



HAL
open science

Barbarella : révolution sexuelle ou révolution éditoriale ?

Sylvain Lesage

► **To cite this version:**

Sylvain Lesage. Barbarella : révolution sexuelle ou révolution éditoriale?. Lévrier, Alexis; Pinson, Guillaume. Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin, Les Impressions nouvelles, pp.127-143, 2021, 978-2-87449-838-1. hal-04748245

HAL Id: hal-04748245

<https://hal.univ-lille.fr/hal-04748245v1>

Submitted on 22 Oct 2024

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.

Barbarella : révolution sexuelle ou révolution éditoriale ?

Issu de *Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin* (Alexis Lévrier, Guillaume Pinson, dir.),

Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2021, pp. 127-144

S'il est bien une œuvre de bande dessinée occultée par le mythe qui l'entoure, c'est bien *Barbarella* de Jean-Claude Forest, qui paraît en album chez Éric Losfeld en 1964 avant d'être rééditée, dans une version largement amendée, en 1968. Il est vrai que, dans le paysage de la bande dessinée des années soixante, le personnage détonne : femme libre, vivant pleinement et librement sa sexualité, assumant son corps, *Barbarella* fait assurément écho aux transformations des sexualités qui affectent alors la France. À mi-chemin entre les deux éditions de *Barbarella*, en 1966, le « phénomène Astérix » déferle sur l'hexagone¹. Le guerrier gaulois fait la couverture de *L'Express*, suscite une curiosité médiatique sans précédent, attestant la capacité de Goscinny et Uderzo à faire écho aux préoccupations de leurs contemporains. Il y a là, dans cette proximité temporelle, plus qu'une coïncidence. De nouvelles voies se dessinent dans la bande dessinée pour en faire une forme d'expression plus « adulte », expression non dépourvue, on le verra, d'ambiguïtés. Mais si *Barbarella* – l'œuvre et le personnage – en sont venus à incarner l'émancipation de la bande dessinée du carcan du divertissement enfantin, ce n'est pas sans équivoque.

À travers l'itinéraire éditorial de cette création, c'est en fait la transformation du rôle de la presse dans la bande dessinée que l'on peut observer en condensé : l'arrivée d'éditeurs de livres dans le marché de la bande dessinée, et la transformation des récits par la mise en livres.

Dans le canon auquel se résume, trop souvent, l'histoire de la bande dessinée, *Barbarella* occupe une place à part. Sans doute, même, le mythe a-t-il recouvert l'œuvre. Dans la vulgate qui constitue la trame historique du neuvième art, *Barbarella* est ainsi la plupart du temps présentée comme une co-création d'Éric Losfeld, éditeur pornographe connu pour avoir publié notamment André Breton, Boris Vian, Eugène Ionesco et tant d'autres. D'Arcanes au Terrain vague (traduction de son propre nom), Éric Losfeld incarne une édition intransigeante, qui ferraille durablement contre les censures – sur le terrain de l'érotisme d'abord, domaine de

¹ SN, « Le phénomène Astérix », *L'Express*, 19 septembre 1966.

prédilection de celui qui fut aussi l'éditeur d'*Emmanuelle* – mais également sur celui de la lutte contre la guerre d'Algérie. Par ailleurs, deuxième facette du mythe, *Barbarella* est également souvent présentée comme l'acte de naissance d'une bande dessinée « adulte ». Patrick Gaumer, dans son *Dictionnaire mondial de la BD*, l'affirme ainsi : « *Barbarella* est un symbole ; elle est la première héroïne de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui la bande dessinée pour adultes² ».

