



petit format

par Évariste Blanchet

[Novembre 2017]

Dans l'Histoire de la bande dessinée, le « petit format », désigné comme entité spécifique, ne se réfère pas seulement aux dimensions physiques de ses productions mais renvoie à une catégorie de bande dessinée et une famille d'éditeurs, objectivement non définies. Le spécimen le plus courant est un périodique mensuel publiant, au format 13 x 18, deux ou trois récits complets en noir et blanc.

C'est donc de manière conventionnelle que le premier petit format est reconnu comme étant 34, né en avril 1949. Édité par les éditions Vaillant, il mêle bandes dessinées, nouvelles, articles (sport, cinéma) et disparaît au milieu de la décennie suivante. Son cadet de quelques mois, *SuperBoy*, édité par les éditions Impéria, remporte un succès plus grand puisqu'il dépasse les 400 numéros et ne cesse de paraître qu'à l'automne 1986. À l'inverse de 34 qui demeure un cas unique pour son éditeur (si l'on exclut une gamme de publications au format 11,5 x 12, déclinant dans les années 1960 les héros de *Vaillant / Pif*), *SuperBoy* est rapidement rejoint par d'autres titres conçus sur le même modèle.

Les éditions du Siècle, fondées en 1946 à Lyon par Robert Bagage, deviennent en 1951 les éditions Impéria. Le succès de *SuperBoy* les amène à lancer de nombreux autres titres dont certains connaissent une grande longévité (*Buck John, Kit Carson, Tex Tone, Battler Britton, Garry, Oliver*). Toujours en 1946 et toujours à Lyon, Auguste Vistel, Bernadette Ratier et Marcel Navarro créent leur propre structure.

Puis Bernadette Ratier rejoint Paris, adopte le petit format et devient rapidement un acteur essentiel de ce marché avec ses éditions Aventures et Voyages, plus connues sous l'appellation *Mon Journal*, dont le sigle ornera jusqu'au bout les publications (*Akim, Brik, Capt'ain Swing !, Ivanhoé, Marco-Polo*).



Si l'on s'en tient au nombre de nouveautés, il faut plutôt retenir une période à mi-chemin, soit celle qui s'étend du milieu des années 1950 au milieu des années 1970, où l'on compte très approximativement une vingtaine de titres nouveaux par an en moyenne. Le critère ne suffit pas pour juger de la bonne santé du secteur mais témoigne que les éditeurs croient encore suffisamment en l'avenir pour lancer de nouveaux titres, même s'ils n'ont pour fonction, à un moment, que de compenser un chiffre d'affaires en diminution.

La concurrence nouvelle de la télévision, sans tout expliquer, n'a pas pu être sans effet. Les éditions O.Z., entre 1963 et 1966, tentent d'en tirer avantage en adaptant en bande dessinée des feuilletons à succès (*Destination Danger*, *Thierry la Fronde*, *Au nom de la loi*), comme le fait déjà la Sagédition, mais cette fois en petit format standard, dans des titres très explicites : *Télé série Jaune*, *Télé série Verte*, *Télé série Bleue*.

Les données chiffrées rassemblées par François Hue dans son article synthétique « Petit format et grand déclin » publié dans *Hop !* No.62, font état, pour la période 1955/1965, de tirages dépassant les 200.000 exemplaires pour *Akim*, *Pepito* et *Kiwi*, précisant que de nombreux titres « tiraient autour de 100.000 exemplaires ».

Pour les années 1978-79, il donne les fourchettes suivantes par éditeur, dans une liste qui intègre l'ensemble des publications, y compris celles qui ne sont pas de format standard 13 x 18 : Arédit (13 titres à 30.000 ex. de tirage moyen), Aventures et Voyages (28 titres de 68.000 à 110.000 ex.), Impéria (26 titres de 34.000 à 46.000 ex.), Jeunesse et Vacances (8 titres de 40.000 à 90.000 ex.), Lug (11 titres de 40.000 à 90.000 ex.), Remparts (2 titres à 40.000 ex.), Sagédition (18 titres de 40.000 à 65.000 ex.), SFPI (12 titres de 34.000 à 52.000 ex.).

