198

⁸⁵⁰Lettre de Georges Pompidou à Georges Dargaud, du 7 mars 1970, archives de l'Institut René Goscinny, RG/O-1/2

⁸⁵¹Lettre de Michel Debré du 23 avril 1967, archives de l'Institut René Goscinny, RG/N-1

⁸⁵²Lettre de Dargaud du 1^{er} juin 1977, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-1/1

En plus des remerciements personnels de personnages haut placés, la reconnaissance de René Goscinny prend un tour officiel et le 14 mai 1977 il reçoit une lettre du premier ministre Jacques Chaban-Delmas lui annonçant sa décoration du titre de chevalier des Arts et des Lettres⁸⁵³.

Au-delà de cette consécration, René Goscinny multiplie les affiliations à diverses organisations. S'il est bien entendu membre de l'association des professionnels de la bande dessinée – qu'il co-fonde – et de la CELEG il appartient aussi à l'Association française du cinéma d'animation en 1977, à la Société pour l'Administration du Droit de Reproduction des Auteurs Compositeurs et Editeurs, à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et il est membre élu de l'Académie de l'Humour, tandis que la Société des Gens de Lettres lui fait parvenir un formulaire d'inscription au régime de retraite des auteurs dès 1961⁸⁵⁴. Par ailleurs, l'auteur est convié à divers événements et se voit sollicité pour des enquêtes. Il répond ainsi à l'enquête « Micro et caméra » de la Maison de la radio en janvier 1967, ou à l'enquête de la librairie Plon sur les livres préférés des personnalités de la culture huit ans plus tard. Il est convié à la réception de l'Association des parlementaires de langue française du 11 juillet 1977, au gala de l'Union des artistes ou au Rotary Club comme nous l'avons évoqué. En 1967, c'est aussi l'invité d'honneur de l'*American Club of Paris* et la même année il participe aux journées de l'Académie du Maine. Enfin, il prend logiquement part à des événements en lien avec la bande dessinée, comme le second Salon international de la bande dessinée à Lucques en 1966. Au cours d'un débat sobrement intitulé « Les bandes dessinées » organisé par l'association française des relations publiques le 28 septembre 1966 il intervient en tant que représentant du média. Cette participation lui vaut les remerciements de François Clément du Syndicat national de l'édition⁸⁵⁵ et illustre parfaitement son rôle d'ambassadeur du média émergent qu'est la bande dessinée. Il assume désormais ce rôle lors de ses interventions dans les autres médias.

4. Une dimension internationale

Alors que le monde de la bande dessinée est encore un milieu relativement fermé, apprécié des enfants et de quelques amateurs, René Goscinny se distingue en établissant des ponts entre les médias et par sa dimension internationale. En-dehors des bandes importées des États-Unis et d'Angleterre, la bande dessinée en France reste une affaire franco-belge – à

⁸⁵³Lettre de Jacques Chaban-Delmas du 14 mai 1970, archives de l'Institut René Goscinny, RG/O-1/2

⁸⁵⁴Tous les documents relatifs à ces organisations sont conservés dans les archives de l'Institut René Goscinny, RG/O-2

⁸⁵⁵Cette lettre ainsi que les autres documents d'invitation à des événements sont conservés dans les archives de l'Institut René Goscinny, cote RG/O-4

l'exception de quelques dessinateurs immigrés Espagnols ou Italiens – et les œuvres des artistes francophones ne pénètrent pas ou très peu en-dehors de leur isoglosse⁸⁵⁶.

Nous l'avons souligné à plusieurs reprises, cette identité internationale s'inscrit avant tout dans la personne de René Goscinny, enfant d'immigrés ne s'étant installé dans le pays dont il est citoyen qu'après avoir vécu dans deux autres pays, sur un autre continent. C'est cette biographie exceptionnelle lui fait nouer des relations avec certains des protagonistes de la bande dessinée américaine.

Mais c'est avec le succès d'*Astérix* que l'auteur acquiert une dimension internationale. Les aventures du petit Gaulois sont traduites dans plus d'une centaine de langues⁸⁵⁷ et parviennent à conquérir des marchés étrangers, ce qui ne manque pas de surprendre vu la perception très franco-centrée de l'œuvre⁸⁵⁸. Son plus grand succès, le petit guerrier le rencontre en Allemagne, où ses aventures se vendent presque aussi bien qu'en France⁸⁵⁹.

La dimension internationale de son œuvre lui échappe d'ailleurs parfois. Le magazine illustré allemand *Lupo* publie ainsi des planches d'*Astérix* sous le titre *Siggi und Babarras*, plus spécifiquement *Astérix chez les Goths* sous le titre *Siggi und die Ostgoten* (ou « *Siggi et les Goths de l'Est* », calque politique transparent dans le contexte d'une Allemagne divisée)⁸⁶⁰, sans que les noms des créateurs ne soient cités. Face à cette récupération politique, Goscinny proteste dans les pages du journal d'outre-Rhin *Pardon*, déclarant la neutralité politique de son œuvre⁸⁶¹.



Figure 43: Le bandeau de la série dans *Lupo*

⁸⁵⁶Les chiffres du *Journal de Tintin* en flamand, *Kuifje* n'atteint pas les mêmes chiffres de vente et les tentatives de pénétration de marchés non-francophones ne réussissent pas véritablement au héros à la houppe.

⁸⁵⁷A. DU CHATENET, *Le dictionnaire Goscinny*, p. 103

⁸⁵⁸Les efforts d'adaptations sont parfois intéressants : en 1976, dans les *Dossiers de l'écran* d'Antenne 2n M. et Mme Berda, traducteurs Danois, expliquent comment la traduction d'*Astérix chez les Goths* n'est pas trop difficile, étant donné que Danois et Français ont les mêmes idées reçues sur les allemands. (Site ina.fr : <https://www.ina.fr/video/I05057818/a-propos-des-calembours-dans-asterix-video.html>, consulté le 28/03/2021)

⁸⁵⁹P. ORY, *Goscinny, la liberté...*, p. 147

⁸⁶⁰Le n° 37 de ce magazine, du 17 décembre 1965 montre la récupération d'autres œuvres : *Tanguy et Laverdure* deviennent *Rolf und Miki*, *Boule et Bill* s'appellent *Schnieff und Schnuff* et *Spirou et Fantasio*, *Pit und Pikkolo*, archives de l'Institut René Goscinny, RG/O-3/2

⁸⁶¹« *Astérix le Gaulois ist eine humoristische Geschichte, die sich darauf beschränkt, das gegenwärtige Leben in Frankreich zu parodieren – ausserhalb jedes politischen Zusammenhangs. Ich werde also bei Lupo nachforschen, um zu sehen, was sie bei der Übertragung aus dieser Geschichte gemacht haben, und entsprechende massnahmen ergreifen.* »

Traduction : « *Astérix le Gaulois est une histoire humoristique, qui se contente de parodier la vie contemporaine en France – en-dehors de tout contexte politique. Je vais donc vérifier auprès de Lupo ce qu'ils ont fait au cours de la diffusion de cette histoire et prendre les mesures appropriées.* », *Idem*.



Figure 44: La géopolitique avec Siggi et Babarras

Goscinnny et Dargaud s'engagent par ailleurs pour augmenter la portée internationale de leurs journaux. Ainsi le journal *Lucky Luke* est-il imprimé dans trois langues – Français, Anglais et Allemand – et une pénétration du marché américain est prévue pour le *cow-boy* solitaire comme le révèle Goscinnny lui-même⁸⁶². Rétrospectivement, force est de constater que la tentative n'aboutit pas réellement.

Quelques années plus tôt, c'est un autre type de connexion transatlantique qui est entrepris par René Goscinnny. C'est la correspondance entre Harvey Kurtzman et René Goscinnny qui le fait apparaître. Si les archives du père d'Astérix montrent des échanges dès 1961, c'est à partir de 1972 que naît une idée de coopération. Dans une lettre du 13 novembre, Harvey Kurtzman remercie Goscinnny de lui avoir envoyé des numéros de *Pilote* – il a fait de même avec John Severin et Jerry De Fuccio – et il déclare : « *Your publisher should put out an English language Pilote.* »⁸⁶³. Si cette proposition n'est pas réellement relevée, une autre se met en place. Après un repas à Montréal, pour lequel il le remercie, Kurtzman écrit à Goscinnny le 21 mai 1973 en se disant intrigué par la perspective de devenir le « *foreign agent* » de *Pilote* et demande des détails sur le travail que cela peut représenter. Dès le lendemain, Goscinnny répond en l'assurant que la tâche ne devrait pas être trop prenante et explique rechercher des nouveaux talents⁸⁶⁴. Il

⁸⁶² « [Glénat et Sadoul] : *On dit que Lucky Luke va partir à l'assaut du marché américain ?*

[Goscinnny] : Il va aller aux États-Unis, oui, mais ce n'est pas encore fait. En Europe, c'est vraiment un énorme succès : en Allemagne, par exemple, on a battu Disney ! », J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinnny », p. 17

⁸⁶³ Traduction : « Ton éditeur devrait publier un *Pilote* en anglais. », archives de l'Institut René Goscinnny, RG/N-1/139

⁸⁶⁴ « *We need talented people who would find in Pilote a new opening for their work. I'm not looking for established comic book artists trying to find a new market for their drawings, but people who would bring something new in our field.*

You know Pilote : it's not an underground magazine, but it's not an old fashioned publication either. I'm sure you understand our style and what we are trying to accomplish. »

Traduction : « Nous avons besoin de personnes talentueuses, qui trouveraient dans *Pilote* un nouveau débouché pour leur travail. Je ne recherche pas des auteurs de bandes dessinées confirmés à la recherche de

fournit aussi des précisions quant au contrat qui lierait le journal et ces auteurs : l'auteur payerait des droits pour la première reproduction et percevrait une somme si son travail est republié ailleurs, ainsi que sur l'éventuelle publication d'albums. La possibilité de créer un *Pilote* en anglais n'est évoquée que de manière très théorique. Kurtzman répond le 5 juin, demandant davantage de précisions techniques – le degré de sûreté quant à la publication d'albums, les taxes relatives à la vente transfrontalières d'œuvres, les limites éditoriales – mais aussi quels arguments présenter pour encourager les auteurs à s'engager. La réponse de Goscinny, le 6 juillet, insiste sur le caractère novateur du journal comme « *incentive* » (que je traduirai par « motivation ») pour les auteurs. Il dit aussi ne pas pouvoir garantir la publication d'albums et propose un prix de 1000 F la page. Quant aux limites éditoriales, elles suivent le ton du journal qu'il présente ainsi : « *We are not making an underground violent pornographic magazine, but Pilote isn't either the Readers Digest, and we are not looking for cute mass appeal humor [...]* »⁸⁶⁵. Si Goscinny dit demander à Dargaud d'organiser un rendez-vous, la conversation à ce sujet ne connaît pas de suite, du moins dans les archives du metteur en scène. Cette affaire illustre une volonté délibérée de conférer une dimension internationale à *Pilote*. Il faut préciser que *Charlie Mensuel* publie à cette période des classiques des *comics* depuis près de quatre ans. La tentative d'internationaliser le contenu du journal passe alors par le réseau international personnel de Goscinny, ce qui le distingue dans la bande dessinée franco-belge.

B. Une figure médiatique...

René Goscinny s'affirme au cours des années 1960 comme un homme de médias ayant plusieurs cordes à son arc. Homme de médias mais aussi homme à médias, puisqu'il fait l'objet d'une exposition médiatique importante et ce à plusieurs titres. Cette exposition connaît une certaine évolution, en lien avec son succès croissant, jusqu'à faire de lui une célébrité.

1. Plus que *Pilote*

Au cours d'un séminaire tenu à *Pilote* pour discuter de l'évolution des magazines de bande dessinée et de la presse jeunesse le 20 mai 1964, Goscinny et Charlier s'adressent

nouveaux marchés pour leurs dessins mais de personnes qui apporteraient quelque chose de nouveau dans notre domaine.

Tu connais *Pilote* : ce n'est pas un magazine *underground*, mais ce n'est pas un périodique à l'ancienne non plus. Je suis sûr que tu coprends notre style et ce que nous cherchons à accomplir. », Ibid.

⁸⁶⁵« Nous ne faisons pas un journal *underground* violent et pornographique, mais *Pilote* n'est pas le *Reader's digest* non plus, et nous ne recherchons pas un humour inoffensif et populaire [...]. », Ibid.

directement aux éditeurs – Dargaud et Le Lombard – afin de leur présenter une perspective de professionnels du média. Au cours de ce discours, Goscinny glisse une anecdote personnelle : « [...] il a fallu que je fasse quelques livres pour que je sois un peu connu. Mon éditeur, Denoël a appris par hasard, il n’y a pas si longtemps, que je faisais aussi des bandes dessinées. »⁸⁶⁶. Cette histoire est révélatrice des débuts relativement anonymes du scénariste. Il se fait d’abord connaître grâce au *Petit Nicolas* qui, bien qu’illustré, est davantage l’œuvre d’un écrivain. Il faut souligner que le métier de scénariste est quasiment invisible dans la bande dessinée franco-belge des années 1950. Ainsi lorsqu’il s’associe à Morris pour l’aider à réaliser *Lucky Luke* en 1955, le nom de Goscinny ne figure pas sur les planches, ce qu’il rappelle d’ailleurs dans ses lettres quand il découvre que Morris a donné son autorisation pour la réalisation d’un dessin animé sur leur œuvre commune par Belvision sans le consulter⁸⁶⁷. Cette interaction quelque peu amère semble faire écho à certains griefs dont un est le manque de reconnaissance, mais la question de la rémunération est aussi abordée. En effet, le scénariste n’ayant pas d’existence officielle, il est rémunéré par le dessinateur, qui livre le travail fini aux journaux. Jean Tabary souligne également état de fait dans un entretien avec José-Louis Bocquet : « Je suis le premier qui ai partagé les droits d’auteur des albums à cinquante-cinquante. Avant, c’était moins pour le scénariste. »⁸⁶⁸. On peut enfin remarquer que la première apparition télévisuelle de Goscinny se produit en 1963 dans l’émission littéraire emblématique *Lecture pour tous*, où il présente son livre *La Potachologie* illustré par Cabu⁸⁶⁹.

L’affirmation de Goscinny dans la bande dessinée se fait sans conteste avec le journal *Pilote*. Celle-ci passe aussi à travers une activité promotionnelle dans laquelle il s’engage personnellement. On retrouve dans ses archives personnelles une lettre datant du 5 novembre 1962 d’un certain Gallois l’invitant à venir au stand Pilote du XVe salon de l’enfance avec Jean-Michel Charlier et Jean-Jacques Sempé pour que « les vedettes du journal soient là en même temps »⁸⁷⁰ – la présence du stand est d’ailleurs annoncée dans les pages du journal à la même période. On peut remarquer qu’aucun dessinateur de bandes dessinées n’est inclus parmi les « vedettes du journal ». Ensuite, c’est notamment pour la promotion d’*Astérix* qu’il sillonne la

⁸⁶⁶ « Note aux éditeurs », archives de l’Institut René Goscinny, p. 7

⁸⁶⁷ P. ORY, *Goscinny. La liberté d’en rire*, p. 244-246

La lettre de réponse de Morris est conservée aux archives de l’Institut René Goscinny, RG/N-1

⁸⁶⁸ J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 147. Cette affirmation n’est pas vérifiée.

⁸⁶⁹ Archives INA, (<http://www.ina.fr/video/CPF86658417/lecture-pour-tous-avec-rene-goscinny-video.html> consulté le 05/03/2019)

⁸⁷⁰ Correspondance personnelle de René Goscinny, archives de l’Institut René Goscinny, RG/N

France : Uderzo et lui-même évoquent à quelques reprises les repas à base de sanglier rôti, particulièrement peu ragoûtants⁸⁷¹...

S'il s'affirme sans conteste dans la sphère médiatique, Goscinny poursuit ses activités sur d'autres supports. Vers la moitié des années 1960, il développe notamment un lien avec la télévision, devenant avant tout chroniqueur télé pour *Pariscope*⁸⁷². Son entrée de l'autre côté du petit écran se fait grâce à sa rencontre avec Pierre Tchernia, comme celui-ci le rapporte : « Et puis, en 1963, il y avait à la télé un nouveau directeur dont le conseiller voulait trouver de nouveaux auteurs, des humoristes. Ce conseiller m'en parle et ajoute : "Il faudrait des dessinateurs." Je lui donne deux, trois noms, dont celui de Gus. [...] Quand j'arrive à la réunion – nous étions une douzaine –, je vois que Gus est venu avec un ami : "J'ai demandé à un copain de venir, c'est René Goscinny..." »⁸⁷³. Les deux hommes ne se quittent plus et leur lien permet à Goscinny de s'essayer à l'écriture de scénarios pour la télévision et le cinéma, avec succès, comme le montrent les variations autour de *L'Arroseur arrosé* qui remportent deux prix au festival de Montreux de 1965⁸⁷⁴. Goscinny écrit aussi pour la télévision belge puisqu'il est co-auteur d'un scénario intitulé « Feu Lord Glendale », diffusé le 7 mai 1963 sur la RTBF⁸⁷⁵ ; il écrit avec Tchernia l'émission « Top à... », accueillant des personnalités de la chanson le 2 février 1974⁸⁷⁶ et est l'auteur de la séance d'animation des « Dossiers de l'écran » du 12 octobre 1976 sur Antenne 2⁸⁷⁷. D'autres projets inachevés se trouvent aussi dans ses archives, montrant son implication dans le nouveau média⁸⁷⁸.

En parallèle il faut citer les partenariats avec la radio. *Astérix* fait l'objet de feuilletons à la radio dès 1960 le jeudi soir sur Radio-Luxembourg⁸⁷⁹ et, à la fin de l'année 1969, Goscinny anime aux côtés de différents collaborateurs de *Pilote* – principalement Gotlib, Fred et Gédé mais également d'autres une émission dominicale sur Europe 1, de onze heures et demie à treize heures. Toutefois l'expérience du *Feu de camp du dimanche matin* tourne court et prend fin au bout de treize semaines⁸⁸⁰.

Enfin, nous avons déjà évoqué l'implication de René Goscinny dans le cinéma et ce dès 1961. Il participe à la rédaction du scénario de *Tintin et le mystère de la toison d'or*⁸⁸¹, est

⁸⁷¹J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 211

⁸⁷²*Ibid*, p. 180-184

⁸⁷³J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 277

⁸⁷⁴*Ibid*, p. 185

⁸⁷⁵Archives de l'Institut René Goscinny, RG/L-2/10

⁸⁷⁶Archives de l'Institut René Goscinny, RG/L-2/11

⁸⁷⁷Archives de l'Institut René Goscinny, RG/L-2/12

⁸⁷⁸Archives de l'Institut René Goscinny, RG/L-2/1, RG/L-2/2 et RG/L-2/6

⁸⁷⁹Archives de l'Institut René Goscinny, RG/L-2/6

⁸⁸⁰A. DU CHATENET, *René Goscinny. Mille et un visages*, p. 226

⁸⁸¹Archives de l'Institut René Goscinny, RG/L-3/2

gagman pour le film *Le Tracassin* d'Alex Joffé⁸⁸², pour qui il coécrit aussi le scénario du *Bon roi Dagobert* que le metteur en scène ne réalise finalement pas⁸⁸³. S'il est le scénariste du *Viager*, sorti en salles en 1972 et réalisé par Tchernia, c'est surtout à travers son œuvre graphique que Goscinny pénètre dans le cinéma en endossant le costume de producteur, à la tête des Studios Idéfix⁸⁸⁴.

Cette activité dans d'autres médias culmine, en un certain sens, après 1974 avec la *Minichronique de René Goscinny*. Ce programme humoristique, présenté lors de la période de Noël 1976 et en 1977 à titre posthume est une série de courts sketches sur la vie quotidienne, dont le ton rappelle celui des *Dingodossiers* bien que les thématiques soient davantage tournées vers des sujets de la vie d'adulte. Goscinny est non seulement scénariste mais également coréalisateur du programme et surtout, il en est le narrateur, apparaissant avant chaque sketch au cours d'une brève introduction et enregistrant la voix *off*. Le fait que le programme porte son nom est aussi très significatif car cette nouvelle aventure le fait pénétrer au cœur du quotidien de nombreux Français, achevant de faire de lui une célébrité.

La carrière de Jean-Michel Charlier connaît une évolution comparable. Auréolé du succès du feuilleton *Les chevaliers du ciel*, adapté de *Tanguy et Laverdure*, il quitte *Pilote* pour se consacrer à l'écriture d'émissions de TV, notamment les *Dossiers noirs*, véritables enquêtes de terrain précurseurs des programmes d'investigation. Pour Goscinny, cette ascension vers la célébrité est également illustrée par son exposition médiatique, qui reflète finalement l'évolution constante de son statut de figure publique.

2. Une exposition médiatique en conséquence

Comme le souligne l'anecdote avec l'éditeur Denoël, Goscinny est avant tout considéré comme un écrivain, un auteur, statuts qui l'éloignent de la bande dessinée et le rendent plus assimilable par le courant dominant, comme le souligne Jean Giraud : « [...] Goscinny était accepté dans les médias comme étant un auteur, parce qu'il pratiquait l'humour. »⁸⁸⁵. Ses participations à *Lectures pour tous*, émission où se succèdent certains des auteurs les plus marquants du XX^e siècle, ne font que le confirmer. Mais cette première apparition, en 1963, est ponctuelle. La véritable exposition médiatique commence en réalité à partir de la moitié des

⁸⁸²Tapuscrit, Archives de l'Institut René Goscinny, René Goscinny, RG/L-3/1

⁸⁸³Archives de l'Institut René Goscinny, RG/L-3/2. Un film homonyme est finalement réalisé en 1963 par Pierre Chevalier.

⁸⁸⁴Voir « Goscinny et les écrans : relation privilégiée », Partie 3, Chapitre 1, p. 220

⁸⁸⁵J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 211

années 1960, dans le contexte particulier du « phénomène Astérix ». Ce phénomène est issu du succès de la série, qui connaît un bond spectaculaire : de 40 000 exemplaires vendus pour *Astérix et les Goths* en 1963 à 150 000 pour *Astérix gladiateur* l'année suivante ; ce même succès découle aussi en partie d'un effort promotionnel intense, tant à travers les pages du journal qu'au cours d'événements particuliers – nous avons cité les différents repas, on peut aussi évoquer le « Festival Astérix » prévu aux arènes de « Lutèce » en 1963⁸⁸⁶.

L'exposition médiatique du personnage Goscinny prend toute son ampleur au cours de ces années, et c'est son rôle de scénariste qui est central. Elle se traduit par des interviews dans les différents médias, Goscinny s'interviewe lui-même dans *Sud-Ouest Dimanche* en 1965, et répond à des questions d'enfants sur Europe 1⁸⁸⁷. La télévision accorde aussi une place particulière au rédacteur en chef, ce qui reflète son évolution comme personnage médiatique. Il apparaît d'abord aux côtés d'Albert Uderzo dans *Au-delà de l'écran* en 1966, alors que la Télévision scolaire a mis leur œuvre à l'honneur. L'année suivante il est seul à la Tribune du journal télévisé à l'occasion de la sortie du livre *Vercingétorix le Gaulois*⁸⁸⁸ dont il a écrit la préface, et il répond aux questions d'Alain Barreau sur l'ORTF. Dans ces interviews Goscinny se présente comme auteur et scénariste. Les adaptations des aventures des Gaulois suscitent également des invitations sur les plateaux : en 1968, on évoque les adaptations dans *L'invité du dimanche* et en 1969 dans *À nous sur l'antenne*. La même année il fait une seconde apparition dans *L'invité du dimanche*, cette fois aux côtés de Sempé, et bien plus tard, en 1976, il présente les Studios Idéfix dans l'émission *Personnages de la vie*. Parmi les nombreuses autres interviews et apparitions, nous en arrêterons sur trois qui nous semblent particulièrement marquantes. La première, le 28 décembre 1969, toujours à *L'invité du dimanche*, où il discute de ses débuts avec Uderzo. Cette émission particulière les voit converser avec deux monstres sacrés, Hergé et Alain Saint-Ogan, ce qui montre l'intérêt de l'époque pour la bande dessinée – du moins pour ses plus grands noms – ainsi que la légitimité acquise par celle-ci. Les quatre professionnels discutent de leurs œuvres respectives, ainsi que de thèmes et références propres à leur média ; ils évoquent par exemple une « école de Charleroi » et une « école de Paris ». Dans cette émission, la question du lectorat adulte est abordée et les acteurs de la bande dessinée

⁸⁸⁶Cet événement est évoqué dans le compte-rendu de la réunion de rédaction du 27 mars 1963, archives de l'Institut René Goscinny, p. 2

⁸⁸⁷J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 173

⁸⁸⁸On fait remarquer au cours de l'émission que « les Gaulois sont à la mode » ; le titre du livre, quasiment introuvable aujourd'hui, fait d'ailleurs référence à l'œuvre goscinnyenne, malgré son caractère érudit.

discutent des raisons de leur succès et de leur légitimité nouvelle⁸⁸⁹. Le processus de transformation de Goscinny en personnage public est marqué dans les interviews des années 1970. En 1975, il reçoit les caméras de *Personnages de la vie* dans son bureau empli de gadgets dont il se moque, et il discute du rôle qu'il a joué dans l'évolution de la bande dessinée par le biais de *Pilote*, journal, selon la voix narratrice « où depuis vingt ans se sont succédé presque tous les jeunes dessinateurs de talent ». Enfin, en 1977, il est invité à l'émission culturelle *L'avenir du futur*, où il est présenté comme « écrivain, humoriste, le père d'*Astérix* ».

Par le succès de sa série phare, Goscinny élève la BD et attire sur elle une attention médiatique plus importante. Cette attention, il en capte une grande partie, qui le fait accéder au rang de personnage public, dépassant le cadre du média. Face à cette apothéose, l'humoriste garde souvent une distance ironique. En témoigne la lettre de la librairie Plon, le trois janvier 1975, pour une enquête interrogeant des personnalités du monde de la culture sur leurs dix livres préférés dans le cadre de *COMODO, l'Encyclopédie de la vie quotidienne*⁸⁹⁰ et à laquelle il fait une réponse ironique, attitude qu'il adopte dans de nombreuses interviews. Cette parade, le scénariste en use face à ce qu'il ressent comme une agression de la part de la presse. Cependant, en tant que personnage public, Goscinny fait bel et bien l'objet d'attaques réelles.

C. ... et clivante, dans la BD et ailleurs.

S'il jouit du prestige que lui confère sa place très importante dans la bande dessinée et dans les grands médias, Goscinny en subit également les conséquences, dans les deux sphères. Dans la bande dessinée il est une figure de « patron » – comme rédacteur en chef à *Pilote* et en tant que « père » d'*Astérix* – et de représentant. Son œuvre et sa personne s'en retrouvent attaquées à tous ces titres. Dans une sphère publique plus large, c'est le succès de son œuvre qui semble poser problème, entraînant des analyses, des interrogations et parfois des attaques que l'artiste vit mal, son hypersensibilité le rendant très susceptible.

⁸⁸⁹C'est également le cas dans une autre émission, le 15 décembre 1970, alors que le journal de 20 heures fait un reportage sur *Astérix*, filmant d'ailleurs une réunion de l'équipe créatrice à *Pilote*. Uderzo et Goscinny y abordent à nouveau la question du lectorat adulte.

⁸⁹⁰Archives de l'Institut René Goscinny, RG/N-1/195

1. Goscinny, homme à abattre ?

Comme nous l'avons évoqué au chapitre précédent, Goscinny fait l'objet de critiques parmi les jeunes générations de collaborateurs de *Pilote* et dans les nouvelles générations de la bande dessinée en général⁸⁹¹. Ces critiques ne portent pas que sur les relations interpersonnelles, mais touchent aussi son œuvre ; ainsi plusieurs témoignages rapportent un regard négatif porté sur *Astérix*. Philippe Druillet se remémore : « Je me suis fait dédicacer des albums par lui. Chaque fois qu'il y avait un *Astérix*, j'allais le voir. Je me rends compte que les autres non. »⁸⁹². Cette absence de reconnaissance ne semble pas être qu'une affaire de goûts, si l'on se fie au témoignage d'Annie Goetzinger : « Même si les jeunes frondeurs disaient "C'est nul, *Astérix*", tout le monde le lisait. Il fallait affecter de ne pas aimer *Astérix*, mais tout le monde trouvait ça vachement bien. »⁸⁹³. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, Uderzo aussi essuie des critiques⁸⁹⁴. Mais le monde de la BD réserve bien d'autres remarques assassines, – et cette fois, elles seront faites publiquement – à travers les fanzines.

Ce phénomène éditorial de gens passionnés de BD s'adressant à d'autres passionnés en s'éditant eux-mêmes se développe particulièrement au cours de la décennie 1960, et c'est une conséquence du développement des clubs de bédéphilie. Le Club des Bandes Dessinées lance *Giff Wiff* qui devient la « feuille » du CELEG après la scission du CBD en CELEG et Socerlid, ce dernier lançant sa propre « feuille » avec *Phénix*. À ces organes nationaux, il faut ajouter des dizaines de petites publications au rayon de diffusion parfois très limité – une trentaine selon Marie-Ange Guillaume et José-Louis Bocquet⁸⁹⁵. Toute cette presse est habituée à la polémique à l'encontre des monstres sacrés. Pour Numa Sadoul : « À ce moment-là, *Actuel* et toute la presse contre-culture tapaient allègrement sur *Astérix*, *Tintin*, parce que c'était de la culture beauf pour eux. »⁸⁹⁶. On pourrait dire que le snobisme commence à poindre. Mais les critiques s'en prennent directement à *Astérix* et à son auteur et au rôle qu'il a joué dans *Pilote*. Jean-Roger Bronnimann, coutumier de ces attaques, persifle dans *BD 70* : « Il est vrai que la politique de Goscinny est d'éliminer tous les talents au profit de Goscinny. »⁸⁹⁷. Gotlib, mis en cause dans le reste de l'article, répond dans les pages du même fanzine. Plus généralement,

⁸⁹¹Voir : « Un personnage hors les pages », et « Le revers de la médaille : défauts et critiques », chapitre précédent, p. 33-34 et 34-36.

⁸⁹²J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 340

⁸⁹³*Ibid*, p. 374

⁸⁹⁴P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 195

⁸⁹⁵J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 295

⁸⁹⁶*Ibid*, p. 298

⁸⁹⁷Cité dans *Ibid*, p. 296

l'interview de Goscinny à *Schtroumpf ! Les cahiers de la bande dessinée*, constitue une réponse toute en un, comme Goscinny le révèle lui-même dans l'introduction de l'entretien : « Il m'a été dit, au début du succès d'*Astérix*, qu'il fallait le payer, ce succès ? J'ai payé, en effet, longtemps et beaucoup. Maintenant, parfois, j'ai tendance à trouver la note exorbitante. Alors, je crois avoir droit à un remboursement. »⁸⁹⁸. Dans le corps de l'interview, il retrace ses débuts et son action comme auteur et rédacteur en chef ; la question des fanzines est alors posée et la réponse sans appel : « Au début il s'agissait d'un phénomène sympathique. [...] Maintenant, tout a bien changé. La mode envahissante de l'*underground*, le désir d'être dans le vent, pousse les jeunes rédacteurs à une surenchère de violence verbale, de haine, de grossièreté gratuite. Il ne s'agit plus de « fans » mais de juges implacables, de bourreaux en herbe⁸⁹⁹ ». Pire, Goscinny insinue même des connivences coupables, et il prend clairement pour cible les Éditions du Square : « [...] il y a pire : certains rédacteurs en chef de journaux de bandes dessinées, sous le couvert de l'anonymat, inspirent ou écrivent des articles de fanzines, visant essentiellement à attaquer une concurrence qui leur semble dangereuse⁹⁰⁰. »

À cela s'ajoute un conflit entre Goscinny et la CELEG. Si d'après Guillaume et Bocquet les raisons qui poussent Goscinny à la quitter sont les reproches qu'il lui adresse de trop glorifier les bandes d'avant-guerre américaines et pas assez la création franco-belge⁹⁰¹, ses archives personnelles montrent des raisons plus marquées et plus graves. En 1965 Goscinny a entamé un processus de création d'un Syndicat des professionnels de la bande dessinée. À ce titre des invitations sont envoyées à différents grands noms de la profession, dont un certain nombre sont membres de la CELEG⁹⁰², qui accueille dans les pages de *Giff Wiff* un appel de la future association. Mais tout cela échoue. Dans un certain nombre de lettres adressées à Goscinny par des auteurs, il est fait mention d'une émission d'Adam Saulnier du 7 août 1965, où était intervenu Francis Lacassin, président de la CELEG. Ses propos entraînent un conflit avec son association, et Goscinny demande à tous les membres d'en démissionner. Les retours montrent un soutien général à cette décision et Dupuis s'exécute le 16 août, Hergé quatre jours plus tard, bien qu'il affirme ne pas être sûr d'en faire partie...

Le point culminant de ce type de conflit avec des grands médias est sans aucun doute l'article de Jean-Noël Bergeroux paru dans *Le Monde*, à la suite de la parution de caricatures

⁸⁹⁸J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny » in *Schtroumpf...*, p. 5

⁸⁹⁹*Ibid*, p. 14

⁹⁰⁰*Idem*.