Or ces deux facettes du mythe « *Barbarella* » marchent de concert. En effet, les histoires de la bande dessinée datent *Barbarella* de 1964, année de sa publication à l'enseigne du Terrain Vague... en oubliant, on en ne la mentionnant que comme parfaitement annexe, la publication dans les pages de *V Magazine*. Thierry Groensteen, dans *Astérix, Barbarella & Cie* écrivait ainsi : « Si la bande dessinée adulte réussit l'essentiel de sa percée dans la presse, un éditeur de livres joue pourtant un rôle qu'on ne saurait passer sous silence. Souvent victime de la censure, Éric Losfeld est, entre autres, l'éditeur des surréalistes et de romans érotiques – dont la célèbre *Emmanuelle*. C'est lui qui publie en 1964 le premier recueil des aventures de *Barbarella*, aussitôt interdit³ ». Éric Losfeld lui-même entretient le mythe dans son autobiographie, *Endetté comme une mule*, où il va encore plus loin, en se posant comme le véritable auteur de *Barbarella*, Forest n'étant, au fond, qu'un vulgaire exécutant : « Certes, *Barbarella*, c'est dessiné par Jean-Claude Forest, mais j'en suis vraiment le père incestueux de *Barbarella*, sinon l'amant. [...] De ce livre, je suis le principal responsable⁴ ».

Cette édition à l'enseigne du Terrain Vague en 1964 qui a tant marqué les esprits n'est pourtant que la deuxième version d'une œuvre qui a connu, pour le premier tome, pas moins de sept versions successives – avec, d'une version à l'autre, des modifications importantes. Auparavant, « *Barbarella* » avait été publié de 1962 à 1964 en feuilleton par un magazine érotique où Forest plaçait de nombreux dessins : *V Magazine*. Il y a donc un net paradoxe à ne percevoir en *Barbarella* qu'à travers sa déclinaison Losfeld. Je postulerai donc ici que *Barbarella*, plus que d'autres œuvres marquantes de l'histoire de la bande dessinée, est arrachée à ses origines périodiques pour n'être perçue que par le livre. Ce phénomène de canonisation par le livre n'est pas exclusif à *Barbarella* : de *Bécassine* à *Corto Maltese* en passant par *Tintin* ou *Astérix*, ce sont bien

² Patrick Gaumer, *Dictionnaire mondial de la BD*, Larousse, 2010, p. 52

³ Thierry Groensteen, *Astérix, Barbarella & Cie : histoire de la bande dessinée d'expression française à travers les collections du Musée de la Bande Dessinée d'Angoulême*, Paris / Angoulême, Somogy / Centre national de la bande dessinée et de l'image, 2000, p. 172.

⁴ Éric Losfeld, *Endetté comme une mule ou la Passion d'éditer*, Paris, Belfond, 1979, p. 111.

les livres qui rythment l'histoire du neuvième art, qui sont conservés par les collectionneurs et étudiés par les universitaires. Et si *Tintin*, par exemple, est essentiellement étudié à travers les albums de Casterman, il subsiste une connaissance, même vague, même incomplète, de la publication dans le *Petit Vingtième*, dans *Le Soir* ou le *Journal de Tintin*, et de la manière dont ces écrans conditionnent très largement l'écriture hergéenne ; la publication du *Feuilleton intégral* d'Hergé, entamée en 2016, participe ainsi nettement d'une réappropriation d'une démarche archéologique restituant la fabrique de l'œuvre dans la presse.

Mais *Barbarella*, plus que d'autres, est comme arrachée à ses origines plébéiennes d'héroïne feuilletonnesque, pour devenir tout autre chose. Mon ambition ici est donc de revenir à la source de ce qu'a été *Barbarella* avant Losfeld, et d'interroger les écarts entre le livre et le journal, afin de comprendre la manière dont le support de publication, le livre, transforme radicalement la narration graphique. Au-delà de cette interrogation qui ressort de la « poétique historique du support » (Thérenty, 2009), je voudrais revenir sur les raisons d'occultation de cette origine périodique et la manière dont elle éclaire la trajectoire culturelle de la bande dessinée dans les années 1960. Et ainsi montrer qu'au-delà d'une révolution sexuelle, *Barbarella* représente aussi – et peut-être d'abord – une révolution éditoriale.