Pour 1983 : Arédit (7 titre au tirage inconnu), Aventures et Voyages (27 titres de 46.000 à 95.000 ex.), Impéria (24 titres de 34.000 à 42.000 ex.), Lug (11 titres de 50.000 à 80.000 ex.), Sagédition (13 titres entre 40.000 et 50.000 ex.).

En 1994, date de parution de l'article, il ne reste plus que Semic, avec 6 titres en dessous de 40.000 exemplaires de tirage. Au moment de leur arrêt, fin 2003, leur rédacteur en chef annonce des ventes inférieures à 4.000 exemplaires.

Ces publications sont principalement destinées à la jeunesse. Elles entrent explicitement dans le champ de la loi n°49.956 du 16 juillet 1949, en mentionnant cette référence dans leur pavé administratif. Elles doivent de ce fait veiller à ne pas « démoraliser » la jeunesse et bannir toute référence au sexe et à la violence. Elles sont en outre contraintes de réserver une part de leur pagination à des textes (reportages ou fictions) ou des jeux, jugés plus éducatifs que des bandes dessinées.

Créé en 1962 en Italie, *Diabolik* est traduit en France en 1966 dans un mensuel éponyme. Le fait que ce héros soit un criminel assure à la publication d'être, légalement, incompatible avec les publications pour la jeunesse. D'autres titres venus d'Italie s'adressent à ces lecteurs plus âgés. Le

public adulte n'est pas totalement nouveau mais, faute de statistiques disponibles, il est impossible d'en évaluer l'importance avant le surgissement de titres qui lui sont spécifiquement destinés. Pour les éditeurs, le fait de sortir du champ jeunesse n'est pas un problème. Il est ainsi logique que chez Arédis (ex-Artima et désormais filiale des Presses de la Cité), les adaptations en bande dessinée d'OSS 117 ou Coplan soient destinées au même public adulte que les romans d'origine. En revanche, l'interdiction aux moins de 18 ans d'un mensuel de super-héros principalement destiné aux adolescents comme *L'Inattendu*, fin 1980, équivaut à une condamnation à mort. Elvifrance, qui apparaît en 1970 commercialise un nombre considérable de revues pour adultes et adolescents, principalement d'origine italienne (*Jacula, Sam Bot, Goldboy...*). Comme le mentionne dans un numéro du *Collectionneur de bande dessinée* Bernard Joubert, le spécialiste français de la censure, il est « l'éditeur quantitativement le plus interdit de l'histoire de la presse et du livre en France avec en vingt-deux années d'existence 532 titres interdits aux mineurs, 176 titres interdits d'exposition et 36 titres interdits, de plus, de toute publicité. » Ces récurrentes tracasseries administratives, interdictions et procès aboutissent en 1992 à une cessation de son activité.

Le petit format relève d'une production de genre, mais ce constat s'applique à la totalité de la bande dessinée produite au moment où il émerge. Les catégories les plus souvent utilisées sont les suivantes : Anticipation/Fantastique, Cape et épée, Chevalerie, Érotisme, Espionnage, Guerre, Jungle, Péplum, Pirates, Policier, Sentimental, Sport et Western, auquel il faut ajouter Humour/Comique. Il s'agit à la fois de genres et de sous-genres qui peuvent se combiner. Ainsi l'Espionnage se rattache, suivant le moment et l'intrigue, au genre Guerre ou Policier. Chevalerie, Cape et Epée ou Péplum résultent principalement du succès populaire de productions cinématographiques ou télévisuelles des années 1950/1960, ou sont déclinés de la littérature (« Les romans de la table ronde », « Les Trois Mousquetaires »). Jungle découle également du cinéma, en recyclant la figure initialement littéraire de Tarzan. Bien que ce sous-genre soit l'un des plus minoritaires, on lui doit quelques périodiques à succès dont *Akim* (756 numéros entre 1958 et 1991, plus 120 numéros entre 1994 et 2004) et *Zembla* (479 numéros de 1963 à 1994).