⁹⁰¹J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 210

⁹⁰²Carton « Association des professionnels de la bande dessinée », archives de l'Institut René Goscinny, RG/0-2/3

de Georges Pompidou le jour de la Saint Georges 1971. Dans cet article, le journaliste non seulement accuse le journal de soutien au gouvernement, mais en outre il le compare à *Charlie Hebdo*, son grand concurrent de l'époque. C'est paradoxalement une forme de consécration, la bédéphilie apparaissant dans un grand média. Mais les relations déplorables entre Goscinny et les grands médias, ont une histoire plus tumultueuse encore.

2. Goscinny et les médias : obsessions

Parmi les grands moments de légitimation du petit Gaulois, on peut souligner l'article du *New York Times* du 12 septembre 1966 sous le titre « Political or Simply Funny, Asterix the Comic-Strip Hero Has Captured France's Heart ». Ce titre résume une véritable controverse – et même plus d'une – qui entoure la série, une forme d'obsession politique. À ces questions, Goscinny oppose plusieurs réponses : l'ironie, évoquée avant, et le mutisme – il n'accorde que peu d'interviews aux grands médias⁹⁰³ – et enfin, une réponse, dans son entretien avec Glénat et Sadoul. Les intervieweurs organisent les chefs d'accusation selon trois axes principaux : *Astérix* serait tout à la fois une célébration du Français moyen, une métaphore du nationalisme et enfin une œuvre gaulliste, la potion magique étant une image de l'homme providentiel⁹⁰⁴. Cette dernière interprétation paraît dans un article de Jean-Noël Gurgand dans *L'Express* en 1966⁹⁰⁵. Le *credo* de Goscinny est toutefois clair et il affirme son refus absolu de s'engager politiquement. Il refuse notamment de laisser des partis utiliser ses personnages à des fins de campagne⁹⁰⁶. Chaque accusation est récusée avec ironie. Aux accusations de poujadisme et de racisme, il oppose son histoire personnelle, entre l'Argentine, les USA et la France, et l'histoire de sa famille, frappée par la Shoah. Il accuse enfin *L'Express* d'user d'une stratégie pour augmenter ses ventes : « *L'Express* a vendu 20 % de plus cette semaine-là... [...] Et j'ai reçu un coup de téléphone de Servan-Schreiber me demandant si je voulais répondre dans *L'Express*. Naturellement, j'ai refusé : ce n'est pas à un vieux singe qu'on apprend à faire des grimaces ! »²⁷. Le questionnement politique touche également à de grands sujets de l'époque et les journalistes s'interrogent sur l'absence de femmes aux rôles de premier plan dans le village gaulois. Et

⁹⁰³Pour Gotlib : « Il était très blessé de la critique générale autour d'*Astérix*, alors par défi il voulait s'écarter du cercle des humoristes – c'est comme ça que j'analysais. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 262

⁹⁰⁴J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny » in *Schtroumpf...*, p. 16

⁹⁰⁵P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 167

⁹⁰⁶J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 205

comme le rapportent Marie-Ange Guillaume et José-Louis Bocquet, on en arrive à interroger Goscinny sur l'avis d'Astérix sur la guerre du Vietnam...⁹⁰⁷

L'obsession médiatique ne touche pas que la question politique et les grands médias. *Astérix* fait l'objet de différentes dissections et interprétations frisant la psychanalyse. André Stoll dans *Astérix. L'épopée burlesque de la France*, premier travail universitaire sur l'œuvre, voit dans le devin l'archétype du Juif errant peint sur le mode burlesque, parmi d'autres stéréotypes racistes⁹⁰⁸. Quant aux suspicions d'homosexualité entre les deux personnages, elles font l'objet d'analyses très sérieuses et nourrissent des blagues récurrentes, y compris dans le dernier long-métrage non-animé *Astérix au service de Sa Majesté*. Ces multiples analyses entraînent une certaine méfiance de la part des acteurs de la bande dessinée de la génération de Goscinny. Giraud l'évoque, en s'y opposant : « Toute cette génération d'auteurs refusait que l'on mette les pieds dans leurs histoires en leur disant ce qu'ils avaient voulu faire. 'On n'a pas de message !' et « Ah, ah, ah ! Les critiques voient plus que nous ! », avec l'air de dire : "De quoi ils se mêlent ?" La nouvelle génération d'auteurs, poussée par Goscinny, avait le discours inverse. »⁹⁰⁹. Les processus de légitimation du média sont donc mal vécus par les auteurs – nous y reviendrons au chapitre suivant.

Ce statut de média nouveau implique enfin une dernière obsession médiatique autour de l'œuvre de Goscinny : celle de l'argent. Le succès du village gaulois et de ses auteurs, dans un média encore largement déconsidéré, surtout par les écrivains établis et reconnus – romanciers, universitaires et journalistes – sidère et entraîne une certaine récurrence des questions autour de l'argent et du succès⁹¹⁰. Cette focalisation rejoint par ailleurs le regard que portent sur la question financière sur lui certains collaborateurs et collègues auteurs de bandes dessinées, Bretécher le rappelle : « À un moment donné, il a été pris pour tête de turc parce qu'il avait gagné du fric et que dans les années 1970, il était très mal vu de gagner du fric »⁹¹¹.

Les difficultés endurées par Goscinny semblent l'atteindre particulièrement. Druillet le rapporte : « Il se fait réellement agresser et les problèmes de santé de Gilberte lui font perdre tout son humour. Un fanzine de province qui tire à deux cents exemplaires et qui publie trois lignes en disant : « *Astérix*, c'est de la merde » suffisait à lui faire péter les plombs »⁹¹². Mais

⁹⁰⁷Voir le chapitre « *DELIRANT ISTI ROMANI !* » *Ibid*, p. 197-211. Il faut reconnaître toutefois que l'actualité politique hexagonale se fait parfois une place dans la série : on peut citer la caricature de Jacques Chirac dans *Obélix et compagnie*.

⁹⁰⁸P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 257

⁹⁰⁹J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 212

⁹¹⁰P. ORY, *Goscinny. La liberté d'en rire*, p. 174

⁹¹¹J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 243

⁹¹²*Ibid*, p. 339

nous avons déjà mentionné la susceptibilité du personnage à l'encontre de toute forme de critique, quelle qu'elle soit. Elle se manifeste régulièrement, comme lorsque Henri Filippini critique l'un de ses films dans *France-Soir* d'après ce que rapporte Françoise Verny⁹¹³. Comme corollaire, toujours selon cette dernière, Goscinny était aussi extrêmement sensible aux éloges : « Je me rappelle sa joie quand *Le Monde* a publié *Astérix*, comme si c'était la reconnaissance absolue. [...] Sa gloire était tout de même tellement liée à la bande dessinée qu'il en avait un complexe »⁹¹⁴. En cela, il s'oppose à Jean-Michel Charlier, pourtant victime lui aussi des critiques de la jeune génération, mais qui semble n'en avoir cure. L'attitude insouciante de l'un semble s'opposer au souci permanent de l'autre, pour Giraud : « Charlier, encore une fois, était quelqu'un de totalement irresponsable, comme un gros enfant »⁹¹⁵. Quoi qu'il en soit, Goscinny doit faire face à un véritable acharnement et sa personnalité le pousse à se retirer du monde de la bande dessinée et à éviter les grands médias.

3. Une figure engagée

René Goscinny doit une partie des conflits qu'il doit affronter à son engagement en faveur de sa profession et de son média.

Cet engagement passe avant tout par la création d'organisations professionnelles. Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises la tentative de création d'un syndicat en 1956. Cette création se situe dans un contexte précis : René Goscinny est alors employé par la World Press de Georges Troisfontaines, comme le sont aussi Albert Uderzo, Jean-Michel Charlier et d'autres. En tant qu'employés d'agences, ces auteurs ne jouissent pas des mêmes droits que les auteurs indépendants, surtout en ce qui concerne les droits d'auteurs, qu'ils ne perçoivent pas⁹¹⁶. Le mécontentement des auteurs les fait se réunir à diverses reprises, pour discuter de leurs conditions de travail⁹¹⁷ au cours de l'année 1955. Ces réunions aboutissent à la création du Syndicat autonome de dessinateurs et scénaristes et à l'adoption d'une charte⁹¹⁸ – rédigée par Jean-Michel Charlier, juriste de formation. Ce document est signé et paraphé à chaque page par quatorze auteurs, principalement issus de l'agence de Georges Troisfontaines et de *Spirou* ; y

⁹¹³*Ibid*, p. 195

⁹¹⁴*Idem*.

⁹¹⁵*Ibid*, p. 215

⁹¹⁶P. ORY, *Goscinny, la liberté...*, p. 92

⁹¹⁷Le lieu des réunions est incertain : Goscinny parle de Bruxelles (J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny » in *Schtroumpf...*, p. 11), ce que confirme Charlier (cité par J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 57), tandis que Pascal Ory reste flou : « Des conciliabules ont lieu en France comme en Belgique. », P. ORY, *Goscinny, la liberté...*, p. 92

⁹¹⁸Voir la reproduction en annexe : « Charte du Syndicat des scénaristes et dessinateurs », fig. 24

figurent Charlier, Goscinny et Uderzo, ainsi que Franquin, Joseph Gillain ou Jijé, Gérard Forton – petit-fils de Louis, auteur des *Pieds Nickelés* –, Willy Maltaite, alias Will, qui reprend *Tif et Tondu* pour Dupuis, Michel Tacq, Octave Joly et Maurice Rosy⁹¹⁹. Jean-Jacques Sempé ainsi qu’Hubinon participent quant à eux aux réunions préparatoires comme le précise Jean-Michel Charlier dans sa lettre de démission envoyée à Georges Troisfontaines, arguant que « Huit dessinateurs et scénaristes de la World participaient à ces réunions », mais seulement Goscinny, Paape et Forton font l’objet d’un limogeage, ce qui amène Charlier à affirmer sa solidarité dans cette même lettre, ainsi que celle de Sempé, Uderzo, Hubinon et Tacq⁹²⁰.

La charte en elle-même ne comporte aucune des revendications des auteurs. Elle se borne à préciser les statuts et le fonctionnement du syndicat. On trouve ces exigences dans les bulletins d’adhésion, elles sont au nombre de trois : toute proposition des éditeurs relative à une baisse du prix des planches ne peut être acceptée mais doit faire l’objet de discussions et d’un vote du syndicat. Il en va de même pour toute mise en place d’un système de sanction des auteurs. Enfin toute négociation autour du paiement des droits d’auteur sur les albums doit aussi être discutée et votée ; de plus les membres du syndicat s’engagent à n’accepter que deux types de paiements : 5 % en un an ou 10 % à la vente.

La démarche des auteurs n’est donc pas révolutionnaire, comme le souligne la teneur des revendications, et à aucun moment ces derniers n’essayent de remettre en question le fonctionnement des journaux ni des agences comme la World Press⁹²¹. Charlier affirme d’autre part que les réunions n’avaient rien de secret, puisque les auteurs avaient envoyé un projet de convention générale six jours avant la signature de la charte et n’avait rien caché de ces rencontres à un collaborateur particulièrement proche de Troisfontaines, ce qui tranche avec les témoignages identifiant des délateurs⁹²²... Prévenu, Troisfontaines se débarrasse de Goscinny, Forton et Paape, dans des circonstances peu claires – Charlier : « J’apprends que Goscinny, Paape et Forton, à des degrés divers, ont été exclus de la maison [...] ». –, rejoints par Sempé, Uderzo, Hubinon, Tacq et Charlier. Tous acquièrent leur indépendance, qui se concrétise pour Goscinny, Charlier, Uderzo et Hébrard dans la société Édi-France.

⁹¹⁹Quatre autres signatures ne sont pas suffisamment déchiffrables. Curieusement, aucune d’entre elles ne semble appartenir à Jacques Hubinon.

⁹²⁰Lettre de démission de Jean-Michel Charlier à Georges Troisfontaines, 14 janvier 1956, archives personnelles de Philippe Charlier.

Dans cette même lettre, Charlier précise que les six autres auteurs sont tous issus de *Spirou*.

⁹²¹Charlier le souligne d’ailleurs dans sa lettre de démission, affirmant : « Cette réunion n’était nullement dirigée contre toi [Georges Troisfontaines] ou contre Dupuis. À plusieurs reprises, tout le monde est tombé d’accord pour admettre que la discussion ne mettait nullement en cause les rapports des collaborateurs de la World, avec celle-ci. », *Idem*.

⁹²²Parmi des noms cités, Greg évoque Charles Delauter, dessinateur. P. ORY, *Goscinny, la liberté...*, p. 279

Mais les efforts déployés par René Goscinny pour la défense de la bande dessinée et de la profession ne s'arrêtent pas là. Nous avons évoqué auparavant les séminaires tenus par Dargaud en 1964 et 1967. C'est au cours du premier que Jean-Michel Charlier et René Goscinny font une intervention en défense des bandes dessinées et de leurs auteurs. Deux points se détachent : avant tout l'exigence d'un meilleur traitement des dessinateurs et scénaristes, puis le besoin d'une meilleure stratégie pour les relations publiques du média.

Sur le premier point, les rédacteurs en chef déclarent : « Comme ces journaux [des bandes dessinées] étaient de petits journaux, bien des éditeurs ont jugé qu'il n'était pas nécessaire de retenir leurs collaborateurs par des piges comparables à ceux de la presse adulte. Le résultat a été que les bons éléments sont partis. La preuve en est qu'on ne trouve pratiquement pas de scénaristes. Ceux-ci préfèrent de loin travailler pour la radio, la télévision ou le cinéma [...]. En ce qui concerne les dessinateurs, même problème. [...] Les jeunes dessinateurs ne viennent pas chez nous : ils vont vers la publicité, ou l'illustration, qui les paye bien plus. »⁹²³. Il ajoute ensuite les effets du manque de réelle gestion par un rédacteur en chef, remplacé par des outils de consultation du public, comme les référendums. À ces revendications, Dargaud répond en instaurant une meilleure rétribution des collaborateurs, ce qu'il annonce au séminaire suivant, le 19 novembre 1964, affirmant avoir contractualisé les auteurs et les rémunérer pour les albums⁹²⁴.

Le point sur les relations publiques fait l'objet d'un paragraphe à part dans l'exposé. Goscinny et Charlier estiment que « Quand notre presse est attaquée, bien à tort, puisque c'est la seule qui observe un véritable code moral et qui est soumise à une censure, personne ne la défend. [...] Pourquoi, vous, Monsieur Dargaud ne prenez pas cette place qui vous revient de droit ? [...] Cette carence de relations publiques est telle, que ce sont les collaborateurs qui « portent » le journal. »⁹²⁵. Dargaud répond évoquant les difficultés de création d'un nouveau syndicat et regrettant que celui-ci doive prendre la forme d'une organisation où la majorité des membres seraient des publications « style petite librairie »⁹²⁶. Si cette réponse peut sembler insuffisante, elle n'empêche pas la mise en place d'un syndicat. La question est évoquée au séminaire du 19 novembre, où il est fait mention d'Hergé comme possible président⁹²⁷.

⁹²³ « Séminaire du 20 mai 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 9-10

⁹²⁴ « Séminaire du 19 novembre 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 4-5

⁹²⁵ « Séminaire du 20 mai 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 11-12

⁹²⁶ *Ibid*, p. 14

⁹²⁷ « Lorsque nous avons pensé à cette Association de la bande dessinée, 30 sur 50 personnes contactées nous on dit que Hergé devrait être élu président. » p. 18

L'opération est donc lancée, comme le révèlent les archives de Goscinny. Nous avons consulté un document qui recense les personnes contactées pour faire partie du syndicat, qui organise un dîner le vendredi 25 juin 1965⁹²⁸.

Dessinateurs				Scénaristes	Éditeurs
Ache	Arnal	Attanasio	Bara	Charlier	Dargaud
Bernad	(Henry) Blanc	Cézard	Coq	Duchateau	Dupuis
Craenhals	Culliford	Cuvelier	Forest	Forlani	Filipacchi
Franquin	Gillain	Gillon	Graton	Gordeaux	Tenot
Greg	Hergé	Hubinon	Jacobs	Goscinny	Leblanc
Macherot	Martial	(Jacques) Martin	Morris		Winkler
Pellos	Poïvet	Reding	Remacle		Gauthier
Roba	Saint-Ogan	Sirius	(Jean) Tabary		Boujon
Tacq	Tibet	Tillieux	(Albert) Uderzo		
Weinberg	Willy (Maltaite)				

Les cinquante et un noms dressent une liste des auteurs et éditeurs majeurs de la presse illustrée hebdomadaire. Les réponses que Goscinny reçoit montrent un certain nombre de désistements, au moins pour le dîner. La liste de Goscinny marque les absents, au nombre de seize. Il s'agit des noms suivants : Ache, Attanasio, Cézard, Craenhals, Gillain, Graton, Hergé, Hubinon, Jacobs, Macherot, Martin, Poïvet, Leblanc, Duchateau, Sirius et Weinberg, et Filipacchi et Tenot sont barrés. Par ailleurs d'autres noms ne sont ni confirmés ni décommandés. La note de l'Hôtel Lutetia, où se tient le dîner marque la présence de trente-quatre convives (certains auteurs viennent accompagnés de leurs épouses). Finalement, les statuts du club signalent quarante-huit membres, soit Ache, Arnal, Attanasio, Bara, Bernad, Blanc, Boujon, Cézard, Charlier, Coq, Craenhals, Culliford, Cuvelier, Dargaud, Duchateau, Dupuis, Forest, Forlani, Franquin, Gauthier, Gillain, Gillon, Gordeaux, Goscinny, Graton, Greg (qui devient secrétaire, Hergé, Hubinon, Jacobs, Leblanc, Macherot, Martial, Martin, Morris, Pellos, Poïvet, Reding, Remacle, Roba, Saint-Ogan, Sirius, Tabary, Tacq, Tibet, Tillieux, Uderzo, Weinberg, Willy et Winkler.

L'implication de Goscinny dans cette entreprise est totale, puisqu'il en devient le président⁹²⁹. Les activités du syndicat, association de type 1901 qui prend le nom d'Association des professionnels de la bande dessinée, sont spécifiées dans ses statuts, conservés par le président. Le but poursuivi est exposé à l'article 3 selon les axes suivants :

- « - Revaloriser par tous les moyens et sur tous les plans, la bande dessinée de qualité.
- Promouvoir, réaliser directement ou indirectement toutes recherches et études dans le domaine de la bande dessinée.

⁹²⁸ Addition de l'Hôtel Lutetia de Paris, archives de l'Institut René Goscinny, RG/O-2/2

⁹²⁹ Lettre de Jean Ache du 11 août 1966, cote RG/N-1, archives de l'Institut René Goscinny

- Solliciter des spécialistes ou des techniciens des moyens d'informations, tous concours nécessaires.
- Patronner toutes initiatives dans le cadre ainsi tracé
- Constituer à ces fins toutes archives et documentation
- Diffuser par tous moyens les études entrant dans le cadre de cette association
- Organiser toutes campagnes d'information et de relations publiques notamment pour éclairer les différents milieux ainsi que le grand public sur tous les problèmes touchant à la bande dessinée et pour développer leur goût pour la bande dessinée de qualité
- Organiser toutes démarches nécessaires ou manifestations publiques susceptibles de mettre en lumière les différents aspects de ses activités. »⁹³⁰

L'ambition de l'association est donc bien de défendre l'image publique de la bande dessinée francophone. L'insistance sur la mention de « qualité » montre la volonté de démarcation, notamment par rapport aux mensuels et aux bandes importées et traduites. La volonté de valorisation du média vise le grand public de manière générale, mais passe aussi par un effort de légitimation à travers la promotion de recherches et de manifestations. C'est dans cette logique que Goscinny entretient une correspondance soutenue avec Francis Lacassin, président de la CELEG, qui lui propose de participer au second salon de la bande dessinée de Lucques, où il obtient qu'une place conséquente soit dédiée à la bande dessinée francophone⁹³¹. Une des activités concrètes de l'association est avant tout de défendre le renom de la bande dessinée : une lettre du 22 avril 1966 envoyée au rédacteur en chef du journal *Le Soir* proteste ainsi contre une rubrique du 8 du même mois, intitulée « Vous avez vu »⁹³². Une autre lettre, reçue le 5 novembre de l'année précédente, est une réponse de Marcelle Ségal, journaliste de *Elle* à qui il est reproché d'avoir appelé les bandes dessinées « non culturelles », et qui justifie l'usage de ce terme⁹³³. Une autre affaire illustre encore mieux l'esprit de corps qui anime le syndicat. Face à des propos jugés inacceptables de la part de Francis Lacassin, président de la CELEG, au cours du « Magazine des expositions » de la RTBF le dimanche 7 août 1966, Goscinny demande aux membres du syndicat adhérent de la CELEG de quitter le club de bédéphiles. Les réponses ne tardent pas : Jean Tabary, E. P. Jacobs, Hergé, Dupuis, Cézard et Jean Ache l'assurent de leur soutien, bien que la plupart ne fassent pas partie de la CELEG.

⁹³⁰« Statuts de l'Association des professionnels de la bande dessinée », archives de l'Institut René Goscinny, RG/O-2/2, p. 1 – 2

⁹³¹Lettres de Francis Lacassin des 19 avril et 20 septembre 1965, 17 avril, 15 juillet et 2 août 1966, archives de l'Institut René Goscinny, RG/O-2/5

⁹³²« Déclarer en 1966 que la bande dessinée est un domaine qui ne concerne que les enfants, et par conséquent ne trouve pas sa place dans un magazine du style de « 9 millions » nous paraît un raisonnement singulièrement dépassé et en contradiction avec les faits. Pourquoi « Intérim » [pseudonyme de l'auteur] porte-t-il un jugement sur un sujet dont quelques lignes de lui suffisent à prouver qu'il ignore tout, et pourquoi refuse-t-il qu'on lui en parle ? », Lettre au *Soir* du 22 avril 1966, archives de l'Institut René Goscinny

⁹³³Lettre de Marcelle Ségal du 5 novembre 1965, archives de l'Institut René Goscinny, RG/O-2/2

Goscinnny envoie sa démission le jour-même de l'émission. Finalement, le 23 août, Francis Lacassin répond à Goscinnny, arguant de son implication très limitée dans l'émission en question – ses propos auraient été détournés – et rappelant ses efforts pour la défense de la bande dessinée d'expression française, la CELEG étant critiquée pour son goût pour les classiques américains⁹³⁴.

Mais le syndicat ne se contente pas de réagir aux controverses extérieures. En dehors des projets relatifs au salon de Lucques, une lettre du 5 août 1965 de Dargaud, accompagnée de celle de la société Frank Bauer et associés, cabinet de conseil en relations industrielles et publiques, propose un projet d'exposition. Un lieu prestigieux est mentionné par M. Bauer : le Musée des Arts Décoratifs⁹³⁵. Si le lien n'est pas certain, nous pouvons lire dans ces échanges les prémices de l'exposition fondatrice « Bande dessinée et figuration narrative » organisée par le musée en 1967.

Il faut ajouter, à ces engagements concrets, certaines prises de position de Goscinnny dans les pages de son journal : le 8 février 1973, par exemple, le directeur de *Pilote* signe dans son n° 692 un édit, « Ça commence vraiment à bien faire », où apparaît la « Charte de l'humoriste indépendant », dans laquelle il décline ce qu'il de bon ou mauvais ton de moquer. Plus qu'un manifeste de la création, ce texte rappelle aussi une donnée fondamentale, c'est que l'engagement de Goscinnny n'est pas politique (« Tout se politise, tout est grave. On ne rigole plus : on pisse-vinaigre et on colle des étiquettes. »), mais plutôt corporatiste. D'ailleurs, cette image de défenseur de la bande dessinée est reconnue de son vivant, comme le souligne Gébé, pourtant lui-même très engagé : « La première fois que j'ai entendu parler de Goscinnny, c'est par Jacques Lob qui m'avait dit : « J'ai rencontré Goscinnny ! » Pour moi, Goscinnny était un personnage considérable qui avait fait reconnaître le statut des scénaristes. C'était un personnage revendicatif, syndicaliste sans en porter l'étiquette. »⁹³⁶.

Au cours de sa carrière à *Pilote*, Goscinnny s'impose comme une figure centrale du monde de la bande dessinée, tant par son poste de rédacteur en chef que par le succès de ses séries. Il est également un artiste à plusieurs facettes, transposant son talent d'écriture à d'autres médias – les livres illustrés qui sont son premier succès, puis son métier de scénariste TV et cinéma – qui lui permettent de s'affirmer encore plus comme personnage public, jusqu'à pénétrer dans les foyers par la petite lucarne de la télévision. Cette affirmation doit beaucoup

⁹³⁴Lettre de Francis Lacassin du 23 août 1966, archives de l'Institut René Goscinnny, RG/O-2/2

⁹³⁵Lettre de Franck Bauer à Georges Dargaud du 29 juillet 1965, archives de l'Institut René Goscinnny, RG/N-1

⁹³⁶J.-L. BOCQUET, *Goscinnny et moi*, p. 325

au succès d'*Astérix* mais a également des conséquences désagréables puisque dans le monde de la bande dessinée il devient un des « hommes à abattre », représentant d'un genre de bande dessinée décrié par la nouvelle création, et figure de patron autocrate dans son journal... D'autre part, devenu porte-étendard d'un média émergent, il essuie les attaques et incompréhensions des grands médias établis, ce qui le poussent vers un certain isolement. Dans le microcosme franco-belge, il se distingue aussi par son aura internationale, liée à son histoire personnelle et, encore une fois, au succès de ses séries. Ces conflits contradictoires, réactionnaires et progressistes, mettent en évidence le statut encore en transition de la bande dessinée et le statut intermédiaire du scénariste.

Goscinny est aussi un ardent défenseur de son média d'expression et de sa profession, et tout au long de sa vie il organise des moyens de défense qui évoluent de pair avec son statut, d'abord un projet avorté, alors qu'il est encore relativement inconnu et à la merci de ses patrons, puis de manière plus réussie et dans une veine plus corporatiste, qui lui permet cette fois d'arriver à des résultats. C'est aussi par son exemple qu'il trace de nouvelles voies pour son média et ses confrères, permettant à d'autres auteurs de franchir dans son sillage les frontières de la bande dessinée, comme les participants de l'émission *Tac au Tac*, créée en 1969, où se succèdent les dessinateurs parmi lesquels on peut citer Claire Bretécher, Cardon, Franquin, gébé, Gotlib, Cabu ou Piem. Michel Greg en est un autre exemple, puisqu'il présente la rubrique « Trucs de la BD » dans l'émission *Les visiteurs du mercredi* sur TF1 à partir de 1975⁹³⁷.

Il faut souligner cependant son hypersensibilité à l'encontre de toute forme de critique, liée semble-t-il à une incertitude autour de son propre statut. Présenté comme directeur, auteur, écrivain, scénariste, humoriste, tout au long de sa carrière l'artiste Goscinny joue à l'inclassable, et celle-ci est brusquement interrompue alors qu'il s'aventurait sur des terres encore peu explorées. Le dernier mot tient peut-être dans son épitaphe, allusion à son indiscutable talent : « René Goscinny, écrivain ».

⁹³⁷ B. MOUCHART, *Michel Greg dialogues sans bulles*, p. 126

Chapitre II

Évolutions de la presse, des auteurs et du média

—

Bien qu'elle ne soit pas représentative de l'ensemble de la profession, la trajectoire de René Goscinny a une influence durable sur l'évolution de la bande dessinée. Son influence se conjugue à d'autres phénomènes qui légitiment graduellement le média et changent durablement sa presse. Au cours de la période, la bande dessinée évolue sous tous ses aspects, qu'il s'agisse de son statut, officiel et non, son public ou ses acteurs, ainsi que les relations qu'ils entretiennent. Ces changements annoncent le futur de la bande dessinée, qui se défait aussi du modèle de René Goscinny, dont l'ombre continue toutefois de planer sur elle.

A. Le lectorat adulte : quel rôle ?

Si la bande dessinée éprouve des difficultés à accéder à une légitimité en tant que média et en tant qu'art, c'est entre autres à cause de son jeune – voire très jeune – lectorat⁹³⁸. La perception de cette décrédibilisation est illustrée par la lettre de protestation qu'envoie Greg, secrétaire de l'Association des professionnels de la bande dessinée, au rédacteur en chef du *Soir* le 22 avril 1966, où il s'insurge « Déclarer en 1966 que la bande dessinée est un domaine qui ne concerne que les enfants [...] nous paraît un raisonnement singulièrement dépassé et en contradiction avec les faits. »⁹³⁹.

L'apparition d'un lectorat adulte est donc presque une nécessité pour les acteurs de la bande dessinée qui souhaitent trouver une légitimité pour leur média. Mais cette question en entraîne une autre : au-delà de son âge, de quel type de public adulte parle-t-on ?

1. Un leitmotiv et une revendication

La question de la lecture de la bande dessinée par des adultes est reconnue comme un facteur déterminant dans l'évolution du média et est remarquée dans le milieu.

⁹³⁸Jean-Mathieu Méon le souligne dans son article, « L'illégitimité de la bande dessinée et son institutionnalisation : le rôle de la loi du 16 juillet 1949 », in E. DACHEUX (dir.), *La bande dessinée, art reconnu, média méconnu*, CNRS éditions, p. 45

⁹³⁹Lettre au *Soir* du 22 avril 1966, archives de l'Institut René Goscinny

L'âge des lecteurs est, nous l'avons montré⁹⁴⁰, un sujet récurrent dans l'histoire du journal. Sa première formule naît de la volonté d'être un journal adulte pour les enfants, sous la forme d'un magazine et le plébiscite d'adultes est vu comme un élément positif – le journal met d'ailleurs en avant les lettres qu'il reçoit de la part de parents et de professeurs. Goscinny et Charlier le soulignent lorsqu'ils s'adressent aux éditeurs du séminaire du 20 mai 1964 en affirmant que « Ce qui devrait d'ailleurs faciliter les efforts de relations publiques, c'est que les adultes découvrent peu à peu notre presse, que la presse adulte méprise »⁹⁴¹. Les adultes sont alors davantage considérés comme nécessaires à la légitimation du média que comme un véritable public potentiel. On peut lire dans les efforts de l'Association des professionnels de la bande dessinée une logique similaire, puisque les recherches et manifestations prévues par les statuts de l'association visent clairement à anoblir le genre par des biais touchant la population adulte, le but est de « développer leur [du grand public] goût pour la bande dessinée de qualité »⁹⁴².

La recherche d'un public adulte peut sembler paradoxal pour une presse où la notion d'« adulte » reste longtemps vue comme un repoussoir, comme le montrent différentes interventions lors des réunions de rédaction : le 17 avril 1963, la mise en page style yéyé est considérée comme « trop adulte », tandis que le 9 mai suivant, Charlier reproche aux couvertures « d'être trop sérieuses, trop froides et de faire trop journal d'adultes. ». Deux ans plus tard, le 12 mai 1965, alors que le journal est en négociations avec Europe n° 1 pour une opération publicitaire, la station de radio propose de changer le titre du journal, reprochant à « *Pilote* » de faire trop adulte⁹⁴³... Ces réticences n'empêchent pas le journal de cibler un public légèrement plus âgé que le public habituel des journaux illustrés. René Goscinny proclame ainsi ne pas écrire pour la petite enfance : « Maintenant, je ne pense pas à l'âge de mes lecteurs. D'abord parce que personne ne sait ce qui plaît à un enfant âgé de plus de 10 ans ; en-dessous de 10 ans, c'est un autre métier que le mien, c'est de la puériculture et c'est extrêmement difficile⁹⁴⁴ ». Le journal cherche avant tout à s'adresser aux adolescents, comme le soulignent

⁹⁴⁰Voir « « Le journal qui vieillit avec ses lecteurs » », Partie 2, Chapitre 2, p.142

⁹⁴¹Compte-rendu du séminaire du 20 mai 1964, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1, p. 12

⁹⁴²« Statuts de l'Association des professionnels de la bande dessinée », cote RG/O-2/3, archives de l'Institut René Goscinny, p. 2

⁹⁴³Comptes-rendus des réunions de rédaction des 17 avril 1963, 9 mai 1963 et 12 mai 1965, RG/G-3-1/1, archives de l'Institut René Goscinny

⁹⁴⁴J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny » in *Schtroumpf...*, p. 11

les tournants yéyé et « potache »⁹⁴⁵, mais ce public plus âgé est loin de ce qu'on pourrait qualifier de lectorat adulte.

Il faut attendre la seconde moitié des années 1960 pour qu'émerge un lectorat véritablement composé d'adultes. René Goscinny est un des acteurs principaux de cette émergence, ainsi, dans l'émission *L'invité du Dimanche* du 28 décembre 1969 qui fait interagir, sous la direction de Pierre Tchernia, Hergé, Uderzo, Goscinny, Franquin et Alain Saint-Ogan, ce dernier l'évoque comme un phénomène récent⁹⁴⁶. Malgré les protestations d'Hergé qui tempère la remarque de l'auteur de *Zig et Puce*, ce changement est constaté par d'autres et jugé bénéfique pour l'ensemble de l'industrie. Pierre Christin l'analyse, rétrospectivement : « Tout d'un coup la bande dessinée apparaissait capable de traiter de tout, ce grâce à l'ouverture formidable des responsables de *Pilote*, mais aussi du lectorat qui devenait plus adulte⁹⁴⁷ ».