Jean-Claude Forest et *Barbarella*

Tout sulfureux qu'il est, Losfeld est d'abord un éditeur littéraire reconnu. Les origines de *Barbarella* sont cependant fort éloignées du prestige attaché à l'éditeur d'Henry Miller et Fernando Arrabal. *V Magazine*, qui voit naître l'héroïne, est créé après la Seconde Guerre mondiale par deux anciens résistants du Mouvement de Libération Nationale, Max Juvénal et Pierre Fribourg⁵. Lorgnant à ses débuts sur le modèle de *Life* fait de grands reportages et de recours aux photoreporters, le magazine se réoriente très vite vers des reportages nettement plus légers, à tel point qu'il déclenche l'ire de la représentante du ministère de l'Information à la Commission du Surveillance et de Contrôle chargée de l'application de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

⁵ Bernard Joubert, *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2007, p. 99.

Les spécialistes de la bande dessinée savent l'ordre moral que cette loi fait peser sur les magazines illustrés pour la jeunesse : son article 2, qui dissuade toute publication d'éléments de nature à « démoraliser la jeunesse » – formulation délibérément floue et attrape-tout se traduit par une rentrée dans le rang (Crépin, 2001 ; Méon, 2004). La représentation de la criminalité, l'évocation de la sensualité ou le recours à un imaginaire trop fortement débridé se voient ainsi menacés de poursuites, et si le cas de Pierre Mouchot témoigne des difficultés à faire condamner les éditeurs devant les tribunaux, la Commission se livre à un travail de persuasion bien plus redoutable. Mais à ces dispositions ayant trait à la presse enfantine se rajoutent des dispositions étendant le contrôle de la Commission aux publications « de toute nature », à travers l'article 14 de la loi. C'est ainsi que *V Magazine*, de la même manière que *Paris Tabou*, *Paris-Hollywood* ou *Paris Cocktail*, pourtant en rien destinés aux enfants, déclenche l'hostilité de la commission pendant toutes les années 1950, conduisant la revue à régulièrement changer de nom. Ce n'est pourtant qu'en 1961 que le lourd couperet de la Commission tombe sur la revue – qui s'appelle alors *V Sélections* – avec une triple interdiction de vente aux mineurs, d'exposition et de publicité.

Refondue, la revue paraît sous un nouveau nom – *V Magazine* – à partir de l'été 1961, promettant une version « expurgée » selon les mots de l'éditeur qui tente d'amadouer la Commission de surveillance et de contrôle. C'est dans cette version purgée que paraît, l'année suivante, « Barbarella ». Pour mieux comprendre comment le feuilleton s'insère dans le dispositif de la revue, il n'est pas inutile de donner un aperçu de son contenu ; prenons par exemple le numéro 570 du printemps 1963. Il est frappant – et cette impression se répète sur n'importe quel numéro de la même période – de constater à quel point le sommaire ne semble constitué que d'un festival de pin-ups, soit sous forme de portfolios de starlettes (Cathia Caro, « la femme-enfant au décolleté très oh-la-la ! »), de reportages touristiques (sur la Costa del Sol, pour montrer des Andalouses en maillot de bains), de reportages (« La foire aux starlettes », reportage sur les stratégies des aspirantes-actrices à Cannes qui chercheraient à se faire remarquer en dévoilant leur corps), de nouvelles historiques (« L'Amour de Malica », un roman historique sur les Conquistadores qui se saisissent de jeunes vierges alanguies), dessins « humoristiques »... Tout est prétexte à montrer des femmes dénudées, à mettre en scène des fantasmes masculins hétérosexuels dans lesquels les femmes sont réduites au statut d'objet hypersexualisé : le *male gaze* y joue à plein (Mulvey, 1975).

ILL. 1 : Jean-Claude Forest, « Thaddea », *France-Soir*

Au moment où il entre dans *V Magazine*, Jean-Claude Forest a déjà une longue et prolifique carrière derrière lui. Né en 1930, Jean-Claude Forest appartient à cette génération d'auteurs « qui profite de l'expansion du secteur du dessin à la Libération⁶ » ; il débute ainsi en 1949 dans *O.K.*, avant de travailler pour une pléthore de titres dans les années cinquante, publiant aussi bien dans *Vaillant* et la revue dérivée *34 Caméra* que dans *Fillette*, *Mireille*, *Suzette*, *Lisette*, et s'illustre notamment en reprenant les aventures de *Charlot* et de *Bicot*. À la fin des années cinquante, la carrière de Forest prend un tournant décisif lorsqu'il commence à travailler pour *France-Soir*, où il réalise des adaptations de romans : « Thaddea » d'après Henry Castillou (ill. 1), « Le seigneur des îles » d'après Daniel Gray... L'importance du quotidien dans l'histoire de la bande dessinée est à ce jour encore mal connue ; pourtant, les données compilées par Jessica Kohn dans sa thèse montrent bien que c'est là que les dessinateurs sont le mieux payés (Kohn, 2018) – et tout aussi important à mes yeux est le fait que Forest s'exerce alors à une bande dessinée destinée à un public élargi d'adultes des deux sexes.