Blek et Capt'ain Swing, deux héros américains de la guerre d'indépendance contre les occupants anglais, n'entrent dans aucune catégorie mais remportent un considérable succès. Le premier est publié dans *Kiwi* (582 numéros entre 1955 et 2003) avec des rééditions dans *Blek* (519 numéros entre 1963 et 1994). Le second dans un titre éponyme (296 numéros entre 1966 et 1991 et presque autant depuis 1994 ; c'est d'ailleurs le seul titre à paraître jusqu'à une date récente, rejoint en 2017 par deux autres anciennes publications).

Les lecteurs plébiscitent les héros récurrents (*Akim, Blek, Tex Willer*) sans négliger les publications qui en sont dépourvues. Dans ce dernier cas, le genre est d'autant plus important qu'il est l'élément qui motive l'acte d'achat. C'est particulièrement vrai des récits de guerre, dont le succès s'explique par les effets d'un conflit mondial présent encore dans tous les esprits.

Au sein de cette offre, il existe des publications que l'on dira généralistes : elles comportent de nombreux récits s'inscrivant dans des genres multiples, comme *SuperBoy* (Impéria) et *Jim Taureau* (Sagé), alors que dans le cas général, ils se limitent à deux ou trois (la loi interdit un récit unique), souvent dans le même genre. Il peut arriver que le premier récit soit rattaché à un héros ou un genre particulier, et qu'il soit suivi d'une série secondaire avec un personnage de notoriété moindre, à la durée de vie plus limitée et inscrit dans un genre différent.

Imperia est l'éditeur le plus homogène en la matière puisqu'il est l'un des seuls, pour certains titres, à ne publier que deux récits avec le même personnage éponyme (*Tex-Tone, X13, Oliver.*)

Le genre est d'abord signalé par le dessin de couverture, avec des personnages qui parfois ne se retrouvent pas à l'intérieur. Il peut l'être par le titre. *Kit Carson* et *Pecos Bill* mais aussi *Rodéo, Apaches, La Route de L'Ouest, Gringo, Canyon* ou *Nevada* suffisent à inscrire la publication dans le western, même quand le lien n'est pas objectivement direct. De même, *Ivanhoé, Lancelot, Thierry la Fronde, Robin des Bois, Messire, En Garde* vont renvoyer à Chevalerie ou à Cape et Épée, *Navy,*

Guérilla, Banzai, Kamikaze à Guerre, Olympic, En Piste, à Sport, Aventures Fiction, Cosmos, Monde Futur, Météor, Étranges aventures à Anticipation / Fantastique.



Le cas de la catégorie Sentimental est particulier, et problématique, puisqu'elle sert principalement à désigner moins une thématique qu'un public : celui des filles. Difficile de s'y tromper puisque, quand ça n'est pas *Princesse*, *Sissi* ou *Minouche*, les prénoms féminins sont privilégiés : *Tina*, *Shirley*, *Anouk*, *Cathy*, *June*, *Linda*, *Sylvie*...

Les publications érotiques réservées à un lectorat masculin plus âgé font parfois un choix assez proche, en utilisant des noms d'héroïnes □ comme *Astrella*, *Jacula*, *Zara*, *Maghella*, *Jungla*, *Baghera*, *Isabella* et *Lucifera* □ qui se trouvent avoir une forte consonance avec celui de *Barbarella*.

Proportionnellement, il y a peu d'équivalent pour les garçons. Pas de *Bill*, *Tom*, *Tony*, *Luc*, *Johnny*, *Jim*, *Harry*, mais des *Bill Tornade*, *Bill Cyclone*, *Tom Tempest*, *Tony Cyclone*, *Luc Bradefer*, *Johnny Speed*, *Jim Tomahawk*, *Jim Taureau*, *Harry Sprint*. Si les noms des hommes dénotent la force et la vitesse, les femmes se contentent d'être... des femmes.