Ce phénomène semble lié au « phénomène Astérix », véritable phénomène de société comme nous l'avons évoqué, dont le succès égal voire supérieur à celui d'Hergé semble décroquer la bande dessinée. Tibet le souligne « Puis, Astérix s'amène et dépasse Hergé, qui a perdu pied d'ailleurs. On a alors compris que le marché était plus vaste qu'on ne le croyait et, peu à peu, nous avons commencé à vendre plus parce que René, avec *Astérix*, a ouvert la bande dessinée aux adultes qui n'avaient plus honte d'en lire. Toutes les ventes ont augmenté⁹⁴⁸ ». La lecture de la BD par une frange mûre de la population est tellement considérée comme acquise à la fin des années 1960 qu'elle est un sujet de dérision fréquent dans le journal et ailleurs. À titre d'exemple, Goscinny et Gotlib plaisantent eux-mêmes sur le thème dans la dernière case de la double planche des *Dingodossiers* « Les petits hommes », dans le n° 392 (27/04/1967), où au bout d'une série de scènes où des enfants se comportent comme des adultes, l'un d'entre eux achète un exemplaire d'*Astérix* en déclarant l'acheter pour son père mais le lire aussi. De même, le texte de Goscinny dans sa chronique dans *L'Os à Moelle* du 1^{er} avril 1965 où il discute avec humour des demandes et propositions des lecteurs de ses séries montre clairement un lectorat adulte puisqu'il y évoque notamment, sur un ton humoristique, ses interactions avec des lecteurs qui lui suggèrent différents types de blagues, impliquant notamment des bons mots d'enfants ou des paris entre collègues⁹⁴⁹.

⁹⁴⁵Des opérations sont prévues pour faire de la publicité directement dans les lycées (Comptes-rendus des réunions de rédaction des 30 septembre 1964 et 3 mars 1965, archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/1)

⁹⁴⁶Archives INA (<http://www.ina.fr/video/I04306500/rene-goscinny-et-albert-uderzo-a-propos-de-leurs-debuts-video.html>, consulté le 28/09/2018)

⁹⁴⁷P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 139

⁹⁴⁸J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 136 – 137

⁹⁴⁹J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 178 – 180



Figure 45 : Goscinny pastiche les lecteurs adultes (n° 392, p. 5)

Ses plaisanteries ne doivent toutefois pas cacher un fait essentiel : René Goscinny est fier de ce public adulte et le présente comme un accomplissement personnel. Cet argument fait partie de ses revendications en tant que figure de la bande dessinée et il l'avance au début des années 1970 pour contrer les attaques conjointes du milieu et de la presse au sens large⁹⁵⁰, notamment dans son interview de 1973 à *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée* : « Effectivement, à ce moment-là [du phénomène Astérix], les adultes ont commencé à acheter eux-mêmes des albums, et à les acheter pour eux-mêmes et à avouer qu'ils les lisaient. Il y a eu une vague « Astérix » : on en a parlé partout, dans les journaux, à la radio, à la télé et c'est une des raisons pour lesquelles la Bande Dessinée est devenue à la mode, est entrée dans les mœurs. »⁹⁵¹.

Cet argument n'est pas uniquement le fait d'une défense ponctuelle face à ses détracteurs. Il s'en prévaut encore à la télévision en 1975 devant les caméras d'Antenne 2 : « Donc je pense que oui, j'ai fait une révolution dans ce métier. Mais je crois que l'essentiel de la révolution dont je peux être l'auteur dans ce métier avec Albert Uderzo c'est le succès de notre Astérix. Parce qu'à partir de ce moment-là les adultes notamment ont avoué lire de la bande dessinée, ils la lisaient déjà mais ils l'ont avoué, c'est entré dans les mœurs. »⁹⁵². On peut constater par ailleurs la reprise d'une formule presque à l'identique (« entré(e) dans les mœurs ») ainsi que de l'idée que les adultes « avouent » leurs lectures. A plus d'un an de distance, ces

⁹⁵⁰ Voir le chapitre précédent, « ... et clivante, dans la BD et ailleurs », p. 286

⁹⁵¹ J. GLÉNAT, N. SADOUL, *Schtroumpf. Les cahiers...*, p. 10

⁹⁵² Archives INA (<http://www.ina.fr/video/I08242397/rene-goscinny-a-propos-du-journal-pilote-video.html> consulté le 8/04/2021)

coïncidences suggèrent une dimension de discours prémédité, construit voire préparé et en tout cas peu spontané⁹⁵³.

2. Un public peut en cacher un autre

La notion d'« adulte » est ambiguë dans le contexte de la bande dessinée et peut désigner différentes réalités. Ainsi, Tardi témoigne au micro de José-Louis Bocquet : « J'avoue que *Pilote* ne m'intéressait pas du tout. Je l'achetais de temps en temps, il y avait des dessinateurs que j'aimais bien dont Giraud. Ce qui m'intéressait c'était plutôt ce que publiait Losfeld : *Jodelle* de Pellaert et *Barbarella* de Forest. Ça me paraissait être de la vraie bande dessinée, celle pour adultes, celle qu'il fallait faire, qui changeait des publications *Tintin*, *Spirou*, et y compris *Pilote* qui était pour lycéens »⁹⁵⁴. La déclaration du dessinateur d'*Adèle Blanc-Sec* souligne une distinction fondamentale entre la bande dessinée lue par les adultes et la bande dessinée pour adultes. La seconde est véritablement revendiquée par les journaux nés au début des années 1970 : *L'Echo des Savanes* est le premier à faire apparaître sur ses couvertures la mention « réservé aux adultes », suivi en cela par les autres publications créées par des transfuges de *Pilote*. Non seulement cet ajout permettait de contourner la loi de 1949, sans véritable base juridique, puisque la commission peut intervenir dans la presse adulte et n'hésite pas à faire interdire de vente aux mineurs et d'exposition et donc concrètement interdire les ventes⁹⁵⁵ –, mais ces mentions sont en outre des manifestes, la bande dessinée présentée dans les pages de ces journaux étant différente de la bande dessinée classique. Les différences les plus évidentes sont celles qui s'affranchissent des consignes de la loi de 1949, notamment la représentation de la nudité, du sexe, de la scatologie et de la violence. Mais cette bande dessinée se veut aussi un lieu de création libre et d'innovations. Les lecteurs de ces nouveaux journaux, s'il sont adultes face à la loi, restent toutefois assez jeunes. C'est également le cas pour *Pilote*, dont le lectorat vieillit au cours de la période, mais reste jeune : 72,7 % des lecteurs en 1972 ont entre quatorze et vingt-quatre ans⁹⁵⁶.

⁹⁵³Ceci renvoie à la notion de mythe propre aux témoignages et que nous avons abordé dans notre première partie. Il est intéressant de relever qu'elle ne touche pas uniquement les collaborateurs de Goscinny mais aussi la façon dont lui-même pense son rôle son personnage.

⁹⁵⁴J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 344

⁹⁵⁵Thierry Crépin donne l'exemple, à la même période, des *pockets* pour adultes en noir et blanc des éditions Elvifrance qui, jugés sadiques et pornographiques, sont victimes de ces mesures. Le dommage est tel que l'éditeur Georges Bielec est contraint de créer son propre réseau de distribution. (CREPIN (Thierry), « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure », in *Le Temps des médias* n° 1, 2003, p. 62)

⁹⁵⁶P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 175

Enfin, une troisième catégorie de lecteurs adultes, issus de la bédéphile, est à prendre en considération. C'est au cours des années 1960 que ce mouvement se construit en France et en Europe, d'abord sous la forme de club. Le Club des bandes dessinées en 1962 se scinde en 1964 en Centre d'Etudes des Littératures d'Expression Graphique ou CELEG et la Socerlid, ou Société d'Etudes et de Recherches des Littératures Dessinées. Ces clubs sont le point de départ d'une approche critique et scientifique de la bande dessinée, et donc d'une forme de promotion, avant tout à travers des journaux spécialisés : *Giff-Wiff* qui est l'organe du CBD puis du CELEG et *Phénix* qui est celui de la Socerlid. S'y ajoutent d'autres publications sans attaches avec des clubs bédéphiles, publiées en France et en Belgique, comme *Ran Tan Plan* (1966), *Haga* (1972), *Hop !* (1973) ou les *Cahiers de la BD* dont la première version commence en 1969 sous le titre de *Schtroumpf*. À cette même période se développent des événements, festivals et conférences, qui encouragent la réflexion et les échanges sur le sujet. On peut citer en 1965 le Salon international des comics de Bordighera, déplacé ensuite à Lucques, la tenue de la décade de Cerisy sur la « paralittérature » en 1967 et enfin le festival d'Angoulême, dont la première édition se tient en 1974. En parallèle de la presse d'analyse et d'actualités de la bande dessinée, un autre type de journaux apparaît, issu du modèle de l'italien *Linus*, fondé en 1965 par l'éditeur milanais Giovanni Giandini⁹⁵⁷. Dans cette veine s'inscrivent *Charlie mensuel* des Éditions du Square qui s'inspirent directement du magazine italien en 1969⁹⁵⁸, année où commence à paraître *Pogo*, devenu par la suite *Poco*, inspiré pour sa part d'un autre transalpin, *Eureka*, fondé en 1967. Le mouvement se poursuit d'ailleurs avec des journaux comme *Rétro BD* en 1978. Ces journaux montrent l'attachement du mouvement bédéphile aux *strips* de tradition anglo-saxonne : *Linus* et *Charlie mensuel* s'attachent particulièrement aux *Peanuts*, jusqu'à reprendre des noms de personnages pour titre, tandis que *Eureka* et *Pogo/Poco* se concentrent sur l'œuvre de Reg Smythe⁹⁵⁹. Les *strips* américains trouvent aussi leur place dans d'autres journaux : *Hara-Kiri* publie *Fearless Fosdick* en 1968, tandis que *Pilote* ouvre ses pages au *Magicien d'Id* en 1973.

Le tropisme anglo-saxon, et américain en particulier, est reproché à la bédéphilie en ces années. Le CBD est créé dans un effort de relancer l'importation de *comics* américains en France⁹⁶⁰, tandis que le premier salon international de la bande dessinée de Bordighera choisit par exemple

⁹⁵⁷Site de la *Fondazione Franco Fossati* (<http://www.lfb.it/fff/fumetto/test/l/linus.htm>, consulté le 30/03/2021)

⁹⁵⁸D. DE TON, *Ma véritable histoire d'Hara-Kiri* hebdo, Les cahiers dessinés, Paris, 2016, p. 35 – 36 et 47 – 50

⁹⁵⁹Les seize premiers numéros d'*Eureka* font figurer Andy Capp, protagoniste des œuvres de l'auteur britannique, en couverture (Site de Collezionismo fumetti, <http://www.collezionismofumetti.com/fumetti.php?idx=45118>, consulté le 30/03/2021). Le français reprend presque à l'identique la mise en page de couverture mais en diversifie les sujets.

⁹⁶⁰V. SEVEAU, « La bande dessinée », in *De l'artification...*, p. 255

le mot « *comics* » dans son intitulé, plutôt que le terme italien « *fumetti* », et se consacre particulièrement à la production d'outre-Atlantique⁹⁶¹. Les reproches à ce sujet peuvent se lire dans la correspondance de René Goscinny, au moment du conflit entre l'Association des professionnels de la bande dessinée et le CELEG. Tabary répond au courrier de Goscinny sur le sujet en termes peu équivoques : « Combattons 'ce club' qui nous ignore, nous, la bande dessinée française et qui nous ignore systématiquement et sciemment ! »⁹⁶². Les échanges de lettres entre Francis Lacassin, président du club bédéphile, et Goscinny montrent combien la promotion de la bande dessinée française est un sujet de débats⁹⁶³. Il faut néanmoins nuancer le tropisme américain ; graduellement la bédéphilie s'attache à une plus grande variété de productions étrangères et à d'autres périodes : les nouveaux journaux du début des années 1970 se tournent vers l'*underground* ou les travaux d'Italiens comme Magnus ou Crepax, l'Argentin Quino voit ses planches traduites pour différents journaux de l'hexagone et tous les périodiques promeuvent la production locale. Il reste que la nostalgie est un élément important pour le lectorat adulte, comme peuvent en témoigner des chiffres très récents : en 2017, le classement des meilleures ventes en France fait par *Livres-Hebdo* – GfK montre en première position le dernier numéro d'*Astérix* (*Astérix et le Transitalique*) pour 1,6 millions d'albums vendus, en seconde place un album de *Titeuf* avec « seulement » 175 000 exemplaires vendus et en troisième position la réédition couleur de *Tintin au pays des Soviets* avec 168 000 ventes⁹⁶⁴.

Parler de l'apparition d'un lectorat adulte est donc réducteur. Ce sont en réalité au moins trois lectorats qui apparaissent, chacun porteurs d'éléments légitimant différents. Le premier, composé du « grand public » et qui assure le succès d'*Astérix*, permet une légitimation de la bande dessinée par les chiffres de ventes. Son attachement à la bande dessinée est assez faible puisqu'il adhère davantage à un phénomène de société, il achète donc plutôt les albums que les journaux – ce qui explique le décalage impressionnant entre les ventes des deux supports, de l'ordre de dix contre un. Un second public émerge des mouvements bédéphiles, répondant davantage à des logiques de nostalgie, d'érudition et de collection. Ce lectorat est plus actif dans la bande dessinée, qu'il légitime par l'animation de lieux de recherche et de valorisation du média – manifestations, librairies et revues spécialisées, clubs. C'est de ce public que naissent

⁹⁶¹P. ORY, « Une révolution européenne » in *L'art de la bande dessinée...*, p. 270

⁹⁶²Archives de l'Institut René Goscinny, RG/N-1

⁹⁶³Lacassin rassure à diverses reprises Goscinny de ses efforts pour la promotion de la production française, comme le 2 août 1966 : « En ce qui me concerne, je fais tout ce que je peux au sein du CELEG pour qu'on y parle de la production française. [...] » ou le 23 du même mois : « [...] j'avais obtenu des Italiens que la moitié de la superficie du 2^e Salon International fût consacré au Dessin Français. », cote RG/N-1, archives de l'Institut René Goscinny

⁹⁶⁴M. RANNOU, « Panorama du secteur », in *Bande dessinée en bibliothèque*, p. 42

certaines des premiers travaux académiques sur la bande dessinée : Numa Sadoul soutient une Maîtrise en lettres en 1971 à l'Université de Nice, sur les *Archétypes et concordances dans la BD moderne*, alors que Benoît Peeters consacre en ces mêmes années une thèse de sémiologie aux *Bijoux de la Castafiore* d'Hergé. Francis Lacassin, fondateur du Club des Bandes Dessinées, est pour sa part le premier titulaire de la chaire d'histoire de la bande dessinée, créée à l'Université de la Sorbonne en 1971. Ce public se confond enfin avec un troisième lectorat, auquel s'adresse la nouvelle production du début des années 1970 et qui perpétue une voie ouverte par *Pilote*. Cette nouvelle bande dessinée s'attache à traiter de sujets décidément adultes, sans censure et en mettant l'accent sur la dimension créative, tant du point de vue graphique et de mise en page que thématique.

Par la nouvelle création et le mouvement bédéphile, la bande dessinée entre dans un processus de légitimation qui la transcende en tant que média : l'« artification ».

B. Artification et légitimation académique

À l'heure où les ventes record de planches originales tendent à défrayer la chronique, où les expositions dédiées à la bande dessinée se multiplient et où la décoration de chevalier des Arts et des Lettres est toujours plus répandue chez les auteurs, le fait d'associer la bande dessinée à un art, le neuvième, semble aller de soi. Nous avons toutefois parlé, au cours de ce travail, de « média », avant tout parce que le statut d'art de la bande dessinée est encore émergent à la période que nous étudions. Il se fait par le processus dit d'« artification », qui intervient par différentes voies. Ensuite, la bande dessinée ne saurait se résumer à un autre art et des auteurs combattent justement cet anoblissement, perçu comme une imposture.

1. Une artification de la bande dessinée ?

Un des premiers facteurs de légitimation est le processus d'« artification ». Ce terme est utilisé pour désigner le passage d'une pratique du statut de non-art à celui d'art ou, comme le formulent Nathalie Heinich et Roberta Shapiro dans la postface de l'ouvrage collectif *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* « la façon dont des pratiques en viennent à être traitées, collectivement et institutionnellement, comme de l'art, entraînant du coup la

qualification de leurs créateurs comme ‘artistes’⁹⁶⁵ ». Cette évolution implique le franchissement d’« [...] une frontière catégorielle, impliquant des changements pratiques, sémantiques, juridiques, institutionnels, etc.⁹⁶⁶ ». C’est un processus distinct de celui de légitimation, mais il entretient avec lui un rapport de causalité réciproque : « [...] l’artification d’une pratique entraîne forcément sa légitimation dans un monde où l’art est valorisé, comme il tend à l’être dans nos sociétés actuelles ; et le désir de voir légitimée une pratique qu’on estime injustement sous-estimée est souvent à l’origine d’un processus d’artification »⁹⁶⁷.

Dans le cadre de la bande dessinée, ce processus est d’autant plus difficile à définir qu’il ne semble pas tout à fait accompli, pour plusieurs raisons. Avant tout, le lien avec l’enfance tend à cantonner la lecture de bandes dessinées dans le statut de sous-littérature, comme le rappelle Thierry Groensteen⁹⁶⁸, ce qui la rend particulièrement sujette à la censure. Vincent Seveau souligne aussi le lien avec la presse qui lie la bande dessinée au domaine des médias de masse. Le média est donc limité en termes de liberté créatrice et ne peut réellement produire d’œuvres uniques, autant de critères qui le distinguent des compréhensions classiques de l’art – ou du moins des Beaux-Arts. Si la censure, exercée par la Commission de Surveillance et de Contrôle (CSC) instaurée par la loi du 16 juillet 1949, reste souvent cantonnée à des pressions et à un encouragement de l’autocensure⁹⁶⁹, Jean-Mathieu Méon montre comment la loi garde une influence sur le temps long en créant un discours officiel hostile en-dehors du média et des réflexes de contrôle voire de censure en son sein⁹⁷⁰. Concernant la question de la reproductibilité des œuvres, reproductibilité qui est à la base du média lui-même, le problème ne semble contourné que par la valorisation des originaux, par leur vente et leur exposition. Jacques-Erick Piette souligne l’importance du rôle de Philippe Druillet sur ce point, puisque dès la moitié des années 1970 celui-ci expose ses planches dans les maisons de la culture⁹⁷¹.

En ne prenant en compte que ces critères, le tournant de l’artification de la bande dessinée est à placer à une période postérieure à *Pilote*. Ainsi, Jacques-Erick Piette distingue deux « temps forts » correspondant à la création des nouveaux journaux au début des années 1970 et au lancement de la maison d’édition L’Association dans les années 1990⁹⁷². Il convient

⁹⁶⁵N. HEINICH, R. SHAPIRO, Postface « Quand y a-t-il artification ? », in N. HEINICH, R. SHAPIRON. HEINICH, R. SHAPIRO dir., *De l’artification. Enquêtes sur le passage à l’art*, Éditions de l’école des hautes études en sciences sociales, Paris, 2012, p. 272

⁹⁶⁶*Ibid*, p. 273

⁹⁶⁷*Idem*.

⁹⁶⁸Cité par Vincent Seveau dans son article « La bande dessinée », in *De l’artification. Enquêtes...*, p. 254

⁹⁶⁹Voir « ... sur fond de censure », Partie 2, Chapitre 1, p.114

⁹⁷⁰J.-M. MEON, « L’illégitimité de la bande dessinée et son institutionnalisation... », p. 45 – 50

⁹⁷¹J.-E. PIETTE, « L’accession au statut d’artiste des dessinateurs de bande dessinée en France et en Belgique » in *Sociologie de l’Art*, vol. opus 23 & 24, no. 1-2, 2015, p. 123

⁹⁷²*Ibid*, p. 117

cependant de souligner que le processus est déjà bien en marche au cours des années 1960. On peut citer avant tout un important changement sémantique lorsque le titre de « Neuvième Art » est forgé par Claude Beylie dans son article « La bande dessinée est-elle un art ? »⁹⁷³. Par ailleurs, un changement institutionnel débute dans ces années avec par exemple l'exposition « Bande dessinée et figuration narrative » qui se tient au Musée des Arts Décoratifs en 1967 tandis qu'en mai 1970, René Goscinny, reconnu principalement pour ses œuvres de bandes dessinées, est nommé chevalier des Arts et des Lettres.

L'artification passe aussi par ce que Vincent Seveau désigne comme l'« artification académique »⁹⁷⁴, c'est à dire une reconnaissance par l'étude des milieux académiques. C'est véritablement au cours des années 1960 et au début des années 1970 que sont lancés, comme nous l'avons déjà mentionné, les clubs de bédéphile et les revues qu'ils animent. On peut y ajouter les festivals, nous avons parlé de celui de Bordighera en 1965 déplacé ensuite à Lucques, ou un festival à Toulouse en 1973, puis celui d'Angoulême dès l'année suivante. Plus surprenant peut-être, la Ligue de l'enseignement, pourtant historiquement opposée aux illustrés, organise une conférence positive sur la bande dessinée en 1966, et l'année suivante c'est au tour du colloque de Cerisy de s'intéresser au genre. Des publications voient également le jour : Evelyne Sullerot publie *Bandes dessinées et culture* en 1965⁹⁷⁵ et les travaux universitaires sur la question se multiplient. Aux recherches de Groensteen et de Sadoul que nous avons cités, on peut ajouter dès 1968 la thèse de Pierre Fresnault-Deruelle et la création de la chaire d'histoire de la bande dessinée à la Sorbonne en 1971⁹⁷⁶. Il faut aussi souligner la thèse de doctorat de Thierry Martens, soutenue en 1966, dont le sujet était « Réalisme et schématisme dans les bandes dessinées hebdomadaires belges contemporaines (1945-1965) ». La frontière entre chercheur et professionnel de la bande dessinée s'estompe alors, puisque Martens devient rédacteur en chef de *Spirou* l'année de publication de sa thèse et son successeur, Alain de Kuyssche, est aussi l'auteur d'un travail universitaire sur la place de la bande dessinée dans les loisirs de jeunes délinquants⁹⁷⁷.

Parmi les analyses du genre et d'œuvres qui lui appartiennent, *Astérix* est un sujet populaire. Nous avons évoqué les différentes analyses dont les aventures du petit guerrier font l'objet au chapitre précédent⁹⁷⁸ et l'exemple le plus marquant reste le travail de l'allemand André Stoll.

⁹⁷³Lettres de médecins (supplément littéraire de *La vie médicale*), mars 1964, p. 11

⁹⁷⁴V. SEVEAU, « La bande dessinée », in *De l'artification...*, p. 255 – 256

⁹⁷⁵*Ibid*, p. 255

⁹⁷⁶*Idem*.

⁹⁷⁷P. BRUN, *Histoire du journal Spirou et des publications Dupuis*, p. 19 – 20

⁹⁷⁸Voir « Goscinny et les médias : obsessions », chapitre précédent, p.

La dimension internationale d'Astérix est soulignée par cet aspect international de la recherche. Bien d'autres lectures et interprétations sont proposées : nous avons déjà évoqué l'association de la potion magique à « l'homme providentiel » par des sociologues⁹⁷⁹, et Goscinny se plaint de recevoir des courriers critiquant son usage d'adages latins⁹⁸⁰. Les commentaires universitaires de l'œuvre succèdent cependant aux analyses médiatiques, beaucoup plus nombreuses du vivant de Goscinny⁹⁸¹.

L'artification ne définit pas à elle seule la légitimation de la bande dessinée et ne parvient d'ailleurs pas à la contenir. En effet, elle tend à associer le média uniquement aux beaux-arts, favorisant sa dimension graphique, ce qui semble réducteur. En effet, pourquoi vendre des planches originales et organiser des expositions, et non pas faire des enchères de tapuscrits de scénarios qui pourraient par ailleurs faire l'objet d'éditions à part ? La bande dessinée reste donc un média méconnu, qui se trouve au point de convergence d'autres médias, et qui s'adapte souvent à eux – nous avons longuement évoqué les adaptations à la radio et à la télévision. Elle est par conséquent un « multimédia », selon la formule d'Alain Chante⁹⁸². L'artification peut donc être vue davantage comme un renforcement du nature multimédia de la bande dessinée – qui s'adapterait à ce média comme elle l'a fait auparavant avec la radio, la télévision et le cinéma – que comme son vecteur de transcendance, sa légitimation.

2. Une certaine réticence à l'anoblissement

Les réactions de Goscinny face aux théories projetées sur son œuvre traduisent une attitude assez diffuse parmi les professionnels de la bande dessinée : une méfiance et un refus des processus d'artification exogènes. Invité au Salon international de la bande dessinée de Bordighera, il assiste à un exposé de Umberto Eco sur ce que le philosophe nomme les « structures itératives », soit les carcans narratifs et les stéréotypes de comportement qui enserment les personnages de bandes dessinées, dans la veine des littératures orales⁹⁸³. Face à cette intervention, la réaction de Goscinny est dubitative : « Passer trente minutes à entendre parler du gag itératif, c'est dur... »⁹⁸⁴. Les mots de Tabary sur le sujet sont beaucoup plus durs : « On y [dans les Salons et Congrès] parle trop de bande dessinée, ça me fatigue, et puis c'est

⁹⁷⁹J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 199

⁹⁸⁰*Ibid*, p. 200

⁹⁸¹P. ORY, *Goscinny, la liberté...*, p. 254

⁹⁸²A. CHANTE, « La bande dessinée, plus qu'un média », in *La bande dessinée, art reconnu...*, p. 43

⁹⁸³L'éminent sémiologue est par ailleurs l'auteur cette même année d'un essai, *La struttura iterativa nei fumetti*.

⁹⁸⁴J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 209

donner de la célébrité à une mafia qui voudrait diriger, orienter, affirmer ce qu'est la bande dessinée, alors que la plupart du temps elle n'y connaît rien. Elle n'encense que les débutants, les marginaux, ou les auteurs étrangers. »⁹⁸⁵. La méfiance du dessinateur d'*Iznogoud* porte ainsi autant sur les universitaires que sur les bédéphiles. C'est aussi dans leurs pages que les auteurs répondent aux critiques qui leur sont adressées. Par exemple, dans le n° 527 de *Pilote* (11/12/1969), Albert Uderzo, pourtant habituellement silencieux sur ce genre de questions, se moque des critiques et remarques qui lui sont faites au sujet d'*Astérix* avec ses « Amicales coopérations » où il met en scène différentes variations autour d'*Astérix* pour se plier aux exigences des lecteurs et critiques. Il propose ainsi une version plus « moderne » avec des armes, un style réaliste *underground* et des Gaulois parlant en argot, une version de science-fiction, une version courte rappelant les *strips* américains où les personnages s'expriment en langage télégraphique, une version logorrhéique et pseudo-intellectuelle et une dernière version plus *pop art*. L'hebdomadaire réitère l'expérience dans le n° 752 (04/04/1974) dont le thème est « Un métier en vogue : critique-éplucheur », qui ironise sur toutes les analyses académiques de la bande dessinée⁹⁸⁶. Auteur de l'édito du début, Jean Alessandrini ne tarit pas de qualificatifs à l'encontre des différents critiques⁹⁸⁷ et conclut : « [...] nous en avons passablement ras le lobe qu'en toutes occasions, un monsieur Beau-parleur ou une Madame Je-sais-tout, connaissant généralement assez mal un sujet qu'ils sont supposés connaître, viennent expliquer aux demeures que nous sommes le mode d'emploi de leur existence. »⁹⁸⁸. Le reproche principal qui est fait aux critiques, au-delà de leurs théories jugées farfelues, est avant tout leur méconnaissance du sujet. René Goscinny et Jean-Michel Charlier ne disent pas autre chose quand, au cours du séminaire du 20 mai 1964, ils s'insurgent contre les cinéastes qui prétendent avoir « découvert » la bande dessinée⁹⁸⁹. Un tapuscrit sans titre et sans date de René Goscinny, présent dans ses archives, va encore plus loin et pose un antagonisme fort entre les créateurs et les critiques :

⁹⁸⁵H. FILIPPINI, « Entretien avec Jean Tabary », *Schtroumpf – Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 29, 1976

⁹⁸⁶Pélaprat et Poppé s'attaquent à la « figuration narrative », Billon et Alessandrini à la sociologie et Cartry à la sémiologie.

⁹⁸⁷« [...] des criticomanes dévoyés, des analystes tous-terrains, des enfonceurs de portails béants, des pitres à la mode de Kant, des parasites radiophoniques et télévisuels, des masseurs de médias, des coupeurs de cheveux en seize, de ceux qui font subir aux mouches des sévices inavouables, des maîtres d'école refoulés, des terroristes du copinage, des tue-l'humour, de ceux qui cherchent des poux dans la tête de King Kong, des tripoteurs de Lewis Carroll, des trépaneurs de Jules Verne, sans parler de ceux qui se flattent épisodiquement d'avoir percé à jour la libido équivoque de tel ou tel personnage de bandes dessinées. », *Pilote* n° 752 (04/04/1974), p. 3

⁹⁸⁸*Idem*.

⁹⁸⁹« Séminaire du 20 mai 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 12

« Que les autres expliquent le « B.D. » comme ils l'entendent, que l'on en fasse un 9ème, 10ème ou 11ème art, un phénomène social de l'époque, une mode passagère, un snobisme, voire même l'expression d'une philosophie.

Nous, nous n'avons jamais cessé de rêver, et de nous amuser avec nos images qui sentent le petit pain au chocolat de la sortie de l'école. »⁹⁹⁰

L'opposition que propose Goscinny est aussi celle de l'innocence de l'enfance, face au désenchantement qu'impose la critique. Cette réponse dépasse la critique pour s'adresser à toute réaction disproportionnée à la bande dessinée :

« Ah ! En a-t-on dit, en a-t-on écrit des choses sur la bande dessinée ! Défendue par les uns, méprisée par les autres, attaquée, respectée, analysée, étudiée, répudiée, admirée, vilipendée [...]. »

En refusant tout regard extérieur, Goscinny cherche à affirmer une véritable autonomie de la bande dessinée. Il n'est pas le seul dans cette démarche et l'artification et la légitimation passent en grande partie par la prise d'autonomie des acteurs de la bande dessinée. Vincent Seveau le souligne en évoquant une « autonomisation sur le modèle du chap artistique »⁹⁹¹. Il rappelle que la plupart des efforts de légitimation trouvent leur source dans le monde de la bédéphylie – le CELEG participe à l'organisation du Salon de Bordighera et de l'exposition des Arts Décoratifs. Le terme de « neuvième art » est très vite repris par Morris dans la rubrique homonyme du journal *Spirou*. *Pilote* suit le même chemin dans le n° 283 (25/03/1965), spécial bandes dessinées, et nous avons souligné précédemment combien les différents journaux illustrés, *Pilote* en tête, s'employaient à valoriser leurs auteurs⁹⁹². Étape fondamentale pour la reconnaissance de soi de l'artiste en tant que tel, l'autoreprésentation est particulièrement importante dans *Pilote* en premier lieu à travers ce que nous avons nommé la « BD-réalité » – procédé repris par les journaux transfuges – et par une satire tournée vers le genre de manière générale, qui peut se lire dans différents numéros spéciaux comme le n° 733 (22/11/1973), dédié à la délinquance juvénile, le n° 744 du (7/2/1974) où le journal célèbre la « sous-littérature » ou encore dans le numéro satirique sur l'*underground* (n° 706, 17/05/1973).

⁹⁹⁰ Texte sans titre, archives de l'Institut René Goscinny

⁹⁹¹ V. SEVEAU, « La bande dessinée » in *De l'artification...*, p. 256 – 257

⁹⁹² Voir « Les grandes écuries », « Les Éditions du Square : concurrence (in)directe » et « La postérité : bâtards et héritiers », Partie 3, Chapitre 2, p. 232-273

La défiance envers les critiques n'est par ailleurs pas qu'une affaire de génération, contrairement à ce que déclare Jean Giraud⁹⁹³. On constate une ironie similaire dans les premiers numéros de l'*Écho des Savanes* ; dans le n° 2 (01/01/1973) Mandryka et Gotlib s'amuse à spéculer sur les raisons de leur départ de *Pilote* et concluent c'est pour se réserver le cœur de Brétecher et dans l'édito du n° 4 (01/07/1973) ils prétendent expliquer leur « démarche », et ils ne parlent finalement que de leur façon de marcher.

Dans le processus de légitimation de la bande dessinée, l'artification est un tournant important. Il se fait graduellement et, si l'on tend souvent à en repousser les dates à des périodes postérieures⁹⁹⁴, il connaît une première genèse au cours des années 1960 et le début des années 1970. C'est à cette période que se construisent les premiers changements qui en découlent, suivant la définition de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro. On remarque des évolutions sémantiques et la construction d'un discours savant et de défense du genre⁹⁹⁵, qui vont de pair avec des signes de légitimation institutionnelle comme des expositions, des manifestations ou des apparitions dans les médias, domaine dans lequel René Goscinny, par son prestige et son action de défenseur du genre, joue un rôle non négligeable.

Mais l'artification du genre se fait aussi beaucoup de manière endogène, et révèle les antagonismes qui traversent le milieu de la bande dessinée. Les auteurs tendent à vouloir se définir eux-mêmes et à vouloir échapper aux jugements extérieurs. Cette situation est particulièrement forte chez René Goscinny qui s'oppose d'un côté aux détracteurs historiques de la bande dessinée, mais aussi aux observateurs savants et médiatiques et enfin, dans certains cas, aux mouvements bédéphiles.