Simultanément, il commence à illustrer des couvertures de *Fiction*, la principale revue de science-fiction de l'époque et matrice à venir de la bédéphilie, ainsi que de la collection « Le rayon fantastique », centrale dans la construction d'un canon de la science-fiction, et co-dirigée par Georges-Hilaire Gallet, également rédacteur en chef de *V Magazine*. C'est donc lui qui avait sollicité Jean-Claude Forest pour publier dans son magazine dès le milieu des années cinquante ; dessinateur extrêmement polyvalent, Forest recourt d'ailleurs à un style beaucoup plus conventionnel dans les pages du magazine que pour les couvertures du « Rayon fantastique », où les audaces graphiques sont encouragées. Dans *V Sélections* puis *V Magazine*, Forest illustre des récits d'aventures érotiques, le plus souvent en cadre exotique, et y apprend le langage des corps dénudés.

Il y côtoie des dessinateurs tels que Georges Pichard, pilier de la revue avec ses dessins de blagues grivoises et ses illustrations de nouvelles au lavis, ou encore Robert Gigi, deux noms que l'on retrouvera au sommaire de *Chouchou* quelques années plus tard. Il semble que ce soit Georges-Hilaire Falet qui ait commandé à Forest une série érotique au personnage principal féminin, laissant à Forest carte blanche pour développer son récit. Le récit de Forest, mettant en scène les tribulations de la jeune et belle Barbarella – en qui il est difficile de ne pas voir un

⁶ Jessica Kohn, *Travailler dans les petits mickeys...* p. 64.

décalque de Brigitte Bardot – paraît à raison de huit pages par numéro en huit livraisons (10 pages pour les deux premières), du printemps 1962 à janvier 1964.

À la lecture de ces numéros, au milieu des clichés de starlettes, des blagues de bidasses et d'une atmosphère générale faite d'émois sensuels masculins, on ne voit guère ce qui peut choquer dans le feuilleton de Forest. Si Barbarella ne dédaigne pas exhiber sa plastique avantageuse, et si à plus d'une occasion Barbarella se tire astucieusement d'affaire en exploitant ses charmes, les représentations proprement sexuelles sont rares. Le plus détonnant est à mon sens ailleurs : dans cette revue qui pratique l'objectification systématique des femmes, Barbarella est certes un personnage très sexualisé, mais c'est avant tout une héroïne qui maîtrise son corps et sa sexualité, qui choisit ses partenaires – y compris cybernétiques.

ILL. 2 : Jean-Claude Forest, *Barbarella*, Paris, Losfeld, 1968, p. 53

Héroïne féministe, Barbarella ? L'affirmation serait sans doute excessive. Mais le seul statut d'héroïne représente déjà, en soi, une rupture : Barbarella est une femme libre et indépendante, à une époque où l'essentiel des femmes de la bande dessinée franco-belge sont des épouses dévouées, des filles, des sœurs – bref des personnages secondaires manquant bien souvent d'épaisseur. Par ailleurs, dans une revue qui ne brille guère par sa finesse, Forest apporte un soin certain à son écriture, truffant le récit de références et de dialogues savoureux – parmi lesquels l'échange entre Barbarella et Aiktor, l'obéissant et polyvalent robot-taxi (ill. 2). On est là face à l'une des affirmations les plus fortes de l'émancipation sexuelle de Barbarella, seule à retirer du plaisir de ces ébats, le robot constatant pour sa part, non sans tristesse, que ses élans ont « quelque chose de mécanique » (*V Magazine* n°572/8, p. 35).