Cependant, les titres « neutres » au regard de la division sexuelle abondent (*Cabriole*, *Banjo*, *Audace*, *Brûlant*, *Téméraire*, *Coup dur*), avec quelques cas ambigus quant au genre (*Flèche d'or* et *Flèche noire* : Western ou Cape et Épée ?).

Le matériel importé provient principalement des États-Unis, d'Italie, de Grande-Bretagne, d'Espagne et d'Argentine. Or, n'en déplaise au relatif discrédit qui frappe cette production, un récit admirable initialement publié à l'étranger en grand format ne saurait devenir automatiquement méprisable du fait de sa reprise en petit format, surtout s'il a été réalisé par Jesus Blasco, Hugo Pratt, Benito Jacovitti, Victor de la Fuente, Alberto Breccia, Guido Buzzelli, Joe Kubert, Bernie Wrighton ou Jack Kirby. Remarque qui vaut également pour des productions franco-belges classiques (*Luc Junior* de Goscinny et Uderzo se retrouve aux éditions de Poche, *Michel Vaillant* de Graton chez Aventures et Voyages, *Dan Cooper* de Weinberg chez EPI). Sauf, éventuellement, à cause d'une mauvaise traduction ou de calamiteuses opérations de remontage nécessitées par les différences de format avec les versions originales. Les caractéristiques de ces dernières induisent souvent le résultat final : un récit publié initialement en *strip* dans un quotidien sera plus aisé à adapter qu'un autre publié par page entière, en grand format, avec des cases de hauteur différente qu'il faudra obligatoirement redimensionner, voire redessiner. Autre élément de dépréciation possible : la disparition de la couleur, les petits formats étant presque exclusivement en noir et blanc, avec quelques cas de bichromie (*Pipo* chez Lug, *Pepito* à la Sagé). Plus rarement, des titres bénéficient d'une pagination partiellement en couleur (*Titi* à la Sagé, *Dare-Dare* chez Arédit, *Popeye* chez SFPI, *Blek* chez Lug).

Le fait qu'une fraction minoritaire mais non nulle de scénaristes (Ollivier, Lécureux, Castex) et dessinateurs (Cézard, Gire, Bourlès, Marcello) travaillent à la fois pour les petits formats et pour *Vaillant/Pif* incite à penser qu'il ne saurait y avoir d'écart de qualité entre la presse de petit format et

une presse mieux acceptée. Là encore, il faut juger sur pièce.



Biorn le Viking, créé par Jean Ollivier et Eduardo Coehlo pour *Brik* n'est rien d'autre qu'un duplicata de Ragnar le Viking, publié par le même duo aux éditions Vaillant. Cet exemple, avec des personnages qui ne font que changer de nom en changeant d'éditeur, est de fait très particulier puisqu'il y a moins d'écart entre Biorn et le Ragnar en noir et blanc de *Pif* au format 20.5 x 27 qu'entre ce dernier et les épisodes des années 1950 qui bénéficiaient dans *Vaillant* d'un l'ajout de couleur et d'un format 28 x 39 permettant de plus grandes possibilités expressives.

Il importe donc d'éviter un dédain de principe, mais également un aveuglement dû à une notoriété acquise ailleurs. Ainsi, les récits sentimentaux et les Robin des Bois de Guido Buzzelli publiés respectivement par Aredit et Imperia ne sont pas du même niveau que *La Révolte des ratés*, traduit dans *Charlie mensuel*. À l'inverse, pour prendre un exemple très atypique concernant ce même auteur, il est difficile d'émettre un jugement différent sur les deux occurrences d'*Un type angélique*, publiées dans *Spécial Rodéo* et *Charlie mensuel*... le même mois !