Il manque encore des éléments à l'artification complète de la bande dessinée – dont la question de savoir si elle est même complètement « artifiable » peut être soumise à débat. Depuis cette époque les changements sémantiques et institutionnels se sont renforcés comme en atteste la création du Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image à Angoulême en 1990 ou le Centre belge de la bande dessinée un an auparavant, ainsi que les nombreux travaux sur la bande dessinée publiés depuis. L'évolution du statut juridique est tout aussi fondamental et révélateur : les dessinateurs de bandes dessinées ont désormais le statut d'artiste

⁹⁹³« Toute cette génération d'auteurs refusait que l'on mette les pieds dans leurs histoires en leur disant ce qu'ils avaient voulu faire. « On n'a pas de message ! » et « Ah, ah, ah ! Les critiques voient plus que nous ! », avec l'air de dire : « De quoi ils se mêlent ? » La nouvelle génération d'auteurs, poussée par Goscinny, avait le discours inverse. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 212

⁹⁹⁴C'est par exemple le cas de J.-E. PIETTE, « L'accession au statut... »

⁹⁹⁵Jean-Matthieu Méon le mentionne d'ailleurs comme l'un des deux éléments qui entraînent la marginalisation du CSC. (« L'illégitimité de la bande dessinée... », p. 48).

plasticien (catégorie 35-31 de l'INSEE)⁹⁹⁶. Ce changement intervient après des années de lutte des auteurs pour leur statut, tant officiel qu'au sein des journaux.

C. Évolutions du statut des auteurs et des pratiques de l'industrie

En-dehors des efforts de promotion de la bande dessinée, la période est aussi celle de changements importants en ce qui concerne le statut des auteurs. Ces changements sont liés en partie à l'artificialisation, qui, comme nous venons de l'évoquer, leur confère le statut ambigu d'artistes, mais aussi aux évolutions des rapports de force entre la presse et le monde de l'édition. Dans ce processus, Goscinny et *Pilote* jouent un rôle déterminant.

1. Dessinateurs et scénaristes, même combat ?

À la base de la création de bandes dessinées se trouvent différents métiers. Les plus importants sont ceux de dessinateur et scénariste, qui ont chacun leurs enjeux spécifiques et ne suivent pas la même évolution, bien que les limites entre les deux soient assez poreuses puisqu'ils sont parfois pratiqués par une seule personne et parfois par plusieurs pour une même série. La polyvalence est encouragée dans les journaux, *Pilote* à ses débuts voit son équipe créative se charger de tâches hétérogènes : les scénaristes sont aussi rédacteurs de rubriques et les dessinateurs se chargent de publicités⁹⁹⁷. À *Vaillant*, ce sont les dessinateurs de séries qui illustrent les rubriques rédactionnelles⁹⁹⁸. Cette polyvalence a d'ailleurs une influence sur le style des dessinateurs, à l'image d'un Uderzo assurant le dessin rond d'*Astérix* et celui plus réaliste de *Tanguy et Laverdure*, et cela les empêche d'exprimer librement un style personnel. Les consignes de style continuent d'ailleurs de sévir à *Pilote*, par souci de ne pas déplaire au public. C'est pour la raison pour laquelle Reiser et Fred, pourtant dessinateurs à l'origine, sont chargés uniquement de rédiger des scénarios pendant plusieurs mois⁹⁹⁹.

Au début de la période, la différence de statut entre les deux métiers est ambivalente. D'un côté, les dessinateurs sont souvent des extérieurs aux journaux, qu'ils soient indépendants ou employés par une agence de presse. Ils sont payés à la tâche, ne disposent que rarement

⁹⁹⁶J.-E. PIETTE, « L'accession au statut... », p. 117

⁹⁹⁷Voir « Composition et action du comité de rédaction », Partie 1, Chapitre 2, p. 51

⁹⁹⁸R. MEDIONI, *Mon camarade, Vaillant, Pif...*, p. 205

⁹⁹⁹J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 269 pour Fred

Ibid, p. 229 pour Reiser.

d'espaces de travail¹⁰⁰⁰ et travaillent donc chez eux, seuls ou en se regroupant en ateliers¹⁰⁰¹. Malgré ce statut d'étrangers, lorsqu'une signature apparaît près d'une planche – ce qui est loin d'être toujours le cas – il est plus courant que ce soit celle du dessinateur, les scénaristes devant souvent s'effacer, particulièrement quand ils ne sont pas les créateurs de la série¹⁰⁰².

Si les scénaristes sont davantage intégrés aux rédactions, c'est qu'ils en sont parfois issus. Lorsque c'est le cas, notamment pour ceux qui ont été dessinateurs – René Goscinny et Jean-Michel Charlier en sont –, ils sont également exclus des rédactions, comme le prouvent les efforts proto-syndicaux des années 1955-1956, qui réunissent des dessinateurs et scénaristes. Certains scénaristes commencent quant à eux comme membres des équipes administratives. C'est le cas de Guy Vidal à *Pilote*, embauché au journal pour faire du *rewriting*¹⁰⁰³, ou de Roger Lécureux qui débute comme imprimeur du journal *Vaillant* puis entre au service des abonnements avant de se lancer dans l'écriture¹⁰⁰⁴. Ces deux exemples de scénaristes devenus prolifiques et reconnus n'illustrent pas une autre réalité, celle de scénarios ou d'histoires imaginées par les membres décisionnaires des rédactions puis commandées à des dessinateurs et parfois des scénaristes – nous en parlerons plus longuement.

Il est par conséquent difficile de rendre compte d'une réalité unique concernant les scénaristes. Il reste que l'absence de reconnaissance de leur rôle a une incidence directe sur leur traitement, qui est versé au dessinateur qui livre le produit fini à la rédaction et qui se charge ensuite de rémunérer son, ou ses, scénariste(s). La répartition entre les acteurs est d'ailleurs inégale, comme le souligne Tabary : « Avant lui [René Goscinny] le scénariste n'avait aucune importance. Je suis le premier qui ai partagé les droits d'auteurs des albums à cinquante-cinquante. Avant, c'était moins pour le scénariste. »¹⁰⁰⁵. Un même contrat unit d'ailleurs Goscinny à Uderzo, alors qu'avec Morris le traitement est divisé en deux-tiers pour ce dernier et un tiers pour son scénariste¹⁰⁰⁶. Cette différence a deux conséquences majeures dans l'affirmation des professionnels, qui ont des revendications différentes et ne connaissent pas le même type de légitimation.

¹⁰⁰⁰C'est le cas de Raymond Poïvet et de son « atelier 63 », installé dans les locaux de *Coq Hardi*, journal pour lequel il dessine la série *Colonel X*. (R. MEDIONI, *Mon camarade, Vaillant, Pif...*, p. 108). Il y accueille un grand nombre d'auteurs de différentes générations.

¹⁰⁰¹C'est notamment le cas de Morris, Franquin et Willy Maltaite, qui logent et travaillent chez Jijé avant de partir avec lui aux États-Unis, ou du « studio Greg », où ce dernier réunit des jeunes auteurs et se charge parfois de détails de contrats avec eux.

¹⁰⁰²Parmi d'autres cas, on peut rappeler ici celui de Goscinny, dont le nom n'apparaît pas durant plusieurs années après le début de sa collaboration avec Morris sur *Lucky Luke*.

¹⁰⁰³J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 180

¹⁰⁰⁴P. GAUMER, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, p. 513

¹⁰⁰⁵J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 147

¹⁰⁰⁶P. ORY, *Goscinny. La liberté...*, p. 245

Les dessinateurs forment un corps plus homogène ; souvent issus de formations similaires, ils sont les principaux animateurs de la sociabilité du milieu à travers les ateliers où ils travaillent ensemble ou les lieux périphériques des rédactions où ils se montrent leur travail et échangent sur le sujet¹⁰⁰⁷. Ces liens, la nature artistique de leur travail – par opposition à des scénaristes davantage associés à des écrivains – et une impression de déconsidération nourrissent des revendications propres, comme l'exprime Raymond Poïvet : « Il était admis qu'une bande dessinée c'était d'abord une histoire. Je n'ai jamais été d'accord : c'est d'abord un dessin »¹⁰⁰⁸. L'unité du métier se voit dans la création d'organisations d'entraide. Avant-guerre, la Société des dessinateurs humoristes organise des salons et joue un rôle dans la tentative d'interdire l'importation de bandes américaines en France, avant de périr dans les années trente¹⁰⁰⁹. Une autre organisation active après-guerre, le Syndicat National des Dessinateurs de presse, est repris peu avant 1968 dans un but précis : « À ce moment-là, on n'avait pas de Sécurité sociale, on n'avait rien, et pour avoir la Sécurité sociale, il fallait avoir la carte de presse. Nous gagnions notre vie dans la presse, mais nous étions exclus, comme si nous n'existions pas, socialement. [...] Une fois, j'ai déclaré aux dessinateurs qui travaillaient dans l'atelier des Pyramides : « 'Écoutez, il y a un syndicat, alors, allons-y, proposons autre chose' »¹⁰¹⁰. Les jeunes frondeurs – et les moins jeunes, puisqu'on trouve parmi eux Pierre Le Goff, classe 1932 – finissent par diriger le syndicat. Bien qu'il ne se limite pas à la presse de bandes dessinées, du moins dans son intitulé, ce syndicat représente assez justement ses membres. Les scénaristes ne jouissent pas d'une organisation aussi spécifique, même s'ils peuvent rejoindre d'autres groupes prêts à les intégrer¹⁰¹¹. Malgré leurs différences et une certaine ségrégation, la séparation entre dessinateurs et scénaristes n'est pas nette. Elle est notamment défiée par les nombreux professionnels assumant les deux fonctions et par les collaborations entre professionnels des deux camps. Cette proximité passe aussi par les revendications communes des deux branches dont la plus importante est sans doute l'obtention de la carte de presse. S'ils finissent par l'obtenir, cela ne semble pas dû à des efforts syndicalistes¹⁰¹².

¹⁰⁰⁷Jean-Claude Mézières : « Il y a deux lieux vraiment très importants : le bistrot à côté, rue Blaise-Pascal, où on se retrouve tous avant et après les réunions et où on se montre nos planches, et les soirées Druillet, à la gare du Nord... », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 298

¹⁰⁰⁸R. MEDIONI, *Mon Camarade, Vaillant...*, p. 115

¹⁰⁰⁹T. CREPIN, *Haro sur le gangster...*, p. 168

¹⁰¹⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 315-316.

¹⁰¹¹Évoquons ici René Goscinny, qui est adhérent de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et membre élu de l'Académie de l'humour. (RG/O-2/3 et RG/O-2/7, archives de l'Institut René Goscinny)

¹⁰¹²Mandryka affirme son rôle comme éditeur des Éditions du Fromage : « Là, je me suis dit : « C'est génial, je suis éditeur et je vais donner la carte de presse aux dessinateurs et les autres éditeurs vont être obligés de leur

Du point de vue de la légitimation, dessinateurs et scénaristes ne connaissent pas les mêmes « débouchés » possibles. L'artification, que nous avons évoquée auparavant, fait la part belle aux dessinateurs dont les dessins sont exposés et vendus ; on peut aussi penser à l'émission *Tac au tac* de Jean Frapat où les dessinateurs viennent montrer leur art en direct. En-dehors de notre période, certains font le choix de peindre ou de faire de la sculpture comme Philippe Druillet et Jean Giraud. Les scénaristes ne font pas l'objet d'une attention médiatique aussi forte et leurs perspectives de diversification, même si elles existent bel et bien, les amènent plutôt vers des métiers d'écriture et de journalisme.

2. René Goscinny et la reconnaissance du métier

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, René Goscinny s'engage personnellement dans la défense de la bande dessinée et de ses métiers. Mais c'est avant tout par son action au sein du journal qu'il marque un changement dans les pratiques et par son exemple personnel qu'il innove, en tant que scénariste et que rédacteur en chef, aux côtés de Jean-Michel Charlier.

Parmi les doléances présentées lors du séminaire du 20 mai 1964, les deux auteurs affirment l'importance de leur rôle en dénonçant les journaux concurrents qui n'auraient, selon eux, pas de réelle direction de la rédaction : « En ce qui concerne les journaux les plus importants, faits en Belgique (*Tintin* et *Spirou*), il est incroyable de penser que ces journaux n'ont pratiquement pas de rédacteur en chef et sont faits de telle façon que leur survie est un miracle. *Match* fait de cette façon, aurait le tirage de *Spirou*. [...] Ces journaux remplacent le rédacteur en chef par des référendums approximatifs et des panels inefficaces. »¹⁰¹³. Face à ce contre-exemple, Charlier et Goscinny entendent défendre une intervention des rédacteurs en chef. L'heure n'est pas à une totale liberté de créer. Dans le n° 157 (25/10/1962), Charlier, qui n'est encore que directeur artistique du journal, fustige ironiquement les retards des dessinateurs et explique la meilleure partie de son travail : « C'est d'abord le passionnant travail qui consiste à apparier scénaristes et dessinateurs de bandes dessinées ou de Pilotoramas, à choisir parmi leurs propositions l'histoire ou le sujet qui a le plus de chances de vous plaire [...]. Mais l'attribution qui me plaît

donner une carte de presse. » Ça a mis au pied du mur les autres éditeurs. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 317

De Beketch l'évoque lui en passant, parlant de Poppé, atteint d'un cancer et ne pouvant pas faire face à ses dépenses médicales : « Finalement, les dessinateurs ont obtenu leur carte de presse quelques mois plus tard. Dargaud ne pouvait pas résister. », J.-L. BOCQUET, « Avec de Beketch »

¹⁰¹³« Séminaire du 20 mai 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, p. 10

le plus est celle qui consiste à découvrir de nouveaux talents, à dépister le futur Uderzo ou le futur Dimpre [...]. »¹⁰¹⁴. Son rôle ne se limite pas à valider les séries à faire paraître, il est aussi chargé de faire naître ces séries en distribuant les histoires, de servir de courroie de transmission entre les dessinateurs et les scénaristes, entre les professionnels et la rédaction. C'est ce rôle qu'il garde lorsqu'il devient rédacteur en chef avec Goscinny. À l'exception de Gérard Pradal et de Guy Vidal, qui reprennent ensuite le poste, les auteurs ne sont jamais en contact avec les instances administratives du journal et ne voient quasiment jamais Georges Dargaud¹⁰¹⁵. C'est justement ce rôle d'intermédiaire qui fait de Goscinny une cible pendant la crise de mai 68¹⁰¹⁶, mais Goscinny y semble très attaché comme en témoignent l'incident entre lui et Forest au sujet de la reprise du catalogue d'Eric Losfeld¹⁰¹⁷ ou ses déclarations en 1973 : « Oui. J'ai des liens d'amitié avec Georges Dargaud, qui est un bon éditeur dans la mesure où il fait son boulot d'éditeur, en laissant le créateur faire son boulot de créateur. Là où ça se gâte – et ça arrive ailleurs – c'est quand l'éditeur veut se mêler des créations... Mais Dargaud me fait confiance : je le préviens toujours de ce qu'on va faire, je lui explique et il me fait confiance. »¹⁰¹⁸. Rédacteur en chef indépendant, Goscinny déclare appliquer certains principes :

« donner de la liberté aux auteurs, ne pas leur demander de refaire ce qui a eu du succès, essayer des styles très différents, publier des auteurs nouveaux ne trouvant pas de support ailleurs, enlever ce côté infantile des référendums, courriers et autres moyens de pression et de coercition sur les auteurs, bannir les exclusivités, de sorte que les dessinateurs sont libres d'aller faire ailleurs autre chose que ce qu'ils font à *Pilote* et puis essayer de donner à son journal un ton spécial, à la fois d'expérimentation et de satire... »¹⁰¹⁹

Cette proclamation de la liberté des auteurs, Goscinny la met en œuvre dans ses relations personnelles avec les créateurs. Cabu¹⁰²⁰, Bretécher¹⁰²¹, Gotlib¹⁰²² ou encore Fred¹⁰²³ en témoignent. Ce sont des relations d'encouragement mais aussi d'encadrement, ce qui fait l'objet

¹⁰¹⁴*Pilote* n° 157 (15/10/1962), p. 2 – 3

¹⁰¹⁵Jean Giraud : « « Je n'ai jamais trop su quoi en penser... Il en était de même pour beaucoup d'auteurs. Dargaud faisait partie d'un autre monde... », P. GAUMER, *Les années Pilote...*, p. 108

¹⁰¹⁶Jean Giraud : « Il est tombé dans un véritable traquenard, car, à l'époque, il représentait le « patron » ... Nous avions un compte à régler avec lui... Sans doute, aurait-il été plus cohérent de convoquer Dargaud... Nous ne l'avons pas fait. », *Ibid*, p. 110

¹⁰¹⁷J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 364 – 365

¹⁰¹⁸J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », in *Schtroumpf...*, p. 18

¹⁰¹⁹*Ibid*, p. 15

¹⁰²⁰« Il ne se contentait pas de prendre ou non tes dessins, mais il t'aidait, te conseillait. Voilà un vrai rédacteur en chef. », S. MAZURIER., *Bête, méchant et hebdomadaire*, p. 206

¹⁰²¹« Il m'a dit : « Vous reviendrez quand vous connaîtrez votre boulot. » J'étais pourtant très susceptible, mais ça ne m'a pas choquée. J'ai pensé : « Il a raison ». », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 239

¹⁰²²Il narre comment Goscinny l'encourage à continuer sans lui une nouvelle série, laissant tomber *Les Dingodossiers* et l'encourage à s'affirmer en adoptant le titre *Les pages à Gotlib*. (*Ibid*, p. 254-255)

¹⁰²³« Il y avait de la complicité entre nous et il me proposait : « Choisissez un dessinateur. » Je répondais que ça m'était égal et il le donnait à qui il voulait., *Ibid*, p. 269

de discordes notamment en mai 68 et rend Goscinny particulièrement sensible au sujet de la liberté de création au sein de son journal, comme au micro de Glénat et Sadoul :

« [Glénat et Sadoul] *Que pensez-vous quand les mauvaises langues disent que l'Echo est une façon de se libérer de Pilote ?*

[Goscinny] Je réagis très mal, parce que c'est faux, ils n'ont jamais été malheureux, ils ont toujours été libres et ce journal a fait d'eux des vedettes. Par conséquent... Moi, j'ai été maltraité dans des journaux, et je sais ce que c'est de ne pas se sentir bien dans un journal. Pilote ne les a pas maltraités, bien au contraire. On peut avoir envie de faire des choses ailleurs, mais il n'y a pas de raison de « se libérer » de Pilote... »¹⁰²⁴.

Cette réaction tient aussi au fait qu'avant de s'affirmer comme rédacteur en chef, Goscinny se revendique comme scénariste, imposant par là-même la reconnaissance de cette profession grâce à son succès et sa renommée personnelles, comme nous l'avons démontré au chapitre précédent. En tant que tel, il proclame sa propre liberté de création : « Quand j'ai créé Astérix, les études de marché et autres enquêtes de motivation disaient : le héros doit être jeune et beau pour que le lecteur puisse s'identifier, et il faut traiter de problèmes actuels. Je ne crois pas aux études de marché [...]. Si vous demandez à quelqu'un ce qu'il aimerait lire, eh bien, c'est déjà fini puisque vous êtes là pour surprendre le lecteur. S'il connaît l'histoire avant vous, ça ne lui plaira pas¹⁰²⁵ ». C'est finalement cette notion qui unit la vision qu'a Goscinny des rôles du scénariste et du rédacteur en chef.

3. La gestion de la création

Les disparités entre scénaristes et dessinateurs peuvent aussi être liées aux questions de « paternité », l'inventeur du héros jouissant d'un traitement plus favorable. Dans le cas de Goscinny et Morris, le déséquilibre de leur contrat est justifié par le fait que le premier ne crée pas *Lucky Luke* et ne commence à aider Morris qu'à partir de 1955, soit huit ans après la première apparition du *cow-boy* dans un journal. La paternité des œuvres varie en fonction de leur contexte de création, qui dépend beaucoup de la gestion des périodiques. Pendant longtemps, les journaux commandent des séries à des auteurs, avec des directives claires. C'est le cas à *Vaillant* où, avant de développer le personnage de Gai-Luron, Gotlib se contente de répondre à des commandes de la rédaction¹⁰²⁶. Une illustration très explicite de ce

¹⁰²⁴J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », in *Schtroumpf...*, p. 18

¹⁰²⁵M.-A. GUILLAUME, *Goscinny – Les auteurs par la bande*, Seghers, Paris, 1987, p. 58

¹⁰²⁶C. QUILLIEN, *Pif gadget, 50 ans d'humour...*, p. 54

fonctionnement est visible dans les compte-rendus de réunions de rédaction avec la série *Billy Hattaway*. Le 28 février 1963 la série est mentionnée une première fois comme devant coïncider avec le numéro spécial qui doit marquer le tournant « dans le vent » du journal. Le 27 mars suivant, la rédaction indique que « N. Andro » doit soumettre un premier synopsis, qui est présenté par Raymond Joly lors de la réunion du 17 avril. Lors de cette réunion la rédaction discute du dessinateur potentiel, évoquant les noms de Jacques Dagues et Antonio Parras, et propose de laisser le découpage du scénario à un certain Chappuis. Le 29 mai, le scénario est écrit par Raymond Joly et découpé par Chappuis, et il reste à Parras de s'occuper de dessiner la série ; le 13 juin, la rédaction indique qu'il a déjà réalisé des crayonnés pour les personnages. *Billy Hattaway* paraît pour la première fois dans *Pilote* n° 199 le 15 août 1963, elle continue jusqu'en 1965¹⁰²⁷. Cet exemple particulièrement explicite illustre une politique de création très verticale de la part des rédactions. Ce modèle n'est pas l'apanage exclusif de *Pilote* et on le retrouve dans d'autres journaux : c'est ainsi qu'à *Vaillant*, face à l'insatisfaction des lecteurs à la suite de la mort du *Capitaine Cormoran*, sur un scénario de Jacques Nortier aidé de Robert Lécureux et Jean Ollivier, le journal décide de créer la série *Le Fils du Cormoran*, sur un scénario de Jacques Kramb, reprise ensuite par Paul Gillon¹⁰²⁸. L'intervention des éditeurs dans le processus créateur est ressenti comme une entrave par les dessinateurs, comme en témoigne Morris : « [...] les éditeurs nous demandaient assez souvent de ménager une espèce de suspense à la dernière image de chaque livraison, cela à fin d'inciter le lecteur à acheter le numéro suivant. Le résultat était que nous aboutissions à des suspenses très artificiels, très rudimentaires et lamentablement cocasses, ce qui finit par lasser le public, et le procédé fut abandonné. »¹⁰²⁹.

Les rédactions, déconnectées de l'équipe créative, interviennent donc dans le processus créateur en imposant des directives, en distribuant les rôles et, parfois, en changeant les auteurs. Les remaniements se font généralement pour compenser le manque d'implication d'un auteur, c'est le cas d'Uderzo qui cède son travail de dessinateur de *Tanguy et Laverdure* à Jijé à partir de 1948, ou de *Gai-Luron* que Gotlib cède graduellement à Henri Dufranne, d'abord dans le trimestriel du même nom en 1965, puis en 1968 pour l'encrage, et enfin en 1969 pour le dessin et finalement dans son intégralité¹⁰³⁰. La gestion dirigiste de la création ne doit pas cacher un certain attachement à des dessinateurs, dû à leur rareté¹⁰³¹. À la suite de la suppression de la série *P'tit Pat*, signée Dagues, de la nouvelle formule du journal la rédaction de *Pilote* indique

¹⁰²⁷Compte-rendus de réunions de rédaction, cote RG/G-3-1/1, archives de l'Institut René Goscinny

¹⁰²⁸R. MEDIONI, *Mon Camarade, Vaillant...*, p. 153

¹⁰²⁹C. et B. PISSAVY-YVERNAUT, *La véritable histoire de Spirou, 1947 – 1955*, Dupuis, Bruxelles, 2016, p. 36

¹⁰³⁰C. QUILLIEN, *Pif gadget, 50 ans d'humour...*, p. 55

¹⁰³¹Jean-Michel Charlier et René Goscinny soulignent et expliquent cette rareté lors du séminaire du 20 mai 1964

lors de sa réunion du 17 avril 1963 qu'« Il faudrait trouver quelque chose pour utiliser Dagues qui est un bon dessinateur. », tandis qu'à *Vaillant*, Jacques Nortier se rend indispensable en tant que dessinateur réaliste de qualité, bien qu'il réalise des séries très similaires pour d'autres journaux¹⁰³².

4. La question de la propriété

Si les éditeurs peuvent se permettre d'intervenir autant dans le travail de création, au-delà des contraintes de la censure, c'est aussi parce que la propriété des séries est incertaine et ne se régularise qu'au cours de la période. La politique des périodiques varie à ce sujet, *Mickey* est un cas à part puisqu'il exploite des séries dont les droits de diffusion ont été cédés au *syndicate* KFS et représente les intérêts de Walt Disney en France, jusqu'à faire réaliser des aventures originales du héros aux grandes oreilles et de sa troupe par des auteurs locaux, dont les noms n'apparaissent pas sur leurs planches. Ce modèle est décrié par Goscinny et Charlier, pour qui Paul Winkler aurait pu s'associer aux meilleurs auteurs français et n'a pas su en profiter¹⁰³³. Dans le cas des journaux publiant principalement des créations originales, les choses sont moins claires. On peut évoquer le cas de *Spirou*, invention de Rob-Vel que Dupuis lui rachète en 1943 pour le confier à Franquin qui devient contractuellement son dessinateur officiel le 16 septembre 1947. Cet accord fait de Franquin le premier auteur lié par contrat à la maison Dupuis¹⁰³⁴, aucun autre auteur n'étant alors associé officiellement au journal. La permanence des personnages dans les différents périodiques au cours des années 1960 montre un rapport déséquilibré. S'ils sont bien des créations de leurs auteurs, ces derniers ne semblent en revanche avoir aucun droit sur la politique de diffusion. La fin des années 1960 montre un tournant, concrétisé par les « transferts »¹⁰³⁵ qu'opèrent certains auteurs, emmenant avec eux leurs séries. Morris constitue un des premiers cas avec *Lucky Luke* lorsqu'il passe de *Spirou* à *Pilote* en 1968, et le phénomène s'étend au début des années 1970. En 1971, Mandryka commence à faire paraître dans *Pilote* sa série *Le concombre masqué*, qu'il publiait auparavant dans *Pif gadget* et Jean-Claude Forest emmène *Hypocrite* à *Pilote* après son départ de *France-Soir*. Dans l'autre sens, des séries quittent *Pilote* avec leurs créateurs, comme *Les salades de*

¹⁰³²R. MEDIONI, *Mon Camarade, Vaillant...*, p. 154

¹⁰³³« Séminaire du 20 mai 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, p. 10

¹⁰³⁴C. et B. PISSAVY-YVERNAUT, *La véritable histoire de Spirou, 1947 – 1955*, p. 39

¹⁰³⁵Voir « La politique de recrutement : entre choix rédactionnels et « coups » commerciaux », Partie 1, Chapitre 1, p.22

saison de Bretécher qui paraissent dans *L'Echo des savanes* en 1972, où *Le concombre masqué* poursuit lui aussi ses aventures potagères.

L'affirmation de l'autorité des auteurs sur leurs créations est aussi visible en-dehors des journaux, par exemple, une des raisons pour lesquelles Morris change de maison d'éditions est liée à la politique d'albums de Dupuis, qu'il juge insuffisante¹⁰³⁶. Le cas des adaptations à l'écran des séries de Goscinny révèle une logique similaire, puisque les studios Belvision de Dupuis réalise en 1965 les adaptations en court-métrage de *Oumpah-Pah* et *Signor Spaghetti*, sans citer son nom. *Astérix le Gaulois* est aussi négocié entre Dargaud et Dupuis à l'insu de ses créateurs. Son succès, vu dans un premier temps par Goscinny comme un danger¹⁰³⁷, permet aux auteurs d'imposer des conditions de production meilleures, généralisées ensuite dans les Studios Idéfix.

La question de la propriété des œuvres et plus particulièrement des revenus liés à leur exploitation est, nous l'avons évoqué¹⁰³⁸, un des points sur lesquels *Pilote* se démarque de sa concurrence quand Dargaud répond aux demandes exprimées par ses rédacteurs en chef en 1964 par la création de contrats pour les auteurs et une part des revenus des albums, auxquels il ajoute la perspective de revenus sur les adaptations à la télévision ou les produits dérivés¹⁰³⁹. La contractualisation limite toutefois les libertés des auteurs, comme le constate Mandryka : « J'ai continué un peu à *Pilote* [après 1972], mais je voulais me débrouiller tout seul. [...] Plus tard, j'ai essayé d'éditer le second tome du *Concombre* [...] Dargaud m'a aussitôt appelé pour m'avertir que je n'avais pas le droit, et il l'a publié tout de suite. C'était la guerre à l'époque ! »¹⁰⁴⁰. C'est aussi face à ces contraintes que les auteurs font le choix de l'indépendance au début des années 1970.

5. Evolution du modèle de presse : l'autoédition

En affirmant l'appartenance des séries aux auteurs, en renforçant le statut de ces derniers et le rôle des rédacteurs en chef comme arbitres de la création, *Pilote* participe à l'émergence d'un nouveau type de fonctionnement de la presse de bandes dessinées. Ce modèle ne satisfait

¹⁰³⁶J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », in *Schtroumpf...*, p. 12

¹⁰³⁷« Les distributeurs ont préféré le sortir pour grand écran [plutôt que pour la télévision], ce qui nous a posé un gros problème à Uderzo et à moi : le film n'était pas terrible, mais il risquait d'autre part d'être un succès commercial. Le second était meilleur. J'ai demandé qu'on le réalise très vite, afin de faire oublier la qualité du précédent. », *Ibid*, p. 17

¹⁰³⁸Voir « Une figure engagée », chapitre précédent, p.

¹⁰³⁹« Séminaire du 19 novembre 1964 », archives de l'Institut René Goscinny, p. 4 - 5

¹⁰⁴⁰J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 319

cependant pas totalement les auteurs, qui revendiquent une plus grande liberté et aspirent pour certains à l'autogestion. Le modèle de gestion des journaux évolue donc encore au-delà du modèle de *Pilote*, avec un rapprochement progressif des équipes administrative et créative des journaux¹⁰⁴¹. C'est cette revendication qui est déjà présente au cours du conflit de la brasserie de mai 68, comme le souligne Cabu : « [Giraud] voulait un pouvoir partagé, pas pour le fric mais pour être du côté des jeunes dessinateurs. Il déclarait : « "Chaque semaine, il y a des jeunes dessinateurs qui apportent leurs dessins et on ne les voit même pas." »¹⁰⁴². Le mouvement de création de nouveaux journaux au début des années 1970, lancé par la création de *L'Echo des savanes*, répond à ce même désir. Mandryka l'analyse rétrospectivement : Je suis d'abord sorti d'une certaine dépendance par rapport à des éditeurs. Quand j'ai quitté *Pilote* pour faire mon propre canard, tout le monde pensait que c'était impossible ; c'était la peur, la peur panique devant des situations nouvelles. [...] ce qui m'intéressait vraiment là-dedans, c'était de FAIRE UN JOURNAL, tu comprends ça ? »¹⁰⁴³. Cette initiative des jeunes auteurs, reconnue comme un tournant par Luc Boltanski¹⁰⁴⁴, influence même des auteurs des générations précédentes, tels Franquin qui vient s'essayer à des genres inexplorés pour lui dans les pages de *L'Echo* avec ses *Idées noires* ou Jean Tabary qui tente l'aventure de l'autoédition à quarante-neuf ans¹⁰⁴⁵. Selon le dessinateur d'*Iznogoud*, ce projet avait d'ailleurs tenté Goscinny : « Je me suis autoproduit [...]. C'était un projet que nous avions avec Goscinny juste avant sa mort. »¹⁰⁴⁶. Bretécher le confirme : « J'ai édité *Les Frustrés* en 1975, et j'ai dû le [Goscinny] rencontrer alors que ça faisait déjà un premier succès, sinon, nous n'en aurions pas parlé. Il m'a déclaré : "Vous avez drôlement eu raison de faire ça, et d'ailleurs je commence à comprendre aussi." »¹⁰⁴⁷. Il faut dire qu'à cette période, des conflits sont nés entre Dargaud et Goscinny, qui s'estime lésé par les contrats de l'éditeur. Mais le désir d'autonomie de Goscinny remonte à plus loin : dès la création de *Pilote*, lui et ses collègues d'Édi-France possèdent des parts du journal, qu'ils perdent au moment du rachat par Georges Dargaud¹⁰⁴⁸.

Défenseur d'une plus grande liberté de création, Goscinny impose à *Pilote* un système intermédiaire qui le met en porte-à-faux et l'expose à la contestation de ceux qu'il considère comme ses collègues et qui voient en lui un patron. Ce modèle est dépassé par une nouvelle

¹⁰⁴¹Voir l'Annexe 2 : « Schématisation des changements de rapports de force dans la presse illustrée »

¹⁰⁴²J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 231.