Une innovation éditoriale : l'album pour adultes

Au-delà des fanfaronnades d'Éric Losfeld, on ignore (faute d'archives) ce qui pousse ce dernier à s'intéresser au feuilleton de Forest, ce qui le convainc de se lancer dans la bande dessinée. Mais l'édition luxueuse de 1964 s'inscrit dans les premiers pas de la bédéphilie française : le « Club des bandes dessinées » (qui ne s'appelle pas encore Centre d'étude des littératures d'expression graphique), idée née dans le courrier des lecteurs de *Fiction*, est lancé au printemps 1962, et comprend parmi ses premiers membres Jean-Claude Forest... Il y a là, bien

sûr, davantage qu'une coïncidence. Losfeld, éditeur de la revue *Midi Minuit fantastique*, est très introduit dans ce petit milieu pour qui bédéphilie, cinéphilie et amour de la science-fiction sont étroitement liés. Pour le dire autrement, Losfeld perçoit l'air du temps avec un flair incomparable. Il a sans doute un autre atout dans sa manche : une capacité à sortir des livres à des tirages modestes, là où l'édition de bande dessinée appartient encore aux industries culturelles de l'enfance.

Si « Barbarella » connaît une première vie dans les pages d'une revue érotique, il y a, assurément, une deuxième naissance de l'héroïne lors de la publication en album, à la fois par la réécriture qu'occasionne le passage au livre, et par l'écho public décuplé que rencontre cet album relativement confidentiel. Au terme des huit livraisons, le feuilleton de Forest aboutissait à un récit de 68 pages ; il n'était pas illogique, en envisageant le passage au livre, de penser au modèle des albums du Lombard qui, pour beaucoup, rassemblent également des feuilletons en passe de perdre leur caractère échevelé alors qu'émerge peu à peu une politique éditoriale plus affirmée (Lesage, 2018). C'est à la lumière de ces standards éditoriaux (albums cartonnés de 64 pages au Lombard, brochés ou cartonnés de 48 pages chez Dupuis) qu'il faut mesurer la nouveauté que représente la proposition de Losfeld. Car plus que l'épaisseur inédite du papier, c'est bien le travail de maquette qui représente une rupture, et la manière dont cette maquette offre une lecture nouvelle de l'œuvre. Losfeld reprend en effet, et dépasse, la structure feuilletonnesque du récit ; chaque épisode devient un chapitre, séparé des autres par une double page blanche sur laquelle vient s'inscrire un numéro de chapitre. La finitude du volume, sa subdivision en chapitres distincts, l'usage de la couleur qui distingue chacun des chapitres, affectent donc en profondeur le sens donné à l'œuvre, comme en témoigne le fait que les couleurs adoptées pour la publication dans *V Magazine* ne sont pas conservées.

ILL. 3 : Jean-Claude Forest, *Barbarella*, Paris, Le Terrain Vague, 1964, np (pl. 35)

L'innovation principale de Losfeld a donc sans doute résidé dans cette décision simple, mais radicale : celle de considérer chacune des livraisons du feuilleton interplanétaire comme autant de chapitres d'un roman (ill. 3). Ce geste est, en apparence, relativement anodin : il ne fait que s'adapter à la livraison fractionnée des aventures de Barbarella dans les pages de *V Magazine*, où chaque épisode était séparé par un trimestre entier. Cette publication fragmentée nécessitait d'articuler le continu et le discontinu, avec chaque épisode connaissant une forme de

clôture, généralement pour voguer vers d'autres horizons, de nouvelles aventures : en règle générale, Barbarella affronte un maniaque, règle plus ou moins la situation, et gagne d'autres espaces pour être à nouveau confrontée à des ennemis plus redoutables encore – sauf en fin de récit, où elle se stabilise un peu plus ; par son fonctionnement médiatique, le feuilleton est un « récit suspendu » dans lequel chaque clôture apporte une relance vers l'épisode suivant (Revaz, 2016).