Si les petits formats recèlent parfois des œuvres de grands auteurs, des séries plus courantes conservent tout leur intérêt, qu'elles émanent de studios type EsseGesse (*Blek*, *Miki le ranger*, *Capt'ain Swing*) ou d'individualités comme Luciano Bernasconi alias Lube (*Bob Lance* dans *Ombra*), Lina Buffolente (*Gun Gallon* dans *Zembla*), Sergio Tarquinio (*La Route de l'Ouest* dans *Carabina Slim* puis dans un titre éponyme), Francisco Solano López (*L'Œil de Zoltec* dans *Bunny*). Pour toute la génération française de l'après-guerre, il n'existe pas de hiérarchie entre les supports, hormis peut-être au niveau des tarifs, et certains, comme Roland Garel, Pierre Dupuis et Pierre Le Goff, travaillent à la fois pour la presse quotidienne, les hebdomadaires et les petits formats.

On a pu reprocher les séries à base d'intrigues et de scénarios convenus, dessinées de manière académique et impersonnelle. De fait, l'affiliation à une poignée de genres aboutit à des personnages unidimensionnels qui se ressemblent parfois d'une série à l'autre. Aussi minimales soient-elles, les différences existent pourtant puisque certaines séries s'arrêtent très vite faute de succès, tandis que d'autres suscitent une ferveur qui s'étale sur plusieurs décennies. En outre, alors que, dans la plupart des cas, le nom des producteurs, surtout s'ils sont étrangers, n'est pas mentionné, certains

lecteurs parviennent à identifier les dessinateurs uniquement à partir de leur style. Le formatage n'interdit donc ni distinction ni hiérarchisation.

D'une certaine manière, la production des grands hebdomadaires franco-belges obéit à des modes de fonctionnement qui ne sont pas si éloignés, si ce n'est d'un point de vue quantitatif. *Spirou* ou *Tintin* produisent un récit par an de leurs séries à succès, là où les petits formats en réalisent un par mois. Ce productivisme donne l'impression d'un fonctionnement plus « industriel » qui s'opposerait à une fabrication de prototypes. Il n'empêche que cette production, qui peut atteindre 60 planches par mois, est généralement très correctement dessinée même si le trait peut être jugé conventionnel. Le dessin un peu passe-partout est pourtant apprécié du lecteur qui aime le « bien dessiné » conformiste, et fort utile à l'éditeur qui peut d'autant plus facilement faire réaliser une même série par différentes personnes.

La fadeur d'une grosse partie de cette production résulte pour une part de la manière dont elle est produite mais également du fait qu'elle doit obéir aux exigences de la Commission chargée de la surveillance et du contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, instituée par le Ministère de la Justice au moment de la loi de 1949, qui pousse en ce sens à force de directives moralisatrices et idiotes. Les effets nocifs de cet organisme ont des répercussions à la fois sur les créations et sur les adaptations et traductions, les éditeurs français n'hésitant pas, par rapport à la version originale étrangère, à gouacher les armes, à rehausser les (très rares) décolletés féminins et à supprimer des vignettes entières.

L'auto-censure va bien au-delà de ce que défend la loi. Ainsi, le Brik créé par le jeune Jean Cézard pour Bernadette Ratier en 1948 possède les défauts des productions courantes tant il accumule les situations archétypales, ce qui n'empêche pas le jeune lecteur de l'époque d'y trouver son compte. C'est après tout peut-être la première histoire de pirates auquel il sera confronté : elle peut donc ne pas lui apparaître comme du déjà-vu, à une époque où l'offre culturelle, au sens large, est marquée par la rareté. Il peut même être séduit par quelques outrances physiques, comme ces bonds gigantesques récurrents, de bas en haut, qu'un recordman olympique serait bien incapable d'égaliser.

Le Brik qui reparaît en petit format en 1958 s'est fortement assagi et se garde bien désormais de défier aussi effrontément les lois de la pesanteur, comme s'il y avait un risque de traumatiser la jeunesse par ses extravagances. Ce faisant, il se conforme aux recommandations de la Commission qui aime avant tout les « récits logiques », comme le précise Bernard Joubert dans *Images interdites*.