¹⁰⁴³N. SADOUL, « Entretien avec Mandryka », *Schtroumpf...* n° 28, p. 9

¹⁰⁴⁴BOLTANSKI L., « La constitution du champ de la bande dessinée. »

¹⁰⁴⁵« Je suis le premier à me rebeller contre les méthodes contractuelles de Dargaud. J'ai créé ma maison d'édition en 1979. », J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 149

¹⁰⁴⁶*Ibid*, p. 150

¹⁰⁴⁷J.-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, p. 246

¹⁰⁴⁸J.-L. BOCQUET, M.-A. GUILLAUME, *Goscinny*, p. 147

presse indépendante qui poursuit l'affirmation de la bande dessinée, y compris à travers des procédés refusés par le rédacteur en chef, notamment du point de vue des thèmes abordés comme la scatologie et la pornographie. Cela entraîne l'abandon de certaines pratiques qui lui étaient chères, notamment l'éclectisme des genres ; les journaux deviennent thématiques et ne produisent plus de bandes dessinées dites « classiques » comme *Astérix*.

Durant les années où Goscinny dirige *Pilote* s'opèrent des changements de rapports de force. Avant tout, les métiers de scénariste et de dessinateur, bien qu'ils aient des enjeux différents et ne luttent pas toujours ensemble, accèdent tous deux à plus de reconnaissance et ceux qui les exercent acquièrent, en tant que professionnels, des droits sur leurs œuvres. Goscinny milite pour l'ensemble de la profession et, par sa réussite personnelle et les décisions qu'il impose à la tête de *Pilote*, il fait reconnaître à la fois le métier de scénariste et celui de rédacteur en chef, offrant à ses dessinateurs de meilleures conditions de travail.

La création libre s'affirme peu à peu et la pratique du métier change en se débarrassant de l'intervention des éditeurs et en imposant toujours plus le modèle du dessinateur-scénariste ou celui du binôme fixe pour les séries, ainsi que la multiplication des collaborations.

Le modèle de presse qu'introduit Goscinny représente un changement important qui se heurte toutefois à une limite, celle de la liberté. Les contrats et le rôle du rédacteur en chef-intermédiaire est finalement rejeté par la génération suivante, qui décide alors de se diriger vers la production indépendante qui, si elle encourage la légitimation du média, ne rencontre pas le même succès commercial.

Les années 1959 – 1974 voient des évolutions importantes pour la presse de bandes dessinées et pour la bande dessinée en tant que média. Ce sont les prémices du phénomène d'artification du média, facteur important de légitimation, mais qui reste toutefois incomplète. Ce tournant est permis par une évolution du public de la bande dessinée, qui vieillit et se diversifie. D'un côté, l'immense popularité des séries de Goscinny et d'*Astérix* en particulier normalisent le média et l'auréolent d'une importante réussite économique, qui devient d'ailleurs le sujet principal d'interrogation de nombreux médias généralistes¹⁰⁴⁹. Ce premier type de lecteur n'est pas particulièrement attaché au média, contrairement aux deux autres, amateurs de nouveautés et nostalgiques, qui se confondent d'ailleurs souvent dans la sphère bédéphile. D'un côté, ce mouvement s'établit solidement en France et en Belgique à cette période, animant des

¹⁰⁴⁹Ce phénomène peut être observé lors de l'émergence de tout nouveau média. La réussite économique est alors un sujet de surprise, d'interrogations et parfois d'indignation de la part des autres moyens de communication, qui gardent le pouvoir de légitimer les nouvelles pratiques.

espaces de légitimation académique et d'artification de la bande dessinée. De l'autre naît un public en quête de nouveaux horizons créatifs et de thématiques plus adultes.

Avec l'artification et l'exemple de Goscinny, véritable « passe-média », la bande dessinée s'affirme aussi comme un média conquérant, qui peut s'adapter à beaucoup d'autres moyens de communication, un « multimédia » comme la définit Alain Chante. Mais ce sont aussi les pratiques de la presse de bandes dessinées qui évoluent. Les auteurs s'affirment et régularisent leur situation, changeant le rapport de forces classique des rédactions de journaux illustrés, habituées à des éditeurs interventionnistes et dirigistes. Cette inversion s'exaspère à la fin de la période et ouvre la voie à la fusion des équipes créative et administrative lorsque les auteurs décident de prendre leur indépendance. Au cœur de ce basculement, Goscinny et *Pilote* occupent une place intermédiaire et jouent le rôle d'intermédiaires. Celui-ci impose une vision très libre de la création, mais toujours supervisée par un rédacteur en chef et encadrée par des contrats. Ce modèle, mis à mal par les conflits personnels au sein de la rédaction, représente alors un espace de transition unique. Il faut enfin souligner que l'évolution de nouveaux modèles et l'instauration de nouvelles pratiques dans la bande dessinée n'effacent pas les modèles préexistants, et les anciens journaux proposant des aventures pour les plus jeunes perdurent, avec souvent plus de succès que leurs héritiers « adultes ».

* * *

C'est avant tout par son parcours professionnel que René Goscinny fait évoluer la bande dessinée. L'auteur occupe une place véritablement à part dans le média et dans le paysage médiatique français – et dans une moindre mesure international – qui lui permet de mettre en place sa défense, suivant les convictions qui sont les siennes tout au long de la période. S'il devient le visage de la dessinée pour le grand public, son aura s'étend aussi au-delà, faisant de lui un homme de médias complet, un « passe-média », ce qui lui apporte une véritable reconnaissance officielle. Goscinny assume une position intermédiaire, véritable « fusible », à l'instar du rôle qu'il joue au sein de son journal entre les instances directrices et l'équipe créative, ce qui l'expose à de multiples pressions. Mais son émancipation de la bande dessinée ouvre aussi de nouvelles voies pour les professionnels.

Son autorité et sa réussite personnelle permettent à Goscinny d'imposer à *Pilote* sa vision des rapports de force dans la presse – entre direction, création et public –, à une époque où le statut des auteurs se régularise graduellement. Il participe aussi à l'avènement d'un lectorat adulte protéiforme et légitimant, qu'il s'agisse d'un grand public dont l'attention

confère au genre une légitimité sociale et économique ou d'un auditoire amateur et nostalgique qui contribue à développer les outils académiques et sémantiques de la légitimation académique et de l'artification. Ce dernier phénomène, qui s'inscrit dans la logique du « média conquérant » qu'est la bande dessinée, est en partie rejetée par les auteurs, Goscinny en tête, qui lui opposent une légitimation endémique, comme revendication de leur autonomie.

L'autonomie est justement l'un des maîtres mots de la vision qu'a le rédacteur en chef de son métier et de sa presse, qui voit émerger de nouvelles pratiques – prévalence de la polyvalence dessinateur-scénariste ou du binôme fixe, liberté de création, appartenance des séries à leurs auteurs – et tend toujours plus à une prise d'indépendance des créateurs. Ce mouvement dépasse finalement l'exemple créé par Goscinny, sorte de palier intermédiaire, et s'affirme par l'autoédition. L'influence de Goscinny est cependant durable, comme en témoignent les ventes actuelles des albums de séries qu'il a créées ou le succès de leurs adaptations au cinéma, domaine auquel le créateur se consacrait au moment de sa disparition subite.

Conclusion

Conclusion

—

Au sortir d'une période de controverses et de crises personnelles et professionnelles – les deux se confondant – René Goscinny concède un entretien au journal *Schtroumpf*. Les cahiers de la bande dessinée. Cette interview, accordée dans le but avoué de régler des comptes, s'ouvre sur une préface de son ami et ancien collaborateur Harvey Kurtzman et est suivie d'une déclaration écrite par Goscinny lui-même. Dans celle-ci, le scénariste dit sans détour ce qu'il pense être son rôle dans l'évolution de la bande dessinée :

« Qu'on le veuille ou non, j'occupe dans ce métier une place à part, et ce pour deux raisons.

Premièrement, c'est notre *Astérix*, à Uderzo et à moi, qui a amené la vogue actuelle de la bande dessinée dans nos pays, qui lui a donné ses titres de noblesse. Tout est venu de là, et c'est indiscutable.

Deuxièmement, c'est par mon action en tant que directeur de *Pilote*, dont je suis un des fondateurs, que j'ai brisé les carcans qui emprisonnaient la bande dessinée chez nous. J'ai permis à de jeunes auteurs, aujourd'hui des vedettes, d'exprimer leur talent comme ils l'entendaient. J'ai détruit les tabous, permis à de nouveaux styles d'atteindre le public, créé des modes, libéré ce métier, en somme, et tout cela en prenant des risques. Des vrais¹⁰⁵⁰ ».

Repris dans les déclarations de ses contemporains et cités dans des ouvrages qui lui sont consacrés, les arguments avancés dans ce texte pourraient être considérés comme une synthèse des prémices du travail que nous venons de présenter et auquel nous allons apporter ici une conclusion.

Tout au long de ces pages, nous nous sommes attaché à examiner le rôle qu'a joué René Goscinny dans l'évolution de la bande dessinée au cours de la période hebdomadaire du journal *Pilote*, de 1959 à 1974, qu'il participe à créer et dont il dirige la politique rédactionnelle durant la majeure partie de ces années.

¹⁰⁵⁰J. GLENAT, N. SADOUL, « Entretien avec René Goscinny », *Schtroumpf - Les cahiers de la bande dessinée*, 4^e trimestre 1973, p. 5

Notre travail a pris pour point de départ les archives personnelles et administratives de René Goscinny conservées par ses ayant-droits d'une part, les différents témoignages au sujet du journal et du célèbre scénariste de l'autre, ainsi que l'étude du contenu des numéros de *Pilote*. Leur étude minutieuse et leur confrontation nous ont permis de mettre en lumière d'une part la façon dont le rôle de Goscinny s'est graduellement élaboré et d'autre part les conséquences de son action, ce qui amène en dernière instance à nuancer le mythe qui s'est peu à peu formé autour de la figure du créateur d'Astérix. Nous avons donc démontré que René Goscinny et *Pilote* ont été à l'origine d'une inflexion déterminante dans l'histoire de la bande dessinée franco-belge.

Pilote et la libération de la bande dessinée

Pilote est incontestablement l'un des principaux lieux de promotion de la bande dessinée au cours de la période 1959-1964, qui passe par la publication d'auteurs et de styles novateurs. Nous avons montré l'importance de l'évolution du journal, dont la trajectoire, unique en son genre, est une succession de changements de formules et de tentatives d'adaptation à un marché jugé décevant. La mise en avant de genres et de styles nouveaux est donc une conséquence de ces évolutions.

Très inséré dans la sphère médiatique dès ses débuts, *Pilote* reste cependant avant tout une entreprise, et non un projet artistique, et la bande dessinée ne s'impose que graduellement comme fer de lance de la publication, à partir de 1965. Cette conception de *Pilote* comme entreprise est fondamentale, car ce sont les profits qui guident en premier lieu la politique éditoriale du périodique et sa gestion ne peut être envisagée qu'en étroite relation avec les autres journaux des éditions Dargaud. Les témoignages des collaborateurs permettent aussi de mettre le journal en perspective en tant que lieu parmi d'autres d'un tissu social resserré des acteurs de la bande dessinée. Lieu de rencontres où se développent des affinités humaines et artistiques, qui se renforcent dans des lieux périphériques de la rédaction, *Pilote* n'est pas à proprement parler un atelier puisque les pratiques de création – dessin, écriture et coloriage – ne s'y déroulent pas et que sa gestion reste verticale tout au long de la période. Cette gestion non démocratique est l'un des éléments qui demeurent malgré ses crises et évolutions du journal, changeant simplement de mains ; on peut y ajouter la pratique de l'éclectisme et la longévité de certains collaborateurs, notamment au sein de l'équipe administrative, qui distinguent le journal de sa concurrence.

Par quels moyens *Pilote* assure-t-il la promotion de la bande dessinée et des auteurs ? Le recrutement est la première étape de ce processus, qui repose sur des logiques interpersonnelles fortes. L'embauche se libère de l'ingérence des éditeurs et la création s'ouvre à davantage de propositions spontanées des auteurs. L'analyse du contenu du journal montre comment dans ses pages, en plus de publier des séries aux styles et thèmes novateurs, *Pilote* pratique un vedettariat des auteurs qui sont mis en scène sous leurs propres noms et leurs propres traits, et se voient associés des *gimmicks* qui les transforment en personnages. Ce phénomène que nous avons qualifié de « BD-réalité » – soit le fait de suivre l'histoire de la rédaction comme un feuilleton, à la manière d'une télé-réalité – est une étape importante dans l'évolution du statut des auteurs et leur prise d'indépendance. Ce procédé est d'ailleurs repris de manière significative dans les publications indépendantes des années 1970. Avec les années, un cercle vertueux se crée entre le recrutement et la politique éditoriale puisque *Pilote* devient un lieu convoité vers lequel convergent des auteurs en quête de nouveauté.

Goscinny aux commandes

C'est bien par l'action de René Goscinny que ces changements se mettent en place. L'importance du scénariste est à la fois historique et quantitative, puisqu'il est l'un des fondateurs du journal, comme il le souligne dans sa déclaration, tandis que l'analyse du contenu des journaux nous révèle l'ampleur et la variété de ses contributions. Il est par ailleurs, dans le contexte de la « BD-réalité », l'un des protagonistes de ce que nous pouvons appeler le folklore du journal, son récit-cadre. L'analyse des témoignages au sujet du rédacteur en chef révèle par ailleurs toute la dimension mythique du personnage, mais aussi la nature profondément affective des relations professionnelles au sein du journal, qui lui confèrent une image paternelle pour beaucoup, tant dans les louanges que dans les reproches qui lui sont adressés.

L'importance de Goscinny mérite toutefois d'être nuancée. Nous devons avant tout constater le rôle du binôme qu'il forme avec Jean-Michel Charlier, malgré leurs dissensions sur la conception de la bande dessinée et l'identité du journal. Il faut aussi souligner la lenteur avec laquelle les co-rédacteurs en chef s'imposent et qui ne coïncide pas avec leur accession à leur poste. Ils ne sont par ailleurs pas les premiers scénaristes à occuper la tête de la rédaction dans un hebdomadaire illustré, mais sont les premiers à avoir connu d'aussi grands succès à le faire. Enfin, nous préciserons qu'en dépit des déclarations qu'a pu faire Goscinny sur le sujet, les nombreuses études de *marketing* – discipline alors naissante – ont pu aider le scénariste dans ses projets, révélant le goût des lecteurs pour les bandes dessinées.

Nous l'avons souligné, *Pilote* est guidé avant tout par le succès commercial. C'est donc grâce au succès littéralement phénoménal d'*Astérix* et les profits qu'il amène à son éditeur que l'auteur parvient à s'imposer à la tête de l'hebdomadaire. Sur cette base, Goscinny et Charlier négocient un meilleur traitement des auteurs, fondé sur une contractualisation de leurs services et une rétribution tirée de la politique d'albums et de produits dérivés. En s'imposant comme arbitres de la création, les rédacteurs en chef changent le rapport de forces au sein de la rédaction, scindée entre son administration et son équipe de création. Nous pouvons postuler qu'il s'agit du point de départ d'un mouvement d'autonomisation de la création plus large, qui dépasse finalement *Pilote* et emporte toute la presse de bandes dessinées, faisant coïncider toujours plus les équipes d'administration et de création des journaux. Le développement d'une politique d'albums ambitieuse, fondée sur l'exemple du succès d'*Astérix* se conjugue par ailleurs mal avec l'éclectisme du journal, poussant certains lecteurs à l'abandonner au profit des albums, ce qui met en danger la formule hebdomadaire du journal. Enfin, par un mouvement complexe d'anticipation et d'adéquation, *Pilote* cultive un lectorat plus âgé, revendiqué par Goscinny, et ouvre la voie vers les bandes dessinées pour adultes. Comme nous l'avons montré, le fait que des adultes lisent de la bande dessinée joue bien un rôle de légitimation de cette dernière, mais ce point mérite d'être étoffé. En effet, ces années ne voient pas apparaître un public adulte, mais plutôt des publics. Si un premier se développe avec la bande dessinée nouvelle qui s'exprime dans *Pilote* – les lecteurs « vieillissent avec » leur journal –, un autre est plutôt issu d'un mouvement nostalgique, la bédéphilie. Ces deux nouveaux publics liés sont des facteurs légitimants pour la bande dessinée, puisqu'ils promeuvent des styles et thèmes nouveaux et s'engagent dans sa promotion par la constitution de clubs, la création d'événements et la publication de revues, qui soutiennent le média en lui forgeant une histoire, un métalangage et des concepts intellectuels propres. Mais une légitimation peut-être plus importante encore, la légitimation économique et médiatique, intervient grâce à l'apparition d'un autre lectorat adulte, plus large et qui doit davantage son apparition au travail d'auteur de Goscinny.

Goscinny, parrain de la bande dessinée

En effet, en-dehors des pages du journal, Goscinny reste un, voire le, personnage central de la bande dessinée. Cette place à part est mise en évidence par sa présence médiatique due en premier lieu au succès de ses séries – il doit ses premières interviews au *Petit Nicolas* – et en particulier à celui d'*Astérix*. Au sein de la profession, ses archives nous montrent aussi l'étendue de ses connexions, qui s'étendent à l'international. Bien qu'il soit une exception, Goscinny

endosse alors un rôle de représentant de la bande dessinée et doit faire face aux interrogations parfois déplacées d'éléments extérieurs à son média. Sa nouvelle position médiatique le place également en porte-à-faux puisqu'elle lui vaut des critiques de ses pairs et de certains lecteurs, et l'éloignent des jeunes générations d'auteurs. Goscinny devient alors un totem, objet de respect mais que les jeunes frondeurs sont désireux d'abattre.

L'observation de la carrière de Goscinny et la lecture de ses documents nous montrent aussi son ouverture au-delà de la bande dessinée. Nous l'avons qualifié pour cela de « passe-média », puisque le scénariste transpose ses qualités à d'autres moyens d'expression – la radio et la télévision, mais aussi la littérature et le journalisme – et va jusqu'à devenir producteur de cinéma. Par la multiplication des statuts y compris officiels, Goscinny décroïsonne les métiers de la bande dessinée en ouvrant de nouvelles voies, suivies par d'autres auteurs, et se pose en miroir de la bande dessinée, véritable « média conquérant » capable de s'adapter à d'autres formes de communication, de la radio aux Beaux-arts.

Il nous faut relever enfin combien le rôle de représentant, et par conséquent de défenseur, de la bande dessinée est pris au sérieux par René Goscinny. Au cours de sa carrière, il défend une certaine idée du média, fondée sur l'autonomie et la notion de qualité. Cette idée lui permet de dépasser ses goûts personnels lorsqu'il dirige la rédaction de *Pilote* et donc de promouvoir des séries dont l'intérêt lui échappe parfois. Mais cette conception a aussi des limites, notamment thématiques, qui lui sont reprochées par des collaborateurs qui souhaitent traiter de thèmes plus crus. L'engagement en faveur de la bande dessinée ne se manifeste pas chez Goscinny uniquement par sa pratique du métier, mais aussi par des prises de position et notamment la création d'organisations de défense des auteurs dans un premier temps, puis du média. À travers celles-ci, l'auteur s'oppose également à l'ingérence d'acteurs extérieurs à la bande dessinée, mais aussi du mouvement de la bédéphilie avec lequel il entretient des liens conflictuels. À travers eux, c'est une légitimation venue de l'extérieur que Goscinny, à l'image d'autres auteurs de sa génération, rejette et à laquelle il oppose une conception de la bande dessinée purement autonome, y compris dans ses canaux de légitimation.

Pilote et René Goscinny occupent dans l'histoire de la bande dessinée franco-belge une position d'intermédiaires. Avant tout, par le succès des séries du journal au premier rang desquelles se trouve *Astérix*, le journal permet à la bande dessinée de s'ouvrir au grand public et d'acquérir une légitimité sociale et économique, confirmée par les liens du journal avec les autres médias de son époque. C'est aussi par son rôle de représentant du média que Goscinny

sert d'intermédiaire à la bande dessinée, lui donnant une image différente de celle construite par des années de censure.

Pilote est aussi un lieu intermédiaire dans l'évolution des pratiques de la presse illustrée. René Goscinny y impose une gestion autonome de la création, mais non démocratique puisque toujours soumise à un filtre, qu'il incarne pendant la majeure partie de la période. Le mouvement de libération de la création dépasse finalement le modèle proposé par le journal d'Astérix, remettant en question sa nature verticale, les tabous imposés et les réticences du scénariste, pour aboutir au phénomène des journaux indépendants et de l'autoédition, parachèvement de la légitimation artistique de la bande dessinée qui entretient avec *Pilote* et Goscinny des liens de parenté qu'une analyse comparée nous rend évidents : les nouveaux journaux se fondent sur un vedettariat acquis dans les pages de *Pilote* et développent des séries et des styles qui y avaient été explorés, bien que de manière plus poussée.

Perspectives

Notre étude s'est concentrée sur un personnage, au sein d'un unique journal, lui-même placé dans un contexte de sociabilité resserrée. La nature presque intime du sujet nous a permis d'observer les étapes primitives de la constitution d'une histoire. Ces étapes correspondent à la constitution d'une version des faits par rapport à laquelle les contemporains puis la postérité prennent position, et dont l'accumulation d'avis et de témoignages forme ensuite un mythe. Ce mythe est nourri par la suite tant par les interviews et livres sur le sujet, puisqu'il oriente les questions et axes de recherche, que dans les conversations des passionnés qui font commerce d'anecdotes dans les forums, les clubs ou lors des conventions autour du sujet. C'est justement la remise en question de ce mythe que nous nous sommes proposé de faire par ce travail. Il faut pour cela souligner l'importance des dimensions psychologique et langagière dans la constitution du mythe, visibles par les thèmes invoqués par les témoins – la paternité, la dette, la culpabilité entre autres – ou la reprise d'éléments de langage entre les différents témoignages, repris à leur tour par les textes. Nous pensons cependant qu'il serait intéressant de se pencher davantage sur cet aspect de la question en développant une méthodologie à part, applicable à d'autres champs historiques.

L'évolution de la bande dessinée en tant que média, que nous avons constatée au cours de ce travail, apporte également des éléments intéressants pour l'étude d'autres médias émergents – par exemple les jeux vidéo ou les plateformes de vidéos et de *streaming* – auxquels certains phénomènes pourraient être étendus. On peut ainsi relever pour ces médias aussi des

cas d'adaptation aux médias dominants, l'importance des relations personnelles informelles dans le cadre d'un tissu relationnel resserré composé d'un nombre réduit d'acteurs, particulièrement aux débuts et par là-même, l'incarnation du média en des personnages importants. On peut y ajouter les liens ambivalents avec les autorités, les grands médias et le grand public, faits de méfiance réciproque, de fascination et d'incompréhension, mais aussi de recherche de légitimation teintée d'une revendication d'autonomie de la part du média émergent, qui s'oppose alors aux efforts exogène de légitimation. L'aspect économique est aussi très important, puisqu'il est le premier facteur légitimant des nouveaux médias et attire l'attention du grand public sur eux. L'obsession du succès économique dérange cependant les nouveaux créateurs, qui s'opposent finalement aux examens et tentatives d'ingérence d'éléments extérieurs en y opposant des tentatives de légitimation propres, dans un refus de récupération.

Sources et Bibliographie

État des sources

—

I : Archives

A : Institut René Goscinny

Fonds René Goscinny

Séries :

G : La maison Dargaud et l'aventure *Pilote*

Sous-série 1 : Documents administratifs et correspondance (boîte RG 54)

Sous-série 3 : Documents administratifs, photographies et maquettes (boîtes RG 54, 55
et RG 121, coffre)

L : Activités audiovisuelles (radio, télévision et cinéma)

Sous-série 1 : Projets radiophoniques (boîtes RG 88 et RG 89)

Sous-série 2 : Projets pour la télévision (boîtes RG 89, RG 90 et RG 91)

Sous-série 3 : Projets pour le cinéma (boîtes RG 92 à RG 99)

Sous-série 4 : La création des Studios Idéfix (boîtes RG 100 à RG 114 et RG 125)

N : Correspondance personnelle et professionnelle

Sous-série 1 : Dossiers par correspondants (boîtes RG 103 à RG 106)

Sous-série 3 : Carnets de René Goscinny (boîte RG 108)

Sous-série 4 : Dessins d'artistes offerts à Goscinny (conservés dans un coffre)

O : Carrière

Sous-série 1 : Biographies, CV, récompenses (boîtes RG 109 et 125)

Sous-série 2 : membre d'associations professionnelles (boîte RG 109)

Sous-série 3 : Gestion administrative (boîte RG 109)

Sous-série 4 : Invitations pour des interviews, conférences, salons (boîte RG 110)

B : Archives personnelles de Jean-Michel Charlier

Brouillon de discours pour une assemblée des scénaristes et dessinateurs

Bulletin d'adhésion au Syndicat des dessinateurs (10 janvier 1956)

Charte du Syndicat des scénaristes et dessinateurs signée et paraphée

Lettre de démission de Jean-Michel Charlier à Georges Troisfontaines (14 janvier 1956)

Trombinoscope Dargaud Éditeur et Productions Dargaud-Film

II : Sources imprimées

A : Entretiens

- Entretiens individuels :

GLENAT (Jacques) éd., *Schtroumpf – les cahiers de la bande dessinée*

- n° 9, 1971 (entretien avec Fred)
- n° 13, 1971 (entretien avec Gotlib)
- n° 17-18, 1972 (entretien avec Greg et Paape)
- n° 22, 1973 (entretien avec René Goscinny)
- n° 23, 1974 (entretien avec Albert Uderzo)
- n° 25, 1974 (entretien avec Jean Giraud)
- n° 24, 1974 (entretien avec Claire Bretécher)
- n° 26, 1975 (entretien avec Jean-Claude Forest)
- n° 28, 1977 (entretien avec Nikita Mandryka)
- n° 29, 1977 (entretien avec Jean Tabary)
- n° 37, 1979 (entretien avec Jean-Michel Charlier)

BOCQUET (José-Louis), « Avec de Beketch », *José-Louis Bocquet. Textes et images*, (<http://joselouisbocquet.com/2015/04/avec-de-beketch/>)

DELLISSE (L.), « Jean-Michel Charlier. Entretien », PEETERS (Benoît) dir., *Revue de l'université de Bruxelles*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986/1-2, p. 49-66

LEBAILLY (Michel), LEVY (Alain), « Rencontre avec Jean Chakir », *Bulletin de la librairie Goscinny*, juin 2010, p. 2-7

- Recueils :

BOCQUET (José-Louis), *Goscinny et moi*, Paris, Flammarion, 2007, 405 p

GAUMER (Patrick), *Les années Pilote 1959-1989*, Paris, Dargaud, 1996, 304 p.

B : Journaux

Achille Talon magazine (notice BnF n° FRBNF34377041)

L'Écho des Savanes (notice BnF n° FRBNF40363042)

Fluide Glacial (notice BnF n° FRBNF34397967 et FRBNF34399619)

Benjamin (notice Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb344457597>)

Hara-Kiri (notice BnF n° FRBNF34414708)

Le journal de Mickey (notice BnF n° FRBNF34363342)

Lucky Luke (notice BnF n° FRBNF34353117)

Métal Hurlant (notice BnF n° FRBNF34375790)

Pilote (notices BnF n° FRBNF37130506 et FRBNF34389738)

Pistolin (notice BnF n° FRBNF32840029)

Spirou (notice BnF n° FRBNF34471041)

Tintin version française (notice BnF n° FRBNF34350957)

Vaillant, Vaillant le journal de Pif et Pif gadget (notices BnF n° FRBNF32886678, FRBNF34359530 et FRBNF34359531)

III : Sources en ligne

A : INA (consultés le 05/04/2021)

- Interviews de René Goscinny :

<http://www.ina.fr/video/I15008810/rene-goscinny-a-propos-de-son-livre-la-potachologie-video.html> : René Goscinny parle de *La potachologie* à « Lectures pour tous » (1963)

<http://www.ina.fr/video/I07233225/rene-goscinny-et-albert-uderzo-a-propos-de-leur-collaboration-sur-asterix-video.html> : interview pour « Au-delà de l'écran » de Goscinny et Uderzo (1966)

<http://www.ina.fr/video/CPF92014201/le-grand-vercingetorix-et-le-petit-asterix-video.html> : apparition de René Goscinny dans « Tribune JT » sur le livre *Vercingétorix le gaulois* ; il parle d'Astérix et de la documentation (1967)

<http://www.ina.fr/video/CPF86646856/uderzo-et-goscinny-a-propos-de-la-creation-d-asterix-et-obelix-video.html> : Goscinny et Uderzo sur la création d'*Astérix et Obélix* (Interview, 1967)

<http://www.ina.fr/video/I08193075/rene-goscinny-et-albert-uderzo-a-propos-des-adaptations-cinematographiques-d-asterix-et-obelix-video.html> : Goscinny et Uderzo sur les adaptations au cinéma d'*Astérix* dans « L'invité du dimanche » (1968)

<http://www.ina.fr/video/I07233228/rene-goscinny-et-albert-uderzo-a-propos-de-asterix-en-dessin-anime-video.html> : Goscinny et Uderzo parlent d'*Astérix* en dessin animé pour « À nous l'antenne » (1969)

<http://www.ina.fr/video/I04306500/rene-goscinny-et-albert-uderzo-a-propos-de-leurs-debuts-video.html> : témoignage de Goscinny et Uderzo sur leurs débuts respectifs et leur méthode de travail à « L'invité du dimanche » (1969)

<http://www.ina.fr/video/I08212880/rene-goscinny-et-jean-jacques-sempe-a-propos-du-petit-nicolas-video.html> : Goscinny et Sempé parlent du *petit Nicolas* à « L'invité du dimanche » (1969)

www.ina.fr/video/I08249541/pierre-tchernia-et-les-auteurs-de-lucky-luke-video.html : Goscinny et Morris parlent de *Lucky Luke* avec Pierre Tchernia dans les locaux de Belvision (1970)

<http://www.ina.fr/video/RCF99004724/lucky-luke-video.html> : Interview pour Nord actualités TV de Morris et Goscinny sur *Lucky Luke* pour la sortie du dessin animé *Daisy Town* (1971)

www.ina.fr/video/I07233226/rene-goscinny-et-albert-uderzo-a-propos-de-leur-dernier-album-asterix-legionnaire-video.html : pour « Livre mon ami », Goscinny et Uderzo parlent d'*Astérix légionnaire* (1973)

<http://www.ina.fr/video/I08158657/rene-goscinny-a-propos-d-asterix-en-corse-video.html> : dans « Midi trente » Goscinny parle d'*Astérix en Corse* (1973)

<http://www.ina.fr/video/I08193076/a-propos-de-la-creation-d-asterix-et-obelix-video.html> : Goscinny et Uderzo sur la création d'*Astérix* dans « Au-delà des faits » au micro de Pierre Tchernia (1974)

<http://www.ina.fr/video/I08282554/morris-et-rene-goscinny-a-propos-de-leur-collaboration-sur-lucky-luke-video.html> : Goscinny et Morris parlent de *Lucky Luke* dans « Cinéma en herbe » (1974)

<http://www.ina.fr/video/I08242397/rene-goscinny-a-propos-du-journal-pilote-video.html> : Goscinny sur *Pilote* et le rôle d'*Astérix* dans l'avènement d'un public adulte dans « Personnages de la vie » (1975)

<http://www.ina.fr/video/I08193090/rene-goscinny-a-propos-d-iznogoud-video.html> : « Personnages de la vie », Goscinny parle d'*Iznogoud* avec Tabary (1975)

<http://www.ina.fr/video/I17276821/goscinny-sur-les-anecdotes-qui-passionnent-les-gens-video.html> : Goscinny évoque les anecdotes qui passionnent les gens dans « Personnages de la vie » (1975)

<http://www.ina.fr/video/I04287157/uderzo-et-goscinnny-a-propos-des-divergences-sur-asterix-et-obelix-video.html> : Goscinny et Uderzo sur les divergences dans la création d'*Astérix et Obélix* dans « Personnages de la vie » (1975)

<http://www.ina.fr/video/I08163800/rene-goscinnny-a-propos-de-son-enfance-video.html> :

Goscinny parle à « Aujourd'hui » madame de son enfance et l'exotisme de la France (1976)

<https://www.ina.fr/video/CPB88011564/goscinnny-video.html> : René Goscinny parle des studios Idéfix pour « Personnages de la vie » (1976)

- Témoignages à propos de *Pilote* et de René Goscinny :

www.ina.fr/video/CAF97035975/phenomene-asterix-video.html : reportage au Journal Télévisé de 20 heures sur *Astérix* et interview des auteurs au siège de *Pilote* (1970).

<https://www.ina.fr/video/CAA7500763601/claire-bretecher-video.html> : Pour « Le fil des jours » Claire Bretécher évoque son engagement, sa carrière et rapidement le journal *Pilote* (1975)

<https://www.ina.fr/video/I08242393/a-propos-de-l-influence-de-rene-goscinnny-et-du-journal-pilote-video.html> : dans « La rage de lire » Franquin défend le rôle de Goscinny et d'*Astérix* dans l'ouverture de la bande dessinée aux adultes (1981)

<http://www.ina.fr/video/CAB97127235/morris-invite-plateau-video.html> : bref témoignage de Morris sur sa collaboration avec Goscinny pour le Journal Télévisé de 13 heures de France 2 (1997)

<http://www.ina.fr/video/CAC99044420/40-ans-d-asterix-video.html> : Journal Télévisé de 20 heures de France 3 avec un témoignage d'Albert Uderzo sur les origines d'*Astérix*. (1999)

www.ina.fr/video/3479881001/pierre-tchernia-video.html : témoignage de Pierre Tchernia dans « Les 4 vérités » (2007)

B : Sites Internet (consultés le 05/04/2021)

BD oubliées (<http://www.bdoubliees.com/>)

Le blog du journal *Pilote* (<http://leblogdujournalpilote.blogspot.com/>)

Bibliographie

—

• Manuels et ouvrages généraux

- Histoire de la bande dessinée

BERONÄ (David A.), *Le roman graphique. Des origines aux années 1950*, Paris, Éditions de la Martinière, 2009, 255 p. (éd. Originale : *Wordless Books*, 2008)

BARON-CARVAIS (Annie), PASAMONIK (Didier), *La diaspora des bulles*, Paris, Denoël, 2003, 400p.

CREPIN (Thierry), *Haro sur le gangster ! La moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS éditions, 2001, 493 p.

CREPIN (Thierry), GROENSTEEN (Thierry) dir., *On tue à chaque page ! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris-Angoulême, éditions du temps-Musée de la bande dessinée, 1999, 253 p.

FRANÇOIS (Édouard), *L'âge d'or de la bande dessinée*, Ivry, Editions Serg, 1974, 134 p.

GROENSTEEN (Thierry), *Axtérix, Barbarella et Cie*, Paris-Angoulême, Somogy éditions d'art-CNBDI, 2000, 280 p.

GROENSTEEN (Thierry), *Bande dessinée, récit et modernité : Centre culturel de Cerisy-la-Salle, 1 – 11 août 1987*, Paris-Angoulême, Futuropolis-CNBDI, 1988, 173 p.

GROENSTEEN (Thierry), *La bande dessinée en France*, Paris-Angoulême, Association pour la Diffusion de la Pensée française-CNBDI, 1998, 80 p.

GROENSTEEN (Thierry), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris/Angoulême, Somogy/CIBDI, 2000, 422 p.

Lainé (Jean-Marc), *Comics et contre-culture*, Éditions Confidentiel, 2014, 205 p.

LECIGNE (Bruno), *Avanies et mascarade. L'évolution de la bande dessinée en France dans les années 70*, Paris, Futuropolis, 1981, 160 p.

LESAGE (Sylvain), *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2018, 424 p.

MARTIN (Laurent), MERCIER (Jean-Pierre), ORY (Pascal), VENAYRE (Sylvain) dir., *L'Art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles de Mazenod, 2012, 586 p.

QUILLIEN (Christophe), *Elles. Grandes aventurières et femmes fatales de la bande dessinée*, Paris, Hugin & Munnin, 2014, 224 p.

RATIER (Gilles), *Avant la case : histoire de la bande dessinée francophone du XXe siècle racontée par les scénaristes*, Paris, PLG, 2002, 309 p.

SCREECH (Matthew), *Masters of the Ninth Art. Bandes Dessinées and Franco-Belgian Identity*, Liverpool, Liverpool University Press, 2005, 252 p.

- Ouvrages didactiques et théoriques

AHMED (Maaheen), DELNESTE (Stéphanie), TILLEUL (Jean-Louis), *Le statut culturel de la bande dessinée. Ambiguïtés et évolutions. The cultural standing of comics. Ambiguities and Changes*, Louvain-la-Neuve, Academia L'Harmattan, 2016, 277 p.

BAETENS (Jan) , *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Amsterdam-Bruxelles, Labor, Sherpa-CBBD, 1993, 96 p.

COUPERIE (Pierre), DESTEFANIS (Proto), FRANÇOIS (Édouard), HORN (Maurice), MOLITERNI (Claude), GASSIOT-TALABI (Gérald), *Bande dessinée et figuration narrative*, Paris, Musée des Arts Décoratifs/Palais du Louvre, avril 1967, 256 p.

DEYZIEUX (Agnès), MARCEL (Philippe), *Le cas des cases : informations, études et bibliographie sur la bande dessinée*, Paris, Bulle en tête – Mairie de Paris, 1993, 97 p. é

EISNER (Will), *La bande dessinée art séquentiel*, Milan, Vertige Graphic, 1997, 159 p. (éd originale : *Comics and Sequential Art*, trad. Eric Gratién)

FREMION (Yves), *L'abc de la BD*, Tournai, Casterman, « E 3 », 1983, 146 p.

FREMION (Yves), *Le guide de la bédé*, Paris, Syros Alternatives, 1990, 191 p.

FRESNAULT-DERUELLE (Pierre), *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*, Paris, Hachette, « Littérature », 1972, 188 p.

GROENSTEEN (Thierry), *Bande dessinée et narration*, Paris, Formes Sémiotiques, PUF, 2011, 209 p.

GROENSTEEN (Thierry), *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, Paris, Editions de l'An 2, 2006, 206 p.

GROENSTEEN (Thierry), SCAON (Gaby), *Les musées imaginaires de la bande dessinée*, Angoulême, CIBDI - Éditions de l'an 2, 2004, 127 p.

GROENSTEEN (Thierry), *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 2011, 206 p.

LACASSIN (Francis), *Pour un neuvième art, la bande dessinée*, Paris, Union Générale éditions – 10 18, 1971, 510 p.

MASSON (Pierre), *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, 153 p.

MCCLLOUD (Scott), *L'art invisible – Comprendre la bande dessinée*, Paris, Delcourt, 2007, 224 p. (Edition originale : *Understanding Comics : The Invisible Art*, Mark Martin, 1993, trad. Dominique Petitfaux.)

MILLER (Ann), *Reading Bande Dessinée. Critical Approaches to French-Language Comic Strip*, Chicago, Intellect Books, 272 p.

MOLITERNI (Claude) dir., *14e foire du livre pour la jeunesse de Bologne. 1er colloque sur la bande dessinée*, Ivry, Editions Serg, 1977, 107 p.

PEETERS (Benoît), *Case, planche, récit : comment lire la bande dessinée*, Paris-Tournai, Casterman, 1998 (1991*), 119 p.

RANNOU Maël (dir.), *Bande dessinée en bibliothèque*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, coll. Bibliothèque, 2018, 172 p.

- Encyclopédies et dictionnaires

BERA (Michel), DENNI (Michel), MELLOTT (Philippe), *Trésors de la bande dessinée. Catalogue encyclopédique*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1993, 671 p.

BOSCHESI (B.P.), *Manuale dei fumetti*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, 179 p.

CIMENT (Gilles), GROENSTEEN (Thierry) dir., *100 cases de maîtres. Un art graphique, la bande dessinée*, Paris, éditions de La Martinière, 2010, 235 p.

FILIPPINI (Henri), *Dictionnaire de la bande dessinée*, Paris, Bordas, 1989, 731 p.

FINET (Benoît), GRAVETT (Paul), *Les 1001 BD qu'il faut avoir lues dans sa vie*, Paris, Flammarion, 2014, 960 p.

GAUMER (Patrick), MOLITERNI (Claude), *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, Larousse, 1994, 704 p.

- Histoire et société

BANTIGNY (Ludivine), JABLONKA (Ivan) dir., *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle*, Paris, PUF, coll. Le nœud gordien, 2009, 307 p.

MARTIN (Henri-Jean), CHARTRIER (Roger), VIVET (Jean-Pierre) dir., *Histoire de l'édition française IV Le livre concurrencé (1900-1950)*, Paris, Promodis, 1986, 700 p.

ORY (Pascal), *L'Entre-Deux-Mai. Histoire culturelle de la France, mais 1968 – mai 1981*, Paris, Seuil, 1983, 282 p.

• Ouvrages spécialisés

- Sur *Pilote*

CAILLE (Bertrand), *Analyse du contenu du Journal « Pilote » de 1959 à 1974*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Paris-X, 1991, 279 p.

FILIPPINI (Henri), *Histoire du journal Pilote et des publications des éditions Dargaud*, Grenoble-Milan, Editions Jacques Glénat, 1977, 141p.

GAUMER (Patrick), *Les années Pilote 1959-1989*, Paris, Dargaud, 1996, 304 p.

GORIN (François), GUILLAUME (Marie-Ange), VIDAL (Guy), *Pilote, raconté par ceux qui l'ont fait. Le livre d'or du journal Pilote*, Paris, Dargaud, 1980, 144 p.

- Sur d'autres publications

BARRAUD (Laurent), DIRICK (Jean-Pierre), *Les années Pif-gadget : 1969 – 1993*, Paris, Arcimboldo, 2018, 68 p.

BERNIER (Michèle), CAVANNA (François), DELFEIL DE TON, MAZURIER (Stéphane), *Hara-Kiri, 1960 1985, les belles images*, Paris, Hoëbeke, 2008, 318 p.

BRUN (Philippe), *L'histoire du journal « Spirou » et des publications Dupuis*, Grenoble, J. Glénat, 1975, 159 p.

BURDEYRON (François-Xavier), *L'âge d'or du « Journal de Spirou »*, Marseille, Bédésup, 1988, 128 p.

CAVANNA (François), *Bête et méchant*, Belfond, Paris, 1981, 303 p.

Cultru (Hervé), *Vaillant : le journal le plus captivant. 1942-1969 : la véritable histoire d'un journal mythique*, Paris Vaillant Collector, 2006, 285 p.

DAYEZ (Hugues), *Le duel « Tintin »-« Spirou ». Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles, Les éditions contemporaines, 1997, 253 p.

DELFEIL DE TON, *Ma véritable histoire d'Hara-Kiri hebdo*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2016, 176 p.

Filippini (Henri), *Histoire du journal et des éditions Vaillant*, Grenoble, J. Glénat, 1978, 128 p.

LERMAN (Alain), *L'encyclopédie historique du journal Tintin – Kuifje*, autoédité, 2012, 711 p.

LERMAN (Alain), *Histoire du journal « Tintin »*, Grenoble, J. Glénat, 1979, 159 p.

MANDRY (Michel R.), *Happy Birthday Mickey ! 50 ans d'histoire du Journal de Mickey*, Paris, Éditions du Chêne, 1984, 237 p.

MARTENS (Thierry), « *Le journal de Spirou* » : 1938-1988 : cinquante ans d'histoire(s), Charleroi, DUPUIS, 1988, 271 p.

MARTIN (Laurent), « *Le Canard Enchaîné* » ou les fortunes de la vertu, histoire d'un journal satirique, 1915-2000, Paris, Flammarion, 2001, 724 p.

MAZURIER (Stéphane), *Bête, méchant et hebdomadaire, une histoire de Charlie hebdo (1969-1982)*, Paris, BuchetChastel, 2009, 453 p.

MEDIONI (Richard), *Mon Camarade, Vaillant, Pif. L'histoire complète. 1901-1994. Les journaux pour enfants de la mouvance communiste et leurs BD exceptionnelles*, Pargny-la-Dhuys, Vaillant Collector, 2012, 560 p.

ORY (Pascal), *Le Petit nazi illustré. Vie et survie du « Téméraire », 1943-1944*, Paris, Nautilus, 2002, 94 p. (première édition : Paris, Albatros, 1979).

PISSAVY-YVERNAULT (Bertrand) et (Christelle), *La véritable histoire de Spirou. 1937-1946*, Bruxelles, Dupuis, 2013, 311 p.

PISSAVY-YVERNAULT (Bertrand) et (Christelle), *La véritable histoire de Spirou. 1947-1955*, Bruxelles, Dupuis, 2016, 335 p.

PLESSIS (Jacques), *Raymond Leblanc : le magicien de nos enfances : la grande aventure du journal « Tintin »*, Paris, Éditions du Fallois, 2006, 233 p.

POUSSIN (Gilles) et MARMONNIER (Christian), *Métal Hurlant la machine à rêver*, Paris, Denoël, 2005, 296 p.

QUILLIEN (Christophe), *Pif-Gadget, 50 ans d'humour, d'aventure et de BD*, Paris, Hors collection, 2018, 271 p.

REIDELBACH (Maria), *Completely Mad : a History of the comic book and magazine*, Boston, Little, Brown, 1991, 208 p.

ROBERT (Denis), *Mohicans*, Paris, Julliard, 2015, 303 p.

TAMBLAINE (Philippe), *Spirou aux sources du S... Une analyse de la mythologie et des références internes de la série Spirou et Fantasio*, Paris, L'Harmattan, 2014, 254 p.

VIRY-BABEL (Gérard) dir., *Il était une fois Fluide Glacial, 1975-2015 : 40 ans d'umour et bandessinées*, Paris, Fluide Glacial – AUDIE, 2015, 192 p.

WEBER Patrick (textes), *La grande histoire du Journal de Mickey de 1934 à nos jours*, Paris-Grenoble, Disney, Glénat, 2014, 160 p.

WRIGHT (Nicky), *The classic Era of American Comics*, Londres, Prion, 2000, 230 p.

- Sur Goscinny

ANDRIEU (Olivier), GUILLOT (Caroline), *Goscinny*, Paris, Éditions du Chêne, 2005, 239 p.

BOCQUET (José-Louis), *René Goscinny, mille et un visages*, Paris, Imav Éditions, 2012, 284 p.

BOSSER (Frédéric), MALTRET (Olivier) (dir.), DBD n° 16 Cahiers 1 et 2 « Dossier Goscinny », Paris, DBD, décembre 2002, 56 p.

CASOAR (Phil), MERCIER (Jean-Pierre), *L'album Goscinny. Textes introuvables, BD cultes, pages d'anthologies...*, Paris, Les Arènes, 2002.

CHATENET (Aymar du), GUILLOT (Caroline), *Goscinny. Faire rire, quel métier !*, Paris, Gallimard, Découvertes Gallimard Littératures, 2009, 127 p.

CHATENET (Aymar du), *Le dictionnaire Goscinny*, Paris, JC Lattès, 2003, 1247 p.

CHATENET (Aymar du), MARMONNIER (Christian), *René Goscinny : la première vie d'un scénariste de génie*, Paris, La Martinière, 2005, 299 p.

DAVID (Alain) dir., *Les Archives Goscinny, Tomes I – IV*, Paris, Vents d'Ouest, 1998 – 2000

GOSCINNY (Anne), *René Goscinny raconte les secrets d'Astérix*, Paris, Cherche Midi, 2014, 215 p.

- Sur d'autres auteurs

ALLIOT (David), DRUILLET (Philippe), *Delirium. Autoportrait*, Paris, Les Arènes, 2014, 275 p.

BEAUJEAN (Stéphane) MERCIER (Jean-Pierre), AKYÜZ (Gaëtan), LECOINTRE (Vladimir), *L'art de Morris*, Givrin, Lucky Comics, 2015, 310 p.

BILAL (Enki), *Ciels d'orage. Conversations avec Christophe Ono-dit-Biot*, Paris, Flammarion, 2011, 267 p.

DIONNET (Jean-Pierre), QUILLIEN (Christophe), *Mes moires, un pont sur les étoiles*, Paris, Hors Collection, 2019, 400 p.

FREMION (Yves), GOTTLIEB (Marcel), LEANDRI (Bruno), LINDINGRE (Yan), *De Pilote à Fluide Glacial*, Paris, Dargaud, 2014, 124 p.

GIRAUD (Jean), SADOUL (Numa), *Moebius entretiens avec Numa Sadoul*, Paris, CASTERMAN, 1991, 199 p.

GOTTLIEB (Marcel), VERLANT (Gilles), *Ma vie-en-vrac*, Paris, Flammarion, 2006, 280 p.

GROENSTEEN (Thierry), *Tardi*, Bruxelles, Magic-Strip, 1980, 175 p.

LECARPENTIER (Marc), SEMPE (Jean-Jacques), *Enfances. Entretien avec Marc Lecarpentier*, Paris, Éditions Denoël - Éditions Martine Gossieaux, 2011, 133 p.

MOUCHART (Benoît), *Michel Greg. Dialogues sans bulles*, Paris, Dargaud Portraits, 1999, 168 p.

Reiser (Jean-Marc), *Les années Pilote*, Grenoble, Glénat, 2011, 272 p.

SADOUL (Numa), *Uderzo l'irréductible. Entretiens avec Albert Uderzo*, Vanves, Hachette, 2019, 2001*, 253 p.

• Biographies

BOCQUET (José-Louis), GUILLAUME (Marie-Ange), *Goscinny*, Arles, Actes Sud, 1997, 289 p.

GAUMER (Patrick), GOSCINNY (Anne), VIDAL (Guy), *René Goscinny, profession : humoriste*, Paris, Dargaud, 1997, 115 p.

GUILLAUME (Marie-Ange), *Goscinny*, Paris, Seghers, coll. « Les auteurs par la bande », 1987, 109 p.

GUILLAUME (Marie-Ange), *Les auteurs par la bande. Goscinny*, Paris, Le club des stars Seghers, 1987, 109 p.

ORY (Pascal), *Goscinny (1926-1977), la liberté d'en rire*, Paris, Perrin, 2007, 308 p.

PHILIPPE (Claude-Jean), *René Goscinny*, Paris, Seghers, coll. « Humour », 1976, 180 p.

TILLON (Fabien), *René Goscinny*, Paris, Nouveau Monde, 2005, 34 p.

• Catalogues d'expositions

GROENSTEEN (Thierry) dir., *Maîtres de la bande dessinée européenne*, (exposition, Paris, BnF, Angoulême, Centre national de la bande dessinée, 2000-2001), Paris, BnF-éditions du Seuil, 2001, 207 p.

PICAUD (Carine) dir., *Astérix de A à Z*, (exposition, Paris, BnF, 2013-2014), Paris, BnF-Hazan, 2013, 207 p.

Ils sont fous... d'Astérix ! Un mythe contemporain, (exposition, Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 1996-1997), Paris, Editions Albert René-Réunion des musées nationaux, 1996, 118 p.

• Articles et Revues

BAUDELLOT (Christian), LEBEAUPIN (Anne), « Les salaires de 1950 à 1975 », in *Économie et statistique*, n°113, Juillet-Août 1979. Salaires / Travailleurs étrangers / Le parc de logements

en 1978 / Le commerce / La RFA en 1978, sous la direction de Catherine Blum-Girardeau. p. 15-22.

BOLTANSKI (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°1, janvier 1975. Hiérarchie sociale des objets. pp. 37-59;

CHANTE (Alain), « Les thèmes de 68 dans les BD des Éditions Losfeld (1964-72) : une expérience éditoriale novatrice en phase avec son époque », *colloque 1968, un évènement de paroles : subjectivité, esthétique, politique*, Université Paul Valéry Montpellier III, septembre 2008, LACIS et ISM

CHESNAIS (Jean-Claude), « La population des bacheliers en France. Estimation et projection jusqu'en 1995 » in *Population*, 30^e année, n° 3, 1975. p. 527-550

CHRISTIN (Pierre) *et al.*, « Pilote ou la naissance d'un art ? », in *Le journal de l'école de Paris du management* 2011/4 (n°90), p. 23-29.

CREPIN (Thierry), CRETOIS (Anne), « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure », in *Le Temps des médias*, vol. 1, no. 1, 2003, p. 55-64.

DACHEUX (Eric) dir., « La bande dessinée : art reconnu, média méconnu », *Hermès* n° 54, CNRS Éditions, 2009, 269 p.

FILIPPINI (Henri), « Cino del Duca : de la presse du cœur à la BD », sur BDZoom.com (<http://bdzoom.com/88224/patrimoine/cino-del-duca-de-la-presse-du-coeur-a-la-bd%e2%80%a6/> consulté le 05/04/2021)

GROENSTEEN (Thierry), chap. « BD et dessin de presse : l'aube d'une révolution » in GERVEREAU (Laurent), MELLOR (David) dir., *Les Sixties : années utopie*, Paris, Somogy, 1996, p. 132-149.

GROENSTEEN (Thierry), « La bande dessinée, entre production artisanale et diffusion de masse » in GERVEREAU (Laurent) (dir.), *Peut-on apprendre à voir ?*, Paris, ENSBA, 1999

JULIEN (François), chap. « Bande dessinée » in VERLANT (Gilles) dir., *Les 70's, the book. De Woodstock au walkman*, Paris, Vade Retro, 1994, p. 92-107.

LEMONNIER (Bertrand), « L'entrée en dérision », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2008/2 (n° 98), p. 43-55.

LESAGE (Sylvain), « Astérix, phénomène éditorial. Du succès de librairie à la modernisation du marché de la bande dessinée en France », in RICHER (Bertrand), *Le tour du monde d'Astérix*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 39-56

LEVY (Alain), LEBAILLY Michel, « Rencontre avec Cabu », *Bulletin de la librairie Goscinny* n°3, novembre 2006

Les personnages de Blake et Mortimer dans l'histoire. Les événements qui ont inspiré l'oeuvre d'Edgar P. Jacobs, Historia, n° hors-série, Sophia Publications, Paris, 2014, 112 p.

MEON (Jean-Matthieu), « L'illégitimité de la bande dessinée et son institutionnalisation : le rôle de la loi du 16 juillet 1949 », *Hermès, La Revue* 2009/2 (n° 54), p. 45-50.

PIETTE (Jacques-Erick), « L'accession au statut d'artiste des dessinateurs de bande dessinée en France et en Belgique », *Sociologie de l'Art* 2015/1 (OPuS 23 & 24), p. 111-128.

POURPRIX (Bernard), « Pilote ou la contestation impossible », *Opus*, janvier 1972 (n°36), p. 26-33.

RATIER (Gilles), « Encore des scénarios inconnus de Jean-Michel Charlier », sur BDZoom.fr, 13 janvier 2015 (<http://bdzoom.com/82456/patrimoine/encore-des-scenarios-inedits-de-jean-michel-charlier%E2%80%A6premiere-partie/> consulté le 05/04/2021)

• Littérature annexe

CHARLIER (Jean-Michel), VIDAL (Guy), *Un réacteur sous la plume*, Paris, Dargaud, 1995, 99 p.

CLauteaux (Rodolphe), *Sous le pont des corbeaux*, Paris, nrf Gallimard, 1994, 192 p.

Forlani (Remo), *Toujours vif et joyeux*, Paris, Denoël, 2003, 576 p.

Goscinny (René), *Les interludes...*, Paris, Denoël, 1966, 253 p.

Goscinny (René), *Tous les visiteurs à terre !*, Paris, Imav Editions, 2010, 200 p. (première édition : Denoël 1969)

Gotlib (Marcel), *J'existe, je me suis rencontré*, Paris, Dargaud, 2014, 224 p. (première édition : Flammarion, 1993)

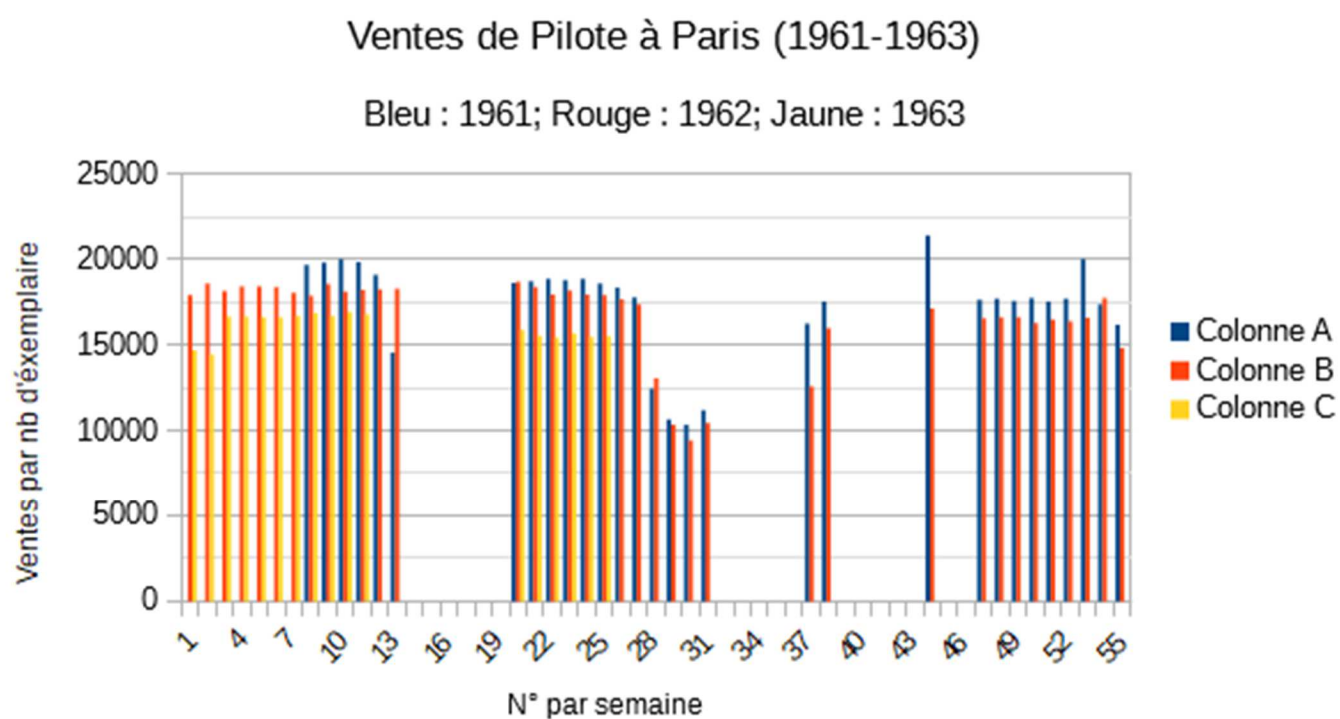
Ratier (Gilles), *Jean-Michel Charlier vous raconte*, Paris, Lérída, Le Castor Astral, 2013, 320 p.

Annexes
et pièces justificatives

Annexes

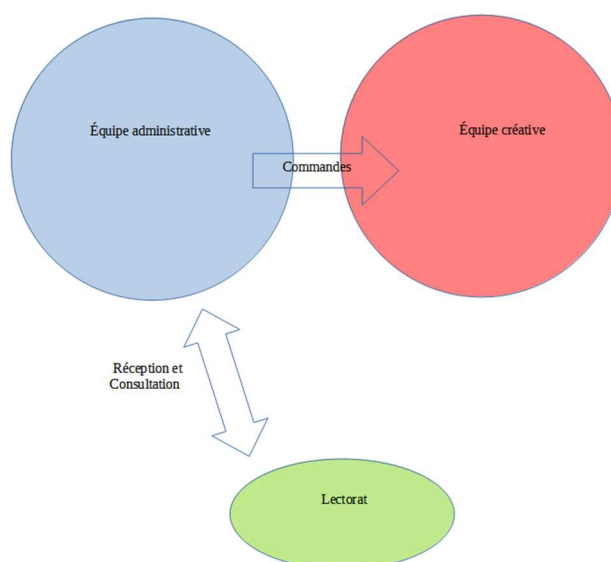
—

Annexe 1 : Ventes de *Pilote* à Paris

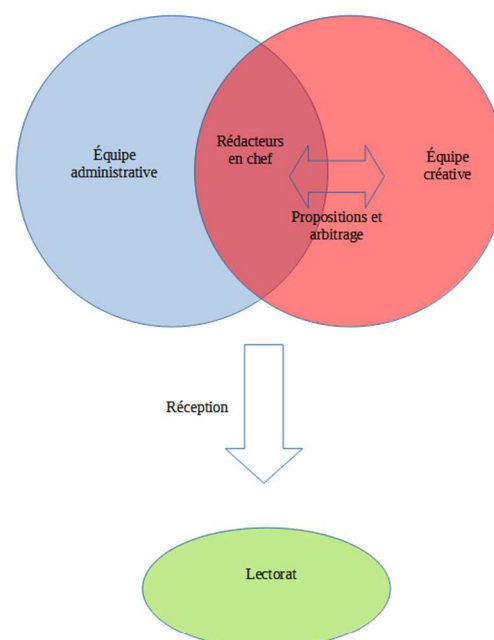


Annexe 2 :
Schématisation des
changements de rapports
de force dans la presse
illustrée

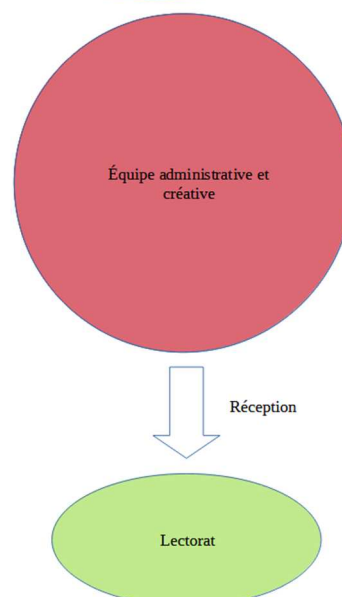
Phase 1. L'édition classique



Phase 2. Le modèle *Pilote*



Phase 3. L'autoédition



Pièces Justificatives

Pièce 1 : Ventes de *Pilote* dans quatre-vingt-quinze villes (hors Paris) de décembre 1961 à février 1962

Statistiques de la Vente de P I L O T E							
de Décembre 1961, Janvier à Février 1962 dans 95 villes de Province.							
DEPART.	VILLE	VENTE		+ ou -	VENTE		+ ou -
		Décembre 1961	Janvier 1962		Février 1962		
AIN	BOURG	x 108	118	+ 10	110	- 8	
AISNE	ST QUENTIN	309	337	+ 28	343	+ 6	
"	SOISSONS	206	202	- 4	197	- 5	
ALLIER	MOULINS	x 135	156	+ 21	146	- 10	
"	MONTLUÇON	285	288	+ 3	277	- 11	
"	VICHY	x 138	178	+ 40	143	- 35	
H. ALPES	BRIANÇON	6	13	+ 7	10	- 3	
"	GAP	x 8	16	+ 8	1	- 15	
ALPES-M	CANNES	x 54	78	+ 24	31	- 47	
"	MENTON	x 16	42	+ 26	9	- 33	
ARDECHE	PRIVAS	17	24	+ 7	10	- 14	
ARDENNES	CHARLEVILLE	294	287	- 7	274	- 13	
"	SHDAN	124	130	+ 6	131	+ 1	
ARINON	POIX	8	6	- 2	6		
AUBE	TROYES	576	585	+ 9	617	+ 32	
AUDE	CARCASSONNE	x 13	28	+ 15	16	- 12	
"	NARBONNE	x 10	26	+ 16	13	- 13	
B. du R.	AIX en PROVENCE	x 29	50	+ 21	30	- 20	
"	NARBONNE	x 122	785	+ 663	221	- 564	
CALVADOS	VIRE	38	41	+ 3	37	- 4	
CHARENTE	ANGOULEME	x 256	264	+ 8	236	- 28	
CHARENTE M.	LA ROCHELLE	x 330	360	+ 30	319	- 41	
"	ROCHEFORT	x 102	121	+ 19	100	- 21	
"	SAINTES	x 130	139	+ 9	144	+ 5	
CHER	BOURGES	260	292	+ 32	278	- 14	
CORREZE	BRIVE	44	51	+ 7	45	- 6	
"	TULLE	18	23	+ 5	18	- 5	
"	UNSEL	20	25	+ 5	24	- 1	
COTE D'OR	BEAUNE	77	80	+ 3	78	- 2	
CREUSE	AUBUSSON	23	23	-	23	-	
Reporter		3.756	4.768	+1.012	3.887	- 871	

Ports		3.756	4.768	+1.012	3.857	- 881
CREUSE	CURET	x 55	60	+ 5	58	- 2
DORDOGNE	PERIGUEUX	x 76	98	+ 22	79	- 19
DOUBS	BESANCON	401	407	+ 6	398	- 9
"	MONTMELIARD	126	138	+ 12	435	- 3
DROME	VALENCE	x 134	151	+ 17	146	- 5
EURE	EVREUX	175	167	- 8	190	+ 23
EURE & L.	CHARTRES	235	236	+ 1	247	+ 11
"	CHATEAUDUN	63	59	- 4	57	- 2
FINISTERE	BRIST	91	91	-	80	- 11
GARD	NIMES	40	131	+ 91	105	- 26
Hte GAR.	TOULOUSE	x 99	214	+ 115	73	- 141
GIROUDE	LIBOURNE	25	25	-	16	- 9
ILLE & V.	ST MALO	x 66	67	+ 1	58	- 9
ISERE	GRENOBLE	110	216	+ 106	92	- 124
JURA	LONG LE SAUNIER	82	88	+ 6	87	- 1
LANDES	Mt de MARSAN	x 20	36	+ 16	22	- 14
"	DAX	13	19	+ 6	21	+ 2
L. & CHER	VERDOME	44	67	+ 23	59	- 8
LOIRE	ROANNE	232	227	- 5	231	+ 4
N. LOIRE	LE PUY	x 12	35	+ 23	27	- 8
LOIRE AT.	NANTES	x 496	606	+ 110	535	- 71
LOIRET	MONTARGIS	133	145	+ 12	139	- 6
LOT & G.	AGEN	18	31	+ 13	16	- 15
N. & L.	ANGERS	424	430	+ 6	420	- 10
MANCHE	ST LO	73	79	+ 6	78	- 1
MARNE	CHALONS S/MARNE	273	223	- 50	236	+ 13
Hte MARNE	CHAUMONT	164	146	- 18	153	+ 7
MAYENNE	LAVAL	89	93	+ 4	94	+ 1
"	MAYENNE	15	19	+ 4	15	- 4
MOSELLE	METZ	533	538	+ 5	561	+ 23
"	THIONVILLE	144	178	+ 34	168	- 10
NIÈVRE	NEVERS	282	294	+ 12	290	- 4
NORD	DUNKERQUE	251	235	- 16	270	+ 35
"	TOURCOING	237	261	+ 24	245	- 16
OISE	BEAUVAIS	200	210	+ 10	205	- 5
"	COMPIEGNE	188	206	+ 18	200	- 6
P de C.	BOULOGNE	255	290	+ 35	268	- 22
"	LENS	98	88	- 10	89	+ 1
A Reporter		9.728	11.372	+ 1.644	10.050	- 1.522

		9.728	11.372	+ 1.644	10.090	- 1.302
P de D	CL. FERRAND *	305	487	+ 182	334	- 193
B. PYRENEES	PAU	17	53	+ 36	26	- 27
H. PYRENEES	TALBON	10	15	+ 5	8	- 7
H. RHIN	COLMAR	118	154	+ 36	120	- 26
REIMS	VILLENFRANCOIS *	71	82	+ 11	65	- 17
Rte S.	VERSAILLES	92	96	+ 4	93	- 3
SAVOIE	CHAMBERY	72	85	+ 13	96	+ 11
SEINE, M.	DIJON	168	171	+ 3	161	- 10
"	LE HAVRE	670	675	+ 5	691	+ 16
S. & M.	NELON	255	227	- 28	255	+ 28
S & O.	CORREIL	106	106	-	103	- 3
"	NANTES	209	263	+ 54	227	- 36
"	SAVOUILLET	62	70	+ 8	68	- 2
D. SEVRES	NIORT	244	250	+ 6	258	+ 8
SONNE	AMENS	491	531	+ 40	498	- 73
TARN	ALBI *	19	24	+ 5	18	- 6
"	CASTRES *	32	73	+ 41	60	- 13
VAR	DRAGUIGNAN	13	15	+ 2	14	- 1
"	TOULON *	46	121	+ 75	108	- 13
VENDEE	LA ROCHE S/TON	66	66	-	55	- 11
"	SABLES d'OLONNES	37	35	- 2	41	+ 6
Vienne	CHATELLERAULT	105	110	+ 5	101	- 9
"	POITIERS	204	283	+ 79	304	+ 21
H. Vienne	LIMOGES	433	526	+ 93	507	- 19
Yonne	AUXERRE	209	212	+ 3	215	+ 3
"	SENS	157	148	- 9	155	+ 7
T. de B.	BELFORT	336	323	- 13	302	- 21
Total Général		14.275	16.573	+ 2.298	14.901	- 1.672

Pièce 2 : Comparaison des lectorats de *Pilote* et *Tintin*

REPARTITION des LECTEURS - T I N T I N et P I L O T E -					
par AGE					
en POURCENTAGE et en CHIFFRES selon SONDAGE sur 4.000 Adresses					
T I N T I N			P I L O T E		
A G E	Pourcent.	Chiffres selon Vente totale	A G E	Pourcent.	Chiffres selon Vente totale
6 Ans	0,07	136	6 ans	0,15	153
7 "	0,42	814	7 "	0,17	173
8 "	3,48	6.744	8 "	1,25	1.274
9 "	5,85	11.337	9 "	2,93	2.985
10 "	8,40	16.278	10 "	5,48	5.583
11 "	10,42	20.193	11 "	7,92	8.069
12 "	15,20	29.456	12 "	15,60	15.894
13 "	19,68	38.138	13 "	21,55	21.956
14 "	20,10	38.952	14 "	26,15	26.643
15 "	6,03	11.685	15 "	7,75	7.896
16 "	3,25	6.298	16 "	4,58	4.666
17 "	1,85	3.585	17 "	2,00	2.038
18 "	0,85	1.647	18 "	0,92	937
19 "	0,40	775	19 "	0,42	428
20 "	0,45	872	20 "	0,08	82
21 "	0,20	388	21 "	0,05	51
Divers	3,35	6.492	Divers	3,00	3.056

Vente totale moyenne du 4ème Trimestre 1963

TINTIN :	
Vente au numéro	144.785
Abonnements	49.005
Total	193.790
=====	
PILOTE :	
Vente au numéro	91.793
Abonnements	10.091
Total	101.884
=====	

1. Les signataires de la présente convention déclarent se grouper en un SYNDICAT AUTONOME DE DESSINATEURS ET SCENARISTES.