Non seulement certaines séries au sein de cette production sont du niveau de ce que les grands hebdomadaires proposent (ainsi le *Pepito* de Bottaro des années 1960), mais même la production courante peut créer d'intéressantes histoires que les grands hebdomadaires, prisonniers de leur bon goût et du respect pour un minimum de vraisemblance, ne sont pas en mesure de produire. C'est typiquement le cas de la série *Le Petit Duc*, de l'Italien De Vita, qui paraît dans le *Kiwi* de Lug. Le personnage fait, là encore, des bonds extraordinaires que le dessinateur exacerbe par des plongées et contre-plongées saisissantes. Outre ce travail sur le corps du personnage, réellement sans équivalent, la série baigne dans un onirisme lui aussi très exceptionnel. Elle n'échappe pourtant pas à quelques travers courants, comme des dialogues parfois maladroits, résultant probablement de la vitesse d'exécution (32 planches par mois qui s'ajoutent à la réalisation simultanée d'autres séries). Si ces maladresses ne gênaient guère les lecteurs à l'époque, elles peuvent aujourd'hui produire un effet comique involontaire et constituer un handicap pour une réédition. Cela n'a pas empêché des reprises du *Petit Duc* dans *Blek* à partir de 1969, et même plus tardivement, à partir de 2000, de nouveau dans *Kiwi*.



Autre série étonnamment singulière, moins par son dessin ou sa narration qui restent dans la moyenne que par les personnages et la nature des sujets abordés : *Les Anges de l'Enfer*. Certes, les héros imaginés en 1967 par Marcel Navarro, principalement dessinés par l'Italien Tuis sur scénario de Frescura, sont des motards américains à la morale plus proche de la jeunesse contestataire des campus que de délinquants néo-nazis. Mais le fait de faire allusion aux accidents de travail, à la situation des minorités ethniques, à la pollution, aux violences policières ou à la société de consommation revient à briser un tabou dans l'édition de bandes dessinées destinées à la jeunesse, où l'on ne parle jamais frontalement de ce qui s'apparente à un sujet politique.

Le genre devient un élément de disqualification dans les années 1970 au moment où certains dessinateurs passent du statut d'artisan à celui d'auteur. Pendant ce temps, les dessinateurs de petits formats continuent de produire dans l'anonymat et leurs éditeurs s'agrippent à leurs formules. Dès la fin des années 1960, des titres nouveaux émergent pourtant, qui misent sur la couleur, un format agrandi, un lectorat plus âgé ou de nouvelles thématiques, avec peut-être l'espoir d'accéder à une plus grande respectabilité. *Akim Color*, troisième déclinaison en 1967 d'un personnage à succès d'*Aventures et Voyages*, devient ainsi, du seul fait de quelques centimètres supplémentaires et d'un deuil du noir et blanc, rien moins qu'une « édition de luxe dont les fraîches couleurs égayeront les rayons de votre bibliothèque où vous ne manquerez pas de le ranger. » Plusieurs éditeurs tentent même de se faire une place dans un secteur albums en plein essor. Mais à l'exception de Lug qui se refait une santé avec les super-héros Marvel, non sans avoir subi quelques interdictions, et, accessoirement, les éditions *Aventures et Voyages* qui imposent de nouveaux titres parlant d'écologie (*Mister No*) ou d'arts martiaux (*Atemi*), ces tentatives de diversification seront des échecs.

La chute des petits formats, qui s'accélère dans la deuxième moitié des années 1970, aboutit dès les années 1980 à la cessation d'activité de la totalité des éditeurs présents sur ce créneau (S.F.P.I., Remparts, Jeunesse et Vacances, Sagédition, *Aventures et Voyages*, Lug), hormis Aredit qui survit mais uniquement en produisant des romans. Semic parvient à maintenir jusqu'à fin 2003 une demi-douzaine de titres créés par Lug, tandis que Mon Journal Productions relance *Akim* et *Capt'ain*

Swing ! plus quelques autres titres éphémères.