2. Ils confient ^{de commun accord} ~~le~~ à ce Syndicat, le soin de défendre leurs intérêts, dans les limites et sur les points précis qui seront définis par la présente convention et par les assemblées générales.

ASSEMBLEES GENERALES

3. L'Assemblée générale se compose de tous les scénaristes et dessinateurs, affiliés au Syndicat. Tous y participent sur un pied d'égalité.

4. L'Assemblée générale se réunit de plein droit et obligatoirement, tous les ¹⁵ ~~10~~ mois.
Elle se réunit également sur toute demande; signée par cinq de ses membres, au moins ou, en cas d'urgence, sur convocation de ses délégués.

5. L'Assemblée délibère et vote valablement, si les ^{deux tiers} des membres sont réunis, soit personnellement, soit qu'ils aient donné mandat de les représenter, à un autre membre.

6. Tout membre dispose d'une voix. Un membre empêché de participer au vote peut donner procuration écrite de voter pour lui, à un autre membre.

L'Assemblée leur précisera les points à traiter, leur en fixera les limites, leur donnera les directives auxquelles ils doivent se conformer.

13. En aucun cas, les délégués n'aurent pouvoir de décision.
Toute solution proposée par eux ou par les éditeurs ne pourra être adoptée que par un vote de l'Assemblée générale.

DROITS ET OBLIGATIONS DES MEMBRES

14. Tout membre du Syndicat conserve pleine et entière liberté de traiter avec ses éditeurs, seul et comme il l'entend, toute question strictement personnelle et dont la solution ne peut nuire, ni directement, ni indirectement, à l'intérêt général.

Par exemple ; placement de séries, reprise de séries, ventes de ses personnages, remplacement de ses séries, etc.

15. Tout membre du Syndicat s'engage formellement

- A) A se soumettre à toute décision valablement adoptée, au cours d'une Assemblée générale. A l'appliquer strictement, suivant les consignes données par le Syndicat.
- B) A n'accepter aucune négociation individuelle, avec les éditeurs, sur une question touchant à l'intérêt général, et plus particulièrement sur une question que le Syndicat a chargé ses délégués de débattre avec les éditeurs.
- C) A ne jamais adopter une attitude qui, directement ou indirectement, risquerait de déforcer la position prise par le

Syndicat, sur décision d'une Assemblée générale.

H) D) A n'accepter aucune convention, aucun contrat, non-conformes aux normes définies par le Syndicat.

E) A se solidariser totalement avec un ou plusieurs membres, si l'Assemblée générale le décide.

16) Tout membre peut exiger l'inscription d'une question, à l'ordre du jour d'une Assemblée générale. Cette demande devra faire l'objet d'une délibération et d'un vote.

~~17. Tout membre du Syndicat qui, après mise en demeure, refuserait de se plier à une décision de l'Assemblée générale ou à une obligation édictée par la présente convention, sera astreint à~~

DISPOSITION GENERALE

La présente convention est signée pour une durée de UN an, à dater de sa signature. En aucun cas, elle ne pourra être dénoncée, par un signataire, avant expiration.

Elle est renouvelée d'année en année, par tacite reconduction. Tout membre qui désirerait la dénoncer devra en informer, les délégués, par lettre recommandée, UN mois, avant expiration. A cette condition, le démissionnaire retrouvera toute liberté, dans les trente jours qui suivront.

PROBLEMES

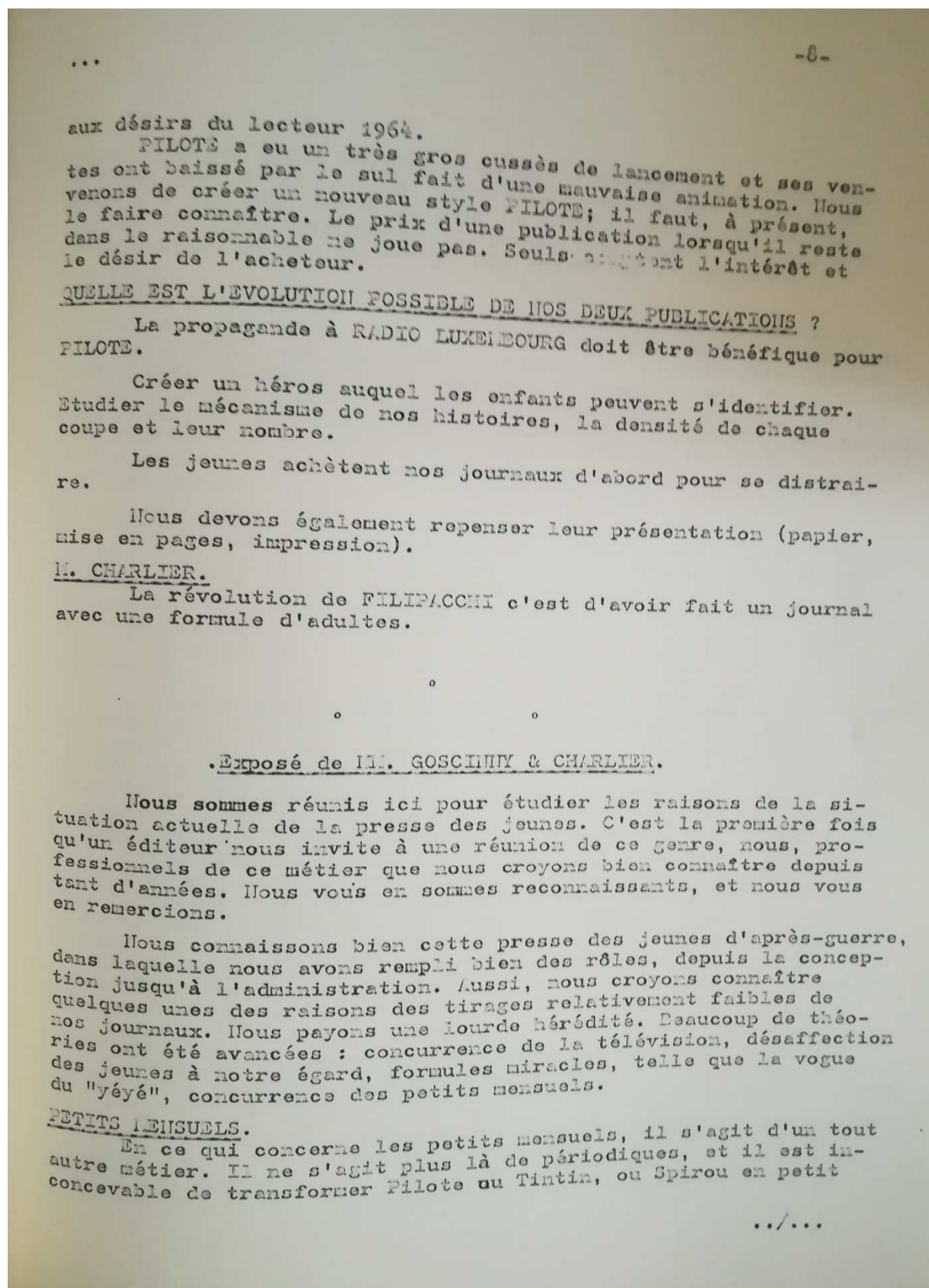
PROBLEMES D'INTERET GENERAL, ne pouvant

faire l'objet de négociations individuelles
mais soumis au régime des articles
de la Convention instituant un Syndicat de
Scénaristes et dessinateurs, du 10/1/56

- 1) Toute proposition des éditeurs, relative à une baisse du prix des planches, ne pourra être acceptée, pour quelque motif que ce soit, mais devra faire l'objet d'une discussion et d'un vote, en Assemblée générale.
- 2) Toute mise au point d'un système de sanctions proposée par les éditeurs, ne pourra être acceptée individuellement, mais devra être discutée et votée, en Assemblée générale.
- 3) Toute nouvelle proposition relative au paiement des droits d'auteurs, à percevoir sur les albums, ne pourra être acceptée individuellement, mais devra être discutée et votée, en Assemblée générale.
Les membres du Syndicat s'engagent à ne plus accepter désormais que les deux types de paiements suivants, parmi ceux qui sont actuellement en vigueur :
A) 5 %, en un an
B) 10 %, à la vente.

A signer et à renvoyer
à l'un des trois délégués.

Pièce 5 : Discours de Jean-Michel Charlier et René Goscinny lors du séminaire du 20 mai 1964 (il semble très probable que Goscinny ait parlé, une anecdote personnelle étant présente dans le texte et parce que l'on retrouve un brouillon tapuscrit annoté dans ses archives).



...

mensuel. C'est aussi différent de notre métier que l'industrie du jouet peut l'être. C'est peut-être, vous le savez mieux que nous, une affaire rentable, mais ce n'est plus la presse des jeunes. Or, nous croyons que la presse des jeunes est loin d'être mourante, et que ce serait une erreur de l'abandonner.

ORIGINES.

Ce dont souffre la presse enfantine depuis la fin de la guerre, c'est qu'elle a été éditée par des gens qui n'y croyaient pas, ou, plutôt, qui pensaient que faire un journal pour les petits c'était faire un petit journal. Un exemple de la façon inepte dont ces journaux étaient faits, nous est donné par OK/V, un des tout premiers journaux de jeunes parus à la libération. Ce journal, sans concurrence d'aucune sorte, pas de TV, par de yéyé, pas de petits mensuels, a réussi à couler, tout simplement en écoeurant ses lecteurs.

TECHNIQUE INSUFFISANTE.

Comme ces journaux étaient des petits journaux, il n'était pas utile de faire des efforts pour leur donner une présentation convenable. Des imprimeries non qualifiées se sont chargées de leur impression, le nombre de pages couleur était insuffisant, le nombre de pages également insuffisant, le papier de mauvaise qualité. Cela, à l'époque où la presse des adultes faisait des efforts considérables.

On nous cite maintenant l'exemple de la présentation soignée de "Salut les Copains", présentation que l'on va reprendre pour "Chouchou". Or, ce beau papier, ces belles mises en pages, ces magnifiques photos couleur, cette belle impression, nous n'avons cessé de la réclamer depuis des années. La presse des jeunes fait maintenant un effort, encore timide et tardif. Comme dans beaucoup de domaines pour la partie technique, beaucoup d'amateurs ont fait leur apprentissage ... pour aller dans la presse adulte dès qu'ils avaient appris leur métier. D'ailleurs, en ce qui concerne l'aspect technique d'un journal, le phénomène n'est pas réservé à notre presse, voyez ce qui se passe pour Noir et Blanc et Point de Vue. Ils ont des tirages voisins des nôtres. Noir et Blanc avec ses 16 pages qui justifient tristement son titre est en voie de disparition. Le lecteur est sensible à la technique, autant pour ses journaux, que pour les films ou la télévision.

LA REDACTION.

Comme ces journaux étaient de petits journaux, bien des éditeurs ont jugé qu'il n'était pas nécessaire de retenir leurs collaborateurs par des piges comparables à ceux de la presse adulte.

Le résultat en a été que les bons éléments sont partis. La preuve en est qu'on ne trouve pratiquement pas de scénaristes, ceux-ci préférant de loin travailler pour la radio, la télévision ou le cinéma, ce qui donne peut-être une situation privilégiée

.../...

...

pour les rares scénaristes qui se sont accrochés à ce métier qu'ils aiment. Mais, cette situation n'aide pas la presse des jeunes en général.

En ce qui concerne les dessinateurs, même problème. A part le groupe formé par ces dessinateurs qui ont commencé leur carrière tout de suite après la guerre, et qui ont aimé leur métier au point de passer plusieurs années bien inconfortables, les jeunes dessinateurs ne viennent pas chez nous : ils vont vers la publicité, ou l'illustration, qui les paie bien plus. NOus voyons beaucoup de dessinateurs, mais à part cette équipe, formée par Hergé, Uderzo, Franquin, Morris, Hubinon, etc ..., nous pouvons compter sur les doigts de la main les dessinateurs que nous avons pu former dans les dernières années. Ce qui fait que chaque fois qu'un journal se lance sur le marché, c'est à l'un ou à plusieurs d'entre nous qu'on fait appel.

En ce qui concerne les journaux les plus importants, faits en Belgique (Tintin et Spirou), il est incroyable de penser que ces journaux n'ont pratiquement pas de rédacteur en chef et sont faits de telle façon que leur survie est un miracle. MATCH fait de cette façon, aurait le tirage de Spirou. Or, la liste des collaborateurs que ces journaux ont perdu est incroyable : prenons Spirou, par exemple ! Les Editions DUPUIS Comptaient parmi leurs collaborateurs entre autres : Uderzo, Sempé, Graton, Attanasio (il a laissé partir Hergé à Coeurs Vaillants) etc ... Quand Dupuis, chez qui je collaborais pendant quelques années avant d'être renvoyé à mes chères études, m'a demandé, avec regrets : "Mais que faites-vous donc à Pilote ?" il n'a pas été heureux quand je lui ai répondu qu'il m'y avait envoyé.

En ce qui concerne les journaux français, prenant l'exemple le plus frappant, celui de M. WINKLER, Mickey, journal qui ne coûte pas cher, car il est fait avec beaucoup de planches de remplacement, pouvait s'assurer la collaboration de pratiquement tous les professionnels du métier. Peu auraient refusé à l'époque. M. WINKLER n'a pas profité d'une situation privilégiée.

Ces journaux remplacent le rédacteur en chef par des référendums approximatifs et des panels inefficaces. J'ai déjà dit, lors d'une précédente réunion ce que je pensais de ces panels, où les jeunes prétendent ne s'intéresser qu'à l'orientation professionnelle.

Quant aux référendums, un exemple frappant pour nous : Oumpah Pah a été mal classé dans le référendum organisé par M. LEBLANC, et M. LEBLANC maintenant nous demande instantanément de reprendre cette série. "Tout l'Univers", "Caroline", et "Colibri", nous semblent des exemples types qui tombent "à côté de la plaque".

Les professionnels, les rédacteurs en chef n'ont pas à suivre le goût de leurs lecteurs, mais à le précéder. Filipacchi n'a pas fait autre chose, et son journal est de tous les journaux "yéyé" celui qui marche le mieux, et de loin ! Mais, Filipacchi n'est pas un amateur, du moins il n'en donne pas l'impression. Ce n'est pas suivre le goût du jour (yéyé, T.V., etc ...) qui est important. Il n'y a pas de formule miracle. C'est l'esprit général du journal

.../...

...

qui doit être coordonné, qui doit séduire ses lecteurs.

Pilote, à sa création, a cherché à éviter ces différents écueils. Nous croyons pouvoir dire qu'il a donné une forme nouvelle à cette presse des jeunes qu'il a incontestablement influencé. Il a fallu, d'ailleurs, toute l'influence de notre premier rédacteur en chef, Raymond Joly, pour écarter de notre route les amateurs qui se pressaient avec des conseils définitifs, conseils que nous, spécialistes n'avons jamais osé donner. Dans notre domaine, et plus spécialement celui de la bande dessinée, il n'y a que les amateurs qui sont sûrs d'eux. Hergé continue toujours à se poser des questions.

Utiliser de vrais journalistes pour travailler dans nos journaux a été considéré à l'époque comme une révolution. Révolution que vous avez comprise, Monsieur DARGAUD, et pour cela aussi nous vous en sommes reconnaissants. Mais, c'est grâce à sa conception, aussi, que Pilote, a su conserver un bon nombre de lecteurs à travers les vicissitudes qui ont marqué la vie de notre hebdomadaire.

PROPAGANDE - PUBLICITE.

Comme ces journaux étaient de petits journaux, là encore, les éditeurs ont jugé que cela ne valait pas la peine de faire des efforts de propagande. Ou alors, chaque effort devait être remboursé par l'augmentation de tirage de la semaine suivante. Pas de professionnels, ou peu, dans le domaine de la propagande pour les jeunes. Comme pour la rédaction, ça a été le domaine des amateurs faisant leur apprentissage. Le raisonnement, comme pour le problème de la technique est le suivant : "Nous augmenterons le nombre de pages, ou nous augmenterons notre effort de propagande quand nous aurons gagné 10.000 lecteurs". Ce cercle vicieux n'est pas un produit de notre imagination, ce sont des phrases que nous avons entendues, presque textuellement lors de nos débuts. A priori, on ne croit pas aux efforts de promotion. Mais, rarement des opérations payantes, un effort soutenu, ont été entrepris. Et pourtant, un simple exemple. En Belgique même, TINTIN et SPIROU font de grands efforts. Il est vrai que l'étendue réduite du pays permet une plus grande concentration des campagnes de propagande, mais le résultat est là : Spirou plus Tintin, en langue française, pour une population francophone d'environ 4 millions d'habitants, ont une vente de 150.000 exemplaires. En France, pour 48 millions d'habitants, ces deux journaux sont loin des 2.400.000 exemplaires vendus.

RELATIONS PUBLIQUES.

Nos relations publiques sont à peu près nulles. Quand notre presse est attaquée, bien à tort, puisque c'est la seule qui observe un véritable code moral et qui est soumise à une censure

.../...

...

personne ne la défend. Les exemples sont multiples : "Illustré" et "Bande dessinée" sont synonymes pour beaucoup, de crétinisme et d'incitation au viol. Qui est là pour nous défendre ? : Monsieur CHAPELLE. Nous avons vu M. CHAPELLE, qui ne représente rien dans la profession, à l'oeuvre lors d'une émission de télévision, où c'est un juge de la commission de surveillance qui a pris notre défense ! Au sein de la corporation, pourquoi, vous, Monsieur DARGAUD ne prenez pas cette place qui vous revient de droit ?

Et pourtant, les gens commencent à prendre conscience de notre métier, mais toujours pas d'autres et par hasard. Quand mon ami SENPE a eu l'idée de mettre des phylactères dans ses dessins parus dans Match, on a crié au génie, et les dessinateurs humoristes ont copié cette innovation. Les cinéastes sont fiers de dire maintenant qu'ils ont "découvert" la bande dessinée. (L'homme de Rio - les Pieds Nickelés, etc ...)

Cette carence de relations publiques est telle, que ce sont les collaborateurs qui "portent" le journal. MATCH conduit ses collaborateurs à la notoriété. Franquin, avec son "Gaston" ou son "Marsupilami" fait connaître Spirou.

Si je puis me permettre un exemple personnel, il a fallu que je fasse quelques livres pour que je sois un peu connu. Mon éditeur DEMOEL a appris, par hasard, il n'y a pas si longtemps, que je faisais aussi des bandes dessinées. Il m'a dit : Vous n'avez jamais pensé à en faire des albums ? Ce serait formidable si on disait : l'auteur de Nicolas et de la Potachologie fait aussi des bandes dessinées". Je signale qu'une trentaine d'albums dont je suis le scénariste ont paru, ce qui est peu en comparaison des albums de CHARLIER.

C'est que les relations publiques de ces éditeurs sont rodées, faites par des gens qui connaissent tout le monde.

Santelli refuse de parler de nos histoires à la télévision, mais qui connaît Santelli, dans nos journaux ?

Ce qui devrait d'ailleurs faciliter les efforts des relations publiques, c'est que les adultes découvrent peu à peu notre presse, que la presse adulte méprise. (Bandes dessinées France-Soir. Le Parisien Libéré accepte Lucky Luke, à condition d'avoir des planches originales gratuitement. Paul Gordeaux, l'homme qui a "découvert" la bande dessinée, ne connaît aucun des vedettes de notre métier.)

LES ALBUMS.

Le support des albums est évidemment une des grandes chances de la presse enfantine, encore faut-il qu'il y ait liaison entre les albums et le journal. L'exemple TINTIN est frappant. Là encore, un exemple. Pendant des années, les Editions DUPUIS

.../...

...
ont confié leur département Librairie à des amateurs. Une véritable révolte des auteurs a convaincu DUPUIS à engager un professionnel de chez Larousse pour s'occuper de ce département. L'augmentation des ventes a été spectaculaire.

LA TELEVISION.

Nous pouvons dire que la France suit de quelques années l'évolution de l'Amérique en ce domaine. Il suffit alors de voir ce qui se passe là-bas en ce moment dans les rapports entre la télévision et la presse (Le Figaro).

Et puis, il ne faut rien exagérer : en Belgique, les enfants ont à leur disposition un minimum de trois chaînes, et en général quatre. L'influence de la télévision ne semble pas tellement catastrophique. Et puis, la télévision pour les petits, est de la petite télévision. Nous voyons là se reproduire en tous points le problème de la presse enfantine, problème qui n'est pas encore cuisant, puisque la télévision n'est pas encore commerciale.

Les vraies émissions de jeunes sont très réduites, en France. Beaucoup sont faites par des amateurs. Pourquoi ne pas nous introduire dans la Télévision ? Vous pourriez réunir autour de vous tout ce que la presse des jeunes compte de collaborateurs valables, et en général, la plupart des gens valables qui s'occupent des jeunes. Nous pouvons trouver des concours de la part des Sociétés de Parents Elèves, de l'Education Nationale, nous pourrions aller jusqu'au Commissariat à la Jeunesse et aux Sports. La télévision, comme cela a été le cas aux Etats Unis, peut devenir notre alliée. De toutes façons, les progrès techniques, obligeront tôt ou tard la télévision à réviser ses conceptions. Les satellites permettront de capter des émissions venant du monde entier, à commencer d'ailleurs par les postes privés, tels que Radio Télé Luxembourg.

LA PUBLICITE DANS NOS JOURNAUX :

Problème annexe, mais important. La publicité dans nos journaux est très souvent mal faite et ne s'adresse pas aux jeunes, ce qui nous oblige à vous demander de limiter le nombre de pages de publicité dans nos journaux. Des pages comme celles de Pechiney, sont une catastrophe qui ne peut qu'indisposer le lecteur. Prenons comme exemple la publicité faite aux Etats Unis pour les jeunes, ou même en Belgique, par Pulbiart.

DESAPPECTION DES JEUNES.

Nous n'y croyons pas du tout. D'ailleurs, dans le cas contraire, nous ne serions pas ici. Il n'y a qu'à voir avec quelle avidité un enfant s'empare de nos journaux, et ce n'est pas Gros Mounours qui l'empêche de lire.

En conclusion, nous croyons à nos journaux, et, c'est bien naturel, au nôtre en particulier. Dans cette petite histoire de .../...

....

la presse des jeunes, nous vous avons présenté objectivement les erreurs commises. Nous pensons que les solutions sont évidentes. Nous pensons que des efforts doivent donner des résultats, et c'est avec vous, Monsieur DARGAUD que nous aimerions faire ces efforts, croyez-le bien.

Monsieur DARGAUD en remerciant Messieurs GOSCINIY et CHARLIER de leur exposé, attire leur attention sur les difficultés de créer un nouveau syndicat d'éventuels journaux de jeunes.

Il déplore aussi que la forme de nos journaux puisse être défendu auprès des pouvoirs publics par un Syndicat dont la majorité des membres représente des publications "style petite librairie".

Quant aux relations Télé - DARGAUD S.A., elles vont prendre une nouvelle forme dès que le statut de la Télévision qui va être voté par le Parlement, permettra une réorganisation de cette administration, et par là des contacts plus efficaces.

Reste la confiance dans les destinées de la forme que nous avons donnée à nos journaux : j'ai toute confiance dans sa destinée, mais faut-il qu'elle s'identifie encore mieux à notre clientèle, faut-il que nous puissions lui réserver des budgets pour la repenser qualitativement.

"A posteriori", Monsieur DARGAUD se félicite que l'équipe de scénaristes, dessinateurs, qui est aujourd'hui autour de lui, accepte avec enthousiasme de jouer le jeu avec lui.

Il va mettre tout en oeuvre pour remédier à un certain nombre de critiques, mais il serait souhaitable que cette équipe ne disperse pas trop son talent, notamment chez son plus redoutable concurrent.

Pièce 6 : Statuts de l'Association des Professionnels de la Bande Dessinée

ASSOCIATION DES PROFESSIONNELS DE LA BANDE DESSINEE

Association constituée et déclarée conformément à la Loi du 1er Juillet 1901.

S T A T U T S

Article 1er - FORMATION

Entre Messieurs :

ACHE	FOREST	MARTIN
ARNAL	FORLANI	MORRIS
ATTANASIO	FRANQUIN	PELLOS
BARA	GAUTHIER	POIVET
BERNAD	GILLAIN	REDING
BLANC	GILLON	REMACLE
BOUJON	GORDEAUX	ROBA
CEZARD	GOSGINNY	SAINT-OGAN
CHARLIER	GRATON	SIRIUS
COQ	GREG	TABARY
CRAENHALS	HERGE	TACQ
CULLIFORD	HUBINON	TIBET
CUVELIER	JACOBS	TILLIEUX
DARGAUD	LEBLANC	UDERZO
DUCHATEAU	MACHEROT	WEINBERG
DUPUIS	MARTIAL	WILLY
		WINKLER

et toutes les personnes physiques et morales qui adhéreront aux présents statuts,

il est formé une association sans but lucratif qui sera régie par la Loi du 1er Juillet 1901, les textes subséquents et lesdits statuts.

Article 2 - DENOMINATION

L'Association prend le nom de "ASSOCIATION DES PROFESSIONNELS DE LA BANDE DESSINEE".

Article 3 - OBJET

Les buts de l'Association sont ainsi définis :

- Revaloriser par tous les moyens et sur tous les plans, la bande dessinée de qualité.
- Promouvoir, réaliser directement ou indirectement toutes recherches et études dans le domaine de la bande dessinée.

.../...

- Solliciter des spécialistes ou des techniciens des moyens d'information, tous concours nécessaires.
- Patronner toutes initiatives entrant dans le cadre ainsi tracé.
- Constituer à ces fins toutes archives et documentation.
- Diffuser par tous moyens les études entrant dans le cadre de l'Association.
- Organiser toutes campagnes d'information et de relations publiques notamment pour éclairer les différents milieux ainsi que le grand public sur tous les problèmes touchant à la bande dessinée et pour développer leur goût pour la bande dessinée de qualité.
- Organiser toutes démarches nécessaires ou manifestations publiques susceptibles de mettre en lumière les différents aspects de ses activités.

Article 4 : SIEGE SOCIAL

Le siège de l'Association est fixé à PARIS, 2 rue de la Bourse (deuxième arrondissement). Il pourra être transféré à toute autre adresse à Paris ou dans sa banlieue sur simple décision du Conseil d'Administration et en tout autre lieu sur décision conforme de l'Assemblée Générale.

Article 5 : DUREE

La durée de l'Association est illimitée.

Article 6 : CATEGORIES DES MEMBRES

L'Association se compose de :

- Membres actifs
- Membres honoraires
- Membres bienfaiteurs.

Membres actifs : Tout professionnel, français ou étranger, de la bande dessinée : scénariste, dessinateur ou éditeur.

Membres honoraires : Toutes personnes physiques ou morales de nationalité française ou étrangère dont la personnalité, la compétence ou les travaux seront reconnus comme propres à aider l'objet de l'Association ou son action.

.../...

Membres bienfaiteurs : Toutes personnes physiques ou morales de nationalité française ou étrangère apportant un soutien moral ou matériel aux activités de l'Association.

Pour être membre de l'Association à l'un de ces titres, il faut : 1°) être parrainé par deux membres actifs, 2°) être agréé par le Conseil d'Administration qui fera ratifier sa décision par la prochaine Assemblée Générale, 3°) s'engager à payer une cotisation annuelle fixée par l'Assemblée Générale ordinaire.

Elle est payable aux époques fixées par le Conseil d'Administration.

Le titre de membre bienfaiteur peut être décerné par le Conseil d'Administration à toute personne qui a rendu des services à l'Association. Les membres bienfaiteurs ne sont pas tenus au versement d'une cotisation.

Article 7 : CORRESPONDANTS

En dehors de ses membres peuvent être admis comme correspondants de l'Association, toutes personnes physiques ou morales désireuses d'être informées et éventuellement de participer à ses activités publiques sans prendre part à ses travaux.

Article 8 : COMITE DE PATRONNAGE

Il pourra être formé un Comité de Patronnage composé de personnalités diverses s'intéressant aux questions sur lesquelles porte l'activité de l'Association. Les membres de ce Comité de Patronnage seront choisis et sollicités par le Conseil d'Administration.

Article 9 : ADMISSION, DEMISSION, RADIATION

L'admission de nouveaux membres actifs est subordonnée à leur acceptation par le Conseil d'Administration réuni en Jury d'Admission. Ce jury statue sur les candidatures qui doivent être présentées par deux parrains, eux-mêmes membres de l'Association. Il n'a pas à motiver son refus éventuel.

Les membres honoraires sont nommés par le Conseil d'Administration avec l'accord des intéressés.

Les membres bienfaiteurs sont choisis et sollicités par le Conseil d'Administration.

.../...

La qualité de membre se perd :

- a) par démission pure et simple
- b) par suite de non paiement d'une cotisation six mois après son échéance
- c) par décision du Conseil d'Administration prise à la majorité simple après audition obligatoire de l'intéressé, sauf défaut de sa part, pour inobservation des statuts ou en raison d'une activité ou d'une attitude jugée incompatible avec l'objet ou le bon renom de l'Association. Au cas où le membre exclu n'accepterait pas son exclusion, il pourra en appeler devant la première Assemblée Générale ordinaire se réunissant après décision du Conseil.

Le décès, la démission ou l'exclusion d'un sociétaire ne met pas fin à l'Association qui continue d'exister entre les autres sociétaires.

Le sociétaire décédé n'est pas remplacé de plein droit dans l'association par ses héritiers et représentants.

Article 10 : RESSOURCES DE L'ASSOCIATION

Les ressources de l'Association se composent :

- 1° - Des cotisations de ses membres dont le montant est fixé chaque année par l'Assemblée Générale, celle des membres actifs étant liée aux campagnes envisagées.
- 2° - Des subventions qui pourraient lui être accordées par l'Etat, ou les collectivités publiques, dans les limites qui lui sont fixées par la Loi.
- 3° - Du revenu de ses biens.
- 4° - Des sommes perçues en contrepartie des prestations fournies par l'Association.
- 5° - De toutes autres ressources autorisées par les textes législatifs et réglementaires.

Le fonds de réserve comprend :

- a) les immeubles nécessaires au fonctionnement de l'Association.
- b) les capitaux provenant des économies réalisées sur le budget annuel.

.../...

Article 11 : RESPONSABILITE DES SOCIETAIRES ET ADMINISTRATEURS

Le patrimoine de l'Association répond seulement des engagements contractés en son nom, sans qu'aucun des sociétaires ou administrateurs puisse en être personnellement responsable.

Article 12 : REMBOURSEMENT DES FRAIS

Les correspondants de l'Association ne sont tenus à aucun paiement de cotisation mais seulement au remboursement du prix des documents ou services auxquels ils seraient intéressés.

En dehors du versement de leurs cotisations, il pourra être demandé aux membres actifs une participation au financement aux campagnes de propagande ou de manifestations relatives à son objet, à la condition expresse que le total des contributions demandées couvre exclusivement les frais engagés, sans aucun bénéfice. Les conditions dans lesquelles ces frais pourront être engagés et couverts seront déterminés par le Conseil d'Administration.

Article 13 : CONSEIL D'ADMINISTRATION

L'Association est administrée par un conseil composé de 11 membres au moins, pris parmi les membres actifs ou honoraires et nommés par l'Assemblée Générale.

Le premier conseil est composé de :

Messieurs R. GOSCINNY, J.M. CHARLIER, G. DARGAUD, M. de BEVERE, dit MORRIS, C. DUPUIS, R. FORLANI, A. FRANQUIN, M. REGNIER dit GREG, G. REMI dit HERGE, A. SAINT-OGAN, A. UDERZO.

La durée des fonctions des administrateurs est de deux ans, chaque année s'entendant de l'intervalle séparant deux assemblées générales annuelles. Le premier conseil restera en fonctions jusqu'à l'assemblée annuelle qui se réunira en 1967 et qui le renouvellera en entier.

A partir de cette époque, le Conseil sera renouvelé en totalité par période de deux années. Tout membre sortant est rééligible.

L'absence sans excuse à plus de trois séances consécutives du Conseil pourra être considéré comme une démission.

.../...

Article 14 : FACULTE POUR LE CONSEIL DE SE COMPLETER

Si le Conseil est composé de moins de 11 membres, il aura, s'il le juge utile pour l'intérêt de l'Association, la faculté de se compléter jusqu'à ce chiffre, en procédant à la nomination provisoire d'un ou de plusieurs nouveaux administrateurs.

De même, si un siège d'administrateur devient vacant dans l'intervalle de deux assemblées générales ordinaires annuelles, le Conseil pourra pourvoir provisoirement au remplacement ; il sera tenu d'y procéder sans délai, si le nombre des administrateurs est descendu au-dessous de trois.

Ces nominations seront soumises lors de sa première réunion à la ratification de l'Assemblée Générale ordinaire, qui déterminera la durée du mandat des nouveaux administrateurs ; toutefois, l'administrateur nommé en remplacement d'un autre, ne demeurera en fonctions que pendant le temps restant à courir du mandat de son prédécesseur.

A défaut de ratification, les délibérations et les actes accomplis par le Conseil d'Administration, depuis la nomination provisoire, n'en demeurent pas moins valables.

Article 15 : BUREAU DU CONSEIL

Le Conseil nomme chaque année, parmi ses membres, un président, un vice-président, un secrétaire et un trésorier, lesquels sont indéfiniment rééligibles.

Pour la première année, ces fonctions seront exercées, à savoir :

Celles de président par M. René GOSCINNY

Celles de vice-président par M. Jean-Michel CHARLIER

Celles de secrétaire par M. Michel RECHNER

Celles de trésorier par M. Georges DARGAUD.

Les fonctions de membre du conseil d'administration et de membre du bureau sont gratuites.

Article 16 : REUNION DU CONSEIL

Paragraphe 1er - Le Conseil d'Administration se réunit sur la convocation du président ou de la moitié de ses membres, aussi souvent que l'intérêt de l'Association l'exige, soit au

.../...

siège social, soit en tout autre endroit du consentement de la moitié au moins des administrateurs en exercice.

L'ordre du jour est arrêté par le président ou les administrateurs qui effectuent la convocation ; il peut n'être fixé qu'au moment de la réunion.

Paragraphe 2 - Nul ne peut voter par procuration au sein du Conseil, les administrateurs absents peuvent simplement donner leur avis par écrit sur les questions portées à l'ordre du jour.

La présence de la moitié au moins des membres du Conseil est nécessaire pour la validité des délibérations.

Les délibérations sont prises à la majorité des voix, plus une, des membres présents, chaque administrateur disposant d'une voix en cas de partage de voix, celle du président est prépondérante.

Article 17 : POUVOIRS DU CONSEIL

Le conseil d'administration est investi des pouvoirs les plus étendus pour agir au nom de l'association et faire ou autoriser tous actes et opérations permis à l'Association et qui ne sont pas réservés à l'Assemblée Générale.

Il peut notamment nommer et révoquer tous employés, fixer leur rémunération, prendre à bail les locaux nécessaires aux besoins de l'Association, faire effectuer toutes réparations, acheter et vendre tous titres et valeurs et tous biens meubles et objets mobiliers, faire emploi des fonds de l'Association, représenter l'Association en justice, tant en demandant qu'en défendant et statuer sur l'admission ou l'exclusion des sociétaires.

Article 18 : DELEGATION DE POUVOIRS

Les membres du bureau du Conseil sont investis des attributions suivantes :

- Le président est chargé d'exécuter les décisions du Conseil et d'assurer le bon fonctionnement de l'Association, qu'il représente en justice et dans tous les actes de la vie civile ;

.../...

- Le vice-président seconde le président dans l'exercice de ses fonctions et le remplace en cas d'empêchement ;

- Le secrétaire est chargé des convocations, de la rédaction des procès-verbaux, de la correspondance et de la tenue du registre prévu par l'article 5 de la Loi du 1er Juillet 1901 ;

- Le trésorier tient les comptes de l'Association et, sous la surveillance du président, il effectue tous paiements et reçoit toutes les sommes ; il procède, avec l'autorisation du Conseil d'Administration, au retrait, au transfert et à l'aliénation de toutes rentes et valeurs.

Article 19 : COMPOSITION ET EPOQUE DE REUNION

Les sociétaires se réunissent en assemblées générales, lesquelles sont qualifiées d'extraordinaires lorsque leurs décisions se rapportent à une modification des statuts et d'ordinaires dans les autres cas.

L'Assemblée Générale se compose des membres actifs et des membres honoraires de l'Association. Seuls les membres actifs y ont droit de vote.

Nul ne peut s'y faire représenter que par un sociétaire.

Le vote par correspondance n'est pas admis.

L'Assemblée Générale ordinaire est réunie chaque année dans le courant du mois de Janvier sur la convocation du Conseil d'Administration, aux jour, heure et lieu indiqués dans ladite convocation.

En outre, l'Assemblée Générale ordinaire est convoquée extraordinairement par le Conseil d'Administration lorsqu'il le juge utile, ou à la demande du quart au moins des membres de l'Association.

L'Assemblée générale extraordinaire est convoquée par le Conseil d'Administration lorsqu'il en reconnaît l'utilité.

Article 20 : CONVOCATION ET ORDRE DU JOUR

Les convocations sont faites au moins huit jours à l'avance par lettres individuelles, indiquant sommairement l'objet de la réunion.

.../...

L'ordre du jour est arrêté par le conseil, il n'y est porté que les propositions émanant du conseil et celles qui lui ont été communiquées 15 jours au moins avant la réunion avec la signature du quart au moins des membres de l'Association.

Les assemblées se réunissent au siège social ou en tout autre endroit de la ville où se trouve le siège social.

Article 21 : BUREAU DE L'ASSEMBLEE

L'Assemblée est présidée par le Président du Conseil d'Administration ou, à son défaut, par le vice-président ou par un administrateur désigné par le conseil.

Les fonctions de secrétaire sont remplies par le secrétaire du Conseil d'Administration et, en son absence, par un membre de l'Assemblée désigné par celle-ci.

Il est dressé une feuille de présence signée par les membres de l'Association en entrant en séance et certifiée par le président et par le secrétaire.

Article 22 : NOMBRE DE VOIX

Chaque membre actif de l'Association a une voix et autant de voix supplémentaires qu'il représente de sociétaires actifs.

Article 23 : ASSEMBLEE GENERALE ORDINAIRE

L'Assemblée Générale ordinaire entend le rapport du Conseil d'Administration sur sa gestion et sur la situation morale et financière de l'Association ; elle approuve ou redresse les comptes de l'exercice clos, vote le budget de l'exercice suivant, ratifie la nomination des administrateurs nommés provisoirement, pourvoit au remplacement des administrateurs, autorise toutes acquisitions d'immeubles nécessaires à l'accomplissement du but de l'Association, tous échanges et ventes de ces immeubles, ainsi que toute constitution d'hypothèque et tous emprunts et, d'une manière générale, délibère sur toutes les questions d'intérêt général et sur toutes celles qui lui sont soumises par le Conseil d'Administration à l'exception de celles comportant une modification des statuts.

.../...

Pour délibérer valablement, l'assemblée ordinaire doit être composée du tiers au moins des membres actifs. Si cette condition n'est pas remplie, l'assemblée est convoquée à nouveau dans les formes et délais fixés sous l'article 20 et, dans la seconde réunion, elle délibère valablement quel que soit le nombre des membres actifs présents ou représentés, mais seulement sur les questions à l'ordre du jour de la précédente assemblée.

Les délibérations sont prises à la majorité des voix des membres actifs présents ou représentés.

Article 24 - ASSEMBLEE GENERALE EXTRAORDINAIRE

L'Assemblée Générale extraordinaire peut modifier les statuts dans toutes leurs dispositions ; elle peut notamment décider la dissolution anticipée ou la prorogation de l'Association, sa fusion ou son union avec d'autres associations poursuivant un but analogue.

Pour délibérer valablement, l'Assemblée Générale extraordinaire doit être composée de la moitié au moins des membres actifs.

Si cette condition n'est pas remplie, l'assemblée est convoquée à nouveau à 15 jours d'intervalle, dans la forme prescrite par l'article 20 et, dans cette seconde réunion, elle délibère valablement quel que soit le nombre des membres actifs présents ou représentés, mais seulement sur les questions à l'ordre du jour de la première réunion.

Les délibérations de l'Assemblée Générale extraordinaire, quel qu'en soit le quorum, sont toujours prises à la majorité des deux tiers des voix des membres présents ou représentés.

Article 25 : PROCES-VERBAUX

Les délibérations de l'Assemblée Générale sont constatées par des procès-verbaux, inscrits sur un registre spécial et signés par le président de l'Assemblée et le secrétaire.

Des copies ou extraits de ces procès-verbaux sont signés par le président du Conseil d'Administration ou par deux administrateurs.

.../...

Article 26 : DISSOLUTION - LIQUIDATION

En cas de dissolution volontaire, statutaire ou forcée de l'Association, l'Assemblée Générale extraordinaire désignera un ou plusieurs commissaires, chargés de la liquidation des biens de l'Association et qui jouiront des pouvoirs les plus étendus pour réaliser l'actif et acquitter le passif.

Après paiement des charges de l'Association et des frais de sa liquidation, le surplus sera attribué à une ou plusieurs associations, poursuivant un but analogue, dans les conditions qui seront fixées par l'Assemblée Générale extraordinaire. Conformément à la loi.

Article 27 : DECLARATION ET PUBLICATION

Le Conseil d'Administration remplira les formalités de déclaration, et de publication prescrites par la loi.

Tous pouvoirs sont conférés à cet effet au porteur d'un original des présentes.

Fait en originaux, à PARIS, le

L'ASSOCIATION DES PROFESSIONNELS DE LA BANDE DESSINÉE

Les auteurs, dessinateurs et éditeurs des bandes dessinées les plus célèbres paraissant dans les pays d'expression française, se sont réunis pour constituer l'Association des Professionnels de la Bande Dessinée.

Les membres du C.E.L.E.G., connaissent bien les raisons qui ont poussé ces professionnels à s'unir: moyen d'expression qui obtient un succès de plus en plus grand auprès du public, la bande dessinée est encore trop souvent méconnue et injustement critiquée.

Des accusateurs, souvent mal renseignés, portent toujours les mêmes attaques contre la bande dessinée: sadisme, violence, cruauté, appauvrissement du langage, etc.

Pour justifier ces critiques, les accusateurs prennent pour exemple les bandes dessinées de la plus basse qualité. C'est comme si, pour juger le cinéma, on présentait en guise de pièce à conviction, un western de la série Z, plutôt que: "La chevauchée fantastique." (On voudra bien nous pardonner ce que cette comparaison peut avoir de prétentieux. Elle est, en tout cas, excellente pour notre moral.)

Donc, le but de l'Association, est de revaloriser la bande dessinée de qualité, et de la faire mieux connaître de ceux-là mêmes qui l'attaquent. L'Association veut espérer qu'un adversaire bien informé deviendra un partisan, voire même un défenseur de la bande dessinée.

Les membres de l'Association (dont plusieurs, à commencer par son président, sont membres du C.E.L.E.G., ce qui semblerait

prouver que l'on peut être à la fois professionnel et amateur de bandes dessinées) sont au nombre de cinquante. Il est possible que de nouveaux membres seront admis lors de la prochaine assemblée générale. Le conseil d'administration réunit Michel Tanguy, Spirou et Gaston, Achille Talon, Tintin, Lucky Luke, Zig et Puce, Astérix, et les journaux Pilote, Spirou et Chouchou, en la personne de leurs auteurs et éditeurs: MM. Charlier, Dargaud, Dupuis, Forlani, Franquin, Greg, Hergé, Morris, Saint-Ogan, Uderzo et Goscinny.

Les autres membres sont:

MM. Ache, Arnal, Attanasio, Bara, Bernad, Blanc, Cezard, Coq, Craenhals, Culliford (Peyo), Cuvelier, Forest, Gillain (Jijé), Gillon, Graton, Hubinon, Jacobs, Macherot, Martial, Martin, Pellos, Poivet, Reding, Remacle, Roba, Sirius, Tabary, Tacq, Tibet, Tillieux, Weinberg, Will, Duchateau, Gordeaux, Leblanc, Winkler, Gauthier et Boujon.

Il ne nous reste qu'à remercier le Giff-Wiff de nous avoir donné l'hospitalité dans ses pages, et à saluer les membres du C.E.L.E.G., qui sont, par définition, nos amis et nos alliés.

René Goscinny

ÇA COMMENCE VRAIMENT A BIEN FAIRE

Ce qui peut arriver de plus triste pour un humoriste, c'est que tout le monde se prenne au sérieux. C'est ce qui se passe en ce moment où chaque mironion qui écrit trois lignes, chante un couplet ou fait un petit dessin s'arrête éperdu d'admiration devant l'importance de son œuvre.

Tout se politise, tout est grave. Il suffit d'un simple film pour diviser les opinions, provoquer des disputes au sein des familles, troubler des diners en ville et fournir des armes aux polémistes. On ne peut plus aimer, ou ne pas aimer. Après les ignobles : « Je ne suis pas raciste, mais... », voici les grotesques : « Je ne suis pas bégueule, mais... » Il y a ceux qui appellent la censure à leur aide, la pitoyable et ridicule censure, toujours redoutable. Il y a ceux qui se prennent pour des héros parce qu'ils n'ont pas été « choqués ». Il y a, enfin — les plus nombreux — ceux qui veulent être dans le vent, n'importe quel vent, ajoutant ainsi à la confusion mentale générale ; ce sont les : « Notez bien que personnellement j'ai beaucoup aimé, mais... »

Tout se politise, tout est grave. On ne rigole plus ; on pisse-vinaigre et on colle des étiquettes. Il faut obéir à des règles strictes pour essayer d'échapper à ces étiquettes ; règles qui changent avec le vent qui souffle, qui tourne et qui est le seul à s'amuser. Puisque l'époque où l'humoriste pouvait rire de tout semble révolue, nous avons rédigé une charte qui devrait être valable pendant quelque temps ; nous sommes prêts à la modifier le moment venu, avec les autres.

Etant donné que ce n'est pas spécialement notre propos, nous avons exclu de cette charte tous les sujets se rattachant directement à la politique et à ceux qui la font professionnellement.

ATTENTION : Il ne suffit pas d'être d'accord avec la colonne de droite pour ne pas être considéré comme un réac. Encore faut-il ne pas rigoler avec la colonne de gauche.

CHARTÉ DE L'HUMORISTE INDÉPENDANT

NE PAS SE MOQUER DE :

Le Dernier Tango à Paris
Léo Ferré
La mode hippy
Le Nouvel Obs. (à la rigueur)
Les communautés hippies
Les vacances en auto-stop
Crumb
Fritz le Chat
L'écologie
Delphine Seyrig
Arrabal
La marihuana
L'affiche de Poinareff
Les sociologues
La moto
Le Point

SE MOQUER DE :

Les films d'Henri Verneuil
Gilbert Bécaud
La mode
L'Express (à la rigueur)
Les grands ensembles
Le Club Méditerranée
Hergé
Tout Disney
Les Tours
Brigitte Bardot
Roussin
Le tabac
L'affiche de Sardou
Les énarques
L'auto
Le Point

René GOSCINNY

Tables

Table des illustrations

—

Couverture : « Pilote World », *Pilote* n° 600 (photographie personnelle)

Figure 1 : Affiche (21x28 cm) pour le « Happening de la bande dessinée » du 15 mai 1973 (photographie de M. Michel Viau) p. 27

Figure 2 : Couverture de *Pilote* n° 0 (source : *bdoubliées.com*)p. 48

Figure 3 : *Pilote* n° 0, p. 31 (source : *bdoubliées.com*)p. 48

Figure 4 : *Pilote* n° 525, p. 45 (photographie personnelle)p. 60

Figure 5 : *Pilote* n° 557, p. 5 (photographie personnelle)p. 60

Figure 6 : *Pilote* n° 610, p. 24 (photographie personnelle)p. 60

Figure 7 : Couverture de *Pilote* n° 1 (photographie personnelle)p. 72

Figure 8 : Couverture de *Pilote* n° 48 (photographie personnelle)p. 72

Figure 9 : Couverture de *Pilote* n° 66 (photographie personnelle)p. 72

Figure 10 : Couverture de *Pilote* n° 132 (photographie personnelle)p. 73

Figure 11 : Couverture de *Pilote* n° 134 (photographie personnelle)p. 73

Figure 12 : Couverture de *Pilote* n° 172 (source : *bdoubliées.com*)p. 73

Figure 13 : Couverture de *Pilote* n° 126 (photographie personnelle)p. 74

Figure 14 : Couverture de *Pilote* n° 150 (photographie personnelle)p. 76

Figure 15 : Couverture de <i>Pilote</i> n° 184 (photographie personnelle)	p. 77
Figure 16 : Couverture de <i>Pilote</i> n° 220 (photographie personnelle)	p. 80
Figure 17 : Couverture de <i>Pilote</i> n° 222 (photographie personnelle)	p. 80
Figure 18 : Couverture de <i>Pilote</i> n° 260 (photographie personnelle)	p. 80
Figure 19 : Couverture de <i>Pilote</i> n° 521 (photographie personnelle)	p. 82
Figure 20 : Couverture de <i>Pilote</i> n° 600 (source : <i>bdoubliées.com</i>)	p. 83
Figure 21 : Couverture de <i>Pilote</i> n° 562 (source : <i>bdoubliées.com</i>)	p. 83
Figure 22 : Couverture de <i>Pilote</i> n° 456 (source : <i>bdoubliées.com</i>)	p. 83
Figure 23 : Couverture de <i>Pilote</i> n° 585 (photographie personnelle)	p. 84
Figure 24 : Couverture de <i>Pilote</i> n° 611 (photographie personnelle)	p. 84
Figure 25 : <i>Pilote</i> n° 464, p. 39 (photographie personnelle)	p. 143
Figure 26 : <i>Pilote</i> n° 502, p. 43 (photographie personnelle)	p. 144
Figure 27 : Couverture de <i>Pilote</i> n° 668 (photographie personnelle)	p. 144
Figure 28 : <i>Pilote</i> n° 743, p. 41 (photographie personnelle)	p. 144
Figure 29 : <i>Pilote</i> n° 188, p. 2 (photographie personnelle)	p. 165
Figure 30 : <i>Pilote</i> n° 189, p. 2 (photographie personnelle)	p. 165
Figure 31 : <i>Pilote</i> n° 190, p. 12 (photographie personnelle)	p. 165

Figure 32 : <i>Pilote</i> n° 190, p. 40 (photographie personnelle)	p. 165
Figure 33 : Publicité de la laque Gibs Sport (photographie personnelle)	p. 168
Figure 34 : Publicité de la collection Humœurs des Éditions Dargaud (photographie personnelle)	p. 168
Figure 35 : <i>Pilote</i> n° 640, quatrième de couverture (photographie personnelle)	p. 183
Figure 36 : <i>Pilote</i> n° 644, quatrième de couverture (photographie personnelle)	p. 183
Figure 37 : <i>Pilote</i> n° 0 (numérisation de M. Christian Kastelnik)	p. 201
Figure 38 : <i>Pilote</i> n° 0 (numérisation de M. Christian Kastelnik)	p. 201
Figure 39 : <i>Pilote</i> n° 0 (numérisation de M. Christian Kastelnik)	p. 201
Figure 40 : <i>Pilote</i> n° 519, p. 9 (photographie personnelle)	p. 217
Figure 41 : <i>Pilote</i> n° 521, p. 13 (photographie personnelle)	p. 217
Figure 42 : <i>Pilote</i> n° 527, p. 7 (photographie personnelle)	p. 217
Figure 43 : <i>Lupo Modern</i> n° 37 (17/12/1965), p. 25 (photographie personnelle)	p. 283
Figure 44 : <i>Lupo Modern</i> n° 37 (17/12/1965), p. 24 (photographie personnelle)	p. 284
Figure 45 : <i>Pilote</i> n° 392, p. 5 (photographie personnelle)	p. 306

Table des pièces justificatives

–

Pièce 1 : « Ventes de <i>Pilote</i> dans quatre-vingt-quinze villes (hors Paris) de décembre 1961 à février 1962 » (source : archives de l’Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, photographie personnelle)	p. 367
Pièce 2 : « Comparaison des ventes de <i>Pilote</i> et <i>Tintin</i> » (source : archives de l’Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, photographie personnelle)	p. 370
Pièce 3 : « Charte du Syndicat Autonome des Dessinateurs et Scénaristes » (source : numérisation de M. Philippe Charlier)	p. 371
Pièce 4 : « Bulletin d’adhésion du Syndicat Autonome des Dessinateurs et Scénaristes » (source : numérisation de M. Philippe Charlier)	p. 376
Pièce 5 : « Discours de Jean-Michel Charlier et René Goscinny lors du séminaire du 20 mai 1964 » (source : archives de l’Institut René Goscinny, RG/G-3-1/2, photographie personnelle)	p. 377
Pièce 6 : « Statuts de l’Association des Professionnels de la Bande Dessinée » (source : archives de l’Institut René Goscinny, RG/O-2/3, photographie personnelle)	p. 384
Pièce 7 : « Texte de présentation de l’Association des Professionnels de la Bande Dessinée par René Goscinny » (source : archives de l’Institut René Goscinny, RG/O-2/3, photographie personnelle)	p. 395
Pièce 8 : « Charte de l’humoriste indépendant » (source : <i>Pilote</i> n° 692, p. 48)	p. 397

Table des matières

Remerciements	p. 5
Liste des abréviations	p. 7
Introduction	p. 9
Première partie : Pilote et Goscinny, deux histoires liées	p. 15
Chapitre premier. <i>Pilote</i>, atelier de la réussite ? Composition et vie de la rédaction ...	p. 17
A. Allers-retours de la rédaction : quelles modalités de recrutement ?	p. 18
1. L'équipe d'origine	p. 19
2. Sympathies, renommée et choix rédactionnels	p. 20
3. La politique de recrutement : entre choix rédactionnels et « coups » commerciaux	p. 22
4. L'écurie <i>Pilote</i> : mise en avant des auteurs	p. 25
B. Présences étrangères	p. 27
1. Situation initiale : un reflet des rédactions de l'époque	p. 28
2. Des participations plus prestigieuses : une globalisation de la BD	p. 29
3. Des attaches étrangères	p. 31
C. Origines sociales, formation académique et mixité	p. 32
1. Une cohérence sociologique ?	p. 32
2. Origines académiques	p. 34
3. Où sont les femmes ?	p. 35
D. Une dimension sociale et informelle importante : <i>Pilote</i> , lieu parmi d'autres ?	p. 36
1. Les collaborations	p. 37
2. Le cas des clans	p. 39
3. Les autres lieux de sociabilité	p. 41

Chapitre II. Goscinny et la rédaction de *Pilote*p. 47

A. Goscinny dans l'équipe de rédactionp. 47

1. L'évolution comme confirmationp. 48

2. Composition et action du comité de rédactionp. 51

3. Et la BD ?p. 55

B. Présence(s) dans le journalp. 57

1. Une présence rédactionnellep. 57

2. Personnage de son propre journalp. 58

C. Un « bon patron » ? Témoignagesp. 60

1. Goscinny, bon patron ?p. 61

2. Un personnage hors les pagesp. 65

3. Le revers de la médaille : défauts et critiquesp. 67

Chapitre III. Dans le cockpit : l'histoire de *Pilote* à travers les sources écrites et les témoignagesp.71

A. L'avenir en question : changements de formulesp. 71

1. Du « Grand magazine illustré des jeunes » au « Magazine des jeunes de l'an 2000 » :
une unité thématiquep. 72

2. La parenthèse yéyép. 75

3. La BD refait surfacep. 79

4. Astérix, tête d'affichep. 80

5. L'illustration à la conquête de la couverturep. 81

B. Une histoire en crises ?p. 86

1. Un journal presque mort-né : le rachat Dargaudp. 86

2. 1968 : chronique d'une catastrophe annoncéep. 89

3. Le début des années 1970 : conflits de canardsp. 96

4. 1974 : *Pilote mensuel*, fin d'une périodep. 102

Deuxième partie : <i>Pilote</i> au-delà des pages	p. 107
--	--------

Chapitre premier. La question des ventes : obsession des chiffres	p. 109
--	--------

A. Mise en situation : paysage des « illustrés » en France	p. 110
--	--------

1. L'après guerre : la machine repart	p. 110
---	--------

2. Un paysage varié... ..	p. 111
---------------------------	--------

3. ... en constante évolution... ..	p. 113
-------------------------------------	--------

4. ... sur fond de censure	p. 114
----------------------------------	--------

B. La question des ventes chez <i>Pilote</i>	p. 117
--	--------

1. Une industrie en crise ?	p. 117
-----------------------------------	--------

2. <i>Pilote</i> menacé ? Une évolution au fil des séminaires	p. 120
---	--------

3. <i>Pilote</i> post-68 : données incertaines	p. 125
--	--------

C. Le « phénomène Astérix » et la politique d'albums, quelles conséquences ?	p. 126
--	--------

1. Georges Dargaud : armateur ou capitaine ?	p. 127
--	--------

2. Dargaud éditions, des conditions idéales ?	p. 128
---	--------

3. Astérix, le phénomène	p. 131
--------------------------------	--------

4. Conséquences sur la vente de journaux	p. 132
--	--------

Chapitre II. Qui sont les pilotes. Perceptions et évolution du lectorat	p. 135
--	--------

A. Les « pilotes » des origines, un stéréotype ?	p. 135
--	--------

1. 1959 : le lecteur implicite	p. 135
--------------------------------------	--------

2. C'est votre pilote qui vous parle : évolution de l'adresse aux lecteurs	p. 138
--	--------

3. Y a-t-il des lectrices à bord ?	p. 140
--	--------

4. « Le journal qui vieillit avec ses lecteurs »	p. 142
--	--------

B. Le lecteur comme client	p. 145
----------------------------------	--------

1. Statistiques et projections : les critères	p. 145
---	--------

2. Le client est-il roi ? Goscinny et le public	p. 150
---	--------

Chapitre III. À la recherche du ton. L'identité de *Pilote*p. 155

A. Éléments d'identité du journalp. 156

1. La revendication d'un esprit ? Au fil des anniversairesp. 156
2. Logos et slogansp. 160
3. Y a-t-il un pilote à bord ? La recherche d'un « personnage *Pilote* »p. 163
4. *Pilote* et la masculinitép. 166

B. Visions de la bande dessinéep. 170

1. Entre administrateurs et professionnelsp. 170
2. Entre les rédacteurs en chefp. 172

C. Des bandes dessinées, mais aussi un journal : la question de l'actualitép. 173

1. L'actualité : un fil rougep. 174
2. Les pages d'actualitésp. 176
3. La question de la politiquep. 178

D. Humour, quand tu nous tiens... entre satire et parodiep. 182

1. Une satire inoffensive ?p. 182
2. Un « humour *Pilote* » ? Entre absurde et référencesp. 185

E. Quel souvenir de *Pilote* ?p. 186

1. Chacun son *Pilote* : une histoire d'éclectismesp. 187
2. Le lecteur à l'esprit, la qualité comme mot d'ordre, la nouveauté comme politiquep. 188
3. Une « BD-réalité » ? La mise en scène de la rédactionp. 191

Troisième partie : *Pilote* dans la sphère médiatiquep. 197

Chapitre premier. Goscinny et *Pilote* dans le paysage médiatiquep. 199

A. La question de la publicitép. 200

1. Des marques fidèles sur la longue duréep. 201

2. La propagande : une constante	p. 202
3. Organisation de la propagande : dans <i>Pilote</i> et en-dehors	p. 205
4. Quels produits ?	p. 207
5. Evolution des arguments de vente	p. 208
 B. La radio : une forte perméabilité des mondes	p. 211
1. <i>Pilote</i> , journal-sandwich ?	p. 211
2. <i>Pilote</i> surfe sur les ondes	p. 213
3. La musique : une présence discrète	p. 215
4. Goscinny à l'antenne et au micro : quelques expériences	p. 216
 C. Les écrans (télévision et cinéma)	p. 218
1. D'une approche de découverte à une vision plus satirique	p. 218
2. Goscinny et les écrans : relation privilégiée	p. 220
 Chapitre II. <i>Pilote</i> et la concurrence, comparaisons	p. 227
 A. Les ancêtres	p. 227
1. <i>Pistolín</i> , le galop d'essai	p. 227
2. <i>Benjamin</i> , le père spirituel ?	p. 230
 B. Les grandes écuries	p. 232
1. Le <i>Journal de Mickey</i> , cas à part	p. 232
2. <i>Tintin</i> : l'autre phénomène	p. 235
3. <i>Spirou</i> , un modèle du genre ?	p. 239
4. <i>Vaillant</i> , le miroir	p. 243
 C. Les Éditions du Square : concurrence (in)directe	p. 248
1. Trois journaux et un esprit	p. 248
2. Une catégorie à part	p. 251
3. <i>Hara-Kiri</i> et <i>Pilote</i> , des relations difficiles	p. 253
4. <i>Mad</i> , l'exemple américain	p. 256
 D. La postérité : bâtards et héritiers	p. 259

1. <i>Achille Talon Magazine</i> et <i>Lucky Luke</i> : séries dérivées	p. 259
2. Les transfuges	p. 262
Quatrième partie : Goscinny et la bande : évolutions	p. 275
Chapitre premier. Goscinny : évolution d'une figure majeure de la bande dessinée ..	p. 277
A. Un professionnel reconnu et connecté	p. 278
1. Dans la bande dessinée, avant tout... ..	p. 278
2. ... et dans les milieux médiatiques	p. 279
3. Une reconnaissance officielle	p. 281
4. Une dimension internationale	p. 282
B. Une figure médiatique... ..	p. 285
1. Plus que <i>Pilote</i>	p. 285
2. Une exposition médiatique en conséquence	p. 288
C. ... et clivante, dans la BD et ailleurs	p. 290
1. Goscinny, homme à abattre ?	p. 291
2. Goscinny et les médias : obsessions	p. 293
3. Une figure engagée	p. 295
Chapitre II. Évolutions de la presse, des auteurs et du média	p. 303
A. Le lectorat adulte : quel rôle ?	p. 303
1. Un leitmotiv et une revendication	p. 303
2. Un public peut en cacher un autre	p. 307
B. Artificiation et légitimation académique	p. 310
1. Une artificiation de la bande dessinée ?	p. 310
2. Une certaine réticence à l'anoblissement	p. 313
C. Évolutions du statut des auteurs et des pratiques de l'industrie	p. 317

1. Dessinateurs et scénaristes, même combat ?	p. 317
2. René Goscinny et la reconnaissance du métier	p. 320
3. La gestion de la création	p. 322
4. La question de la propriété	p. 324
5. Evolution du modèle de presse : l'autoédition	p. 325
Conclusion	p. 331
Sources et Bibliographie	p. 341
État des sources	p. 343
Bibliographie	p. 349
Annexes et pièces justificatives	p. 363
Annexes	p. 365
Pièces justificatives	p. 367
Tables	p. 399
Table des illustrations	p. 401
Table des pièces Justificatives	p. 405
Table des matières	p. 407