Outre l'absence de renouvellement du contenu, cette disparition massive et somme toute rapide est également causée par l'assèchement des sources. Si le *comic book* se maintient aux USA, la production anglaise, qui fournit notamment la plus grosse partie des récits de guerre, se tarit. Quant à l'Italie, sa production baisse également, outre le fait qu'elle tente de se positionner sur une bande dessinée plus haut-de-gamme, façon *Pilote* et *Métal hurlant*. Il ne reste bientôt plus, en matière de bande dessinée « populaire », que les titres Bonelli comme *Tex Willer* ou *Dylan Dog*. Or, cette diminution de l'offre n'est pas compensée : cela fait déjà un moment que les éditeurs français ont cessé de remplir une partie de leurs publications avec du matériel inédit. Économiquement, le modèle n'est plus viable et il n'existe plus de dessinateurs, en particulier français, ayant l'envie, et peut-être les capacités, d'alimenter un système aussi productiviste.

Les raisons ne manquent pas pour expliquer la disparition du petit format. À celles déjà mentionnées s'en ajoutent deux autres, générales mais déterminantes, et intimement liées.

La première concerne les circuits de vente. Le lecteur, surtout jeune, a depuis longtemps perdu le chemin des marchand de journaux. S'ajoute, accessoirement, la presque disparition d'un circuit secondaire, celui des bouquinistes qui vendaient jadis ces publications déjà peu onéreuses à moitié prix sur tous les marchés de France.

La seconde concerne le public de bande dessinée qui était socialement assez diversifié, avec une importante composante populaire qui a fortement diminuée aujourd'hui. Du reste, l'opposition entre une presse à bas coût destinée à un large public et une édition à coût plus élevé pour un public plus restreint n'a jamais été aussi éclatante qu'aujourd'hui : il suffit de comparer les écarts de prix des productions Disney et de super-héros vendues chez les marchands de journaux avec celles proposées en librairie par Glénat ou Urban Comics.

Malgré ces nombreuses explications, le contraste reste saisissant entre la disparition des petits formats et le considérable succès de ces autres produits en noir et blanc, de petite taille et à coût relativement modeste que sont les mangas.

Le petit format a été à la bande dessinée ce que la télévision d'avant les écrans larges a été au cinéma. Soit un canal de diffusion dévalorisé, pas toujours respectueux de l'intégrité des productions qu'il a adaptées, adepte d'un certain formatage dans ses productions propres. Il aura pourtant accouché de quelques trésors que les supports plus légitimés étaient bien incapables de susciter. Sa disparition aura du même coup entraîné la mort de personnages parfois célèbres qui ont captivé un lectorat important durant plusieurs décennies. Et ce ne sont pas les quelques albums épars, publiés pourtant par un nombre considérable d'éditeurs (dont Hachette, Glénat, Soleil, Delcourt, Clair de Lune, Vertige Graphic, Mosquito, Cornélius et le très spécialisé mais peu visible Rivière Blanche), qui suffiront à en assurer la postérité.

Évariste Blanchet

Bibliographie

Grenet, Yves, *Catalogue des bandes dessinées de petits formats pour adultes* (7 volumes), éditions Chambre Obscure, 2013. / Marmonnier, Christian « Des petits formats pour de grands desseins », *Critix* No.4, automne 1997. / Thomassian, Gérard, *Encyclopédie des bandes dessinées de petit format*, éd. Librairie Fantasmak, 4 tomes : 1. Impéria (1994), 2. Lug (volume 1, 1995 puis 2012 ; volume 2 : Rodéo, 2014 ; volume 3 : Kiwi, 2016), 3. SER (1996), 4. Aventures et Voyages 1946-1958 (volume 1, 2004) et 1958-1960 (volume 2, 2007). / □ , [en ligne],

<http://www.bd-anciennes.com/blog/les-petits-formats-ou-la-bande-dessinee-de-poche>.

Corrélat

censure – [genre](#) – [héros](#) – [poche \(format de\)](#) – publics – [série](#) – [western](#)