Donc le coup de force de Losfeld consiste à transformer chacun de ces épisodes non pas en un récit continu, mais en une série de chapitres. On est alors en 1964, 14 ans avant les débuts d'*(À Suivre)*, dans une des toutes premières initiatives délibérées pour hybrider bande dessinée et littérature, et une hybridation qui repose simplement sur une double intervention éditoriale : le label (l'éditeur de Vian, des surréalistes), et le chapitrage et le recours à ces pages vierges pour rythmer le récit. 15 ans plus tard, la vieille maison Casterman saura s'en souvenir pour affirmer la dimension littéraire d'*Ici Même*, récit qui ouvre et forge l'identité d'*(À Suivre)*, un récit scénarisé... par Jean-Claude Forest⁷.

(ILL. 4 : Jean-Claude Forest, *Barbarella*, Paris, Le Terrain Vague, 1964, couverture)

Par ailleurs, chez Losfeld, la couverture toilée de l'album est recouverte d'une jaquette, sur le modèle des clubs du livre ; rien de commun avec les albums qu'a pu publier Jean-Claude Forest jusque-là, à la Société parisienne d'éditions notamment. Outre son titre, la jaquette porte le nom de l'éditeur et, plus inhabituel, celui de l'auteur ainsi que l'année. Mais c'est surtout l'illustration retenue qui frappe par sa radicalité (ill. 4) : une représentation de l'héroïne en plan très serré, reprenant une illustration à la charge érotique manifeste mais ambiguë. Sa chevelure au vent, Barbarella se présente au lecteur avec une robe arrachée qui offre un aperçu de sa plastique ; si ces vêtements déchirés renvoient implicitement à un imaginaire du viol, le regard franc de l'héroïne contredit cette assignation. L'érotisme de Barbarella se construit ainsi dès la couverture, dans cette tension entre femme libre et maîtresse de son corps, mais néanmoins objet de fantasmes hétérosexuels masculins. L'illustration reprend les points de trame benday considérablement agrandis, dans une démarche qui n'est pas sans logner vers Roy Lichtenstein

⁷ Jean-Claude Forest, Jacques Tardi, *Ici Même*, Tournai, Casterman, « Les romans (*À Suivre*) », 1979.

qui, en 1961, utilisait déjà les points de trame pour son *Look Mickey!* avant d'en systématiser l'usage à partir de 1963.

Dans un marché de l'édition d'albums de bande dessinée qui n'est alors travaillé que par des éditeurs de presse ou des groupes venus de l'imprimerie populaire, l'initiative de Losfeld, éditeur des surréalistes et d'*erotica*, ne peut manquer de détonner. Losfeld prend le contre-pied de tous les codes alors en cours, comme autant de signaux pour destiner le récit à une clientèle nouvelle. À travers ces marqueurs paratextuels, l'album propose ainsi une nouvelle forme de bande dessinée pour les adultes. Or cette expression mérite d'être clarifiée, tant elle a suscité des confusions.

D'une part, la bande dessinée adulte existe bien avant *Barbarella* ; Forest en est l'un des représentants, dans les séries auxquelles il contribue pour *France-Soir* – mais parler de bande dessinée adulte impliquerait de s'intéresser plus largement à la bande dessinée publiée dans la presse généraliste, à certaines des publications de petit format. Pour le dire autrement : la bande dessinée adulte est partout. En revanche, il est manifeste qu'il n'existe jusqu'alors pas d'albums de bande dessinée pour adultes.

Ce qui pose problème dans l'émergence d'une bande dessinée pour adultes n'est pas, comme on l'a souvent écrit, le recours à aux littératures d'expression graphique pour aborder des thèmes adultes, pratique remontant à Töpffer et dont on peut trouver des témoignages, certes marginaux, tout au long des XIX^e et XX^e siècles. C'est bien le passage au livre qui pose problème, comme le montre la réaction de la Commission de surveillance et de contrôle sur les publications destinées à la jeunesse. Malgré l'hostilité très nette que manifeste la Commission vis-à-vis de *V Magazine* et l'attention appuyée accordée à la revue, la publication de « *Barbarella* » ne suscite pas de prise de position particulière. En revanche, le livre, imprimé à la fin de l'année 1964, fait l'objet d'un débat enfiévré à la CSC le 11 mars 1965, au cours duquel deux positions s'affrontent.

D'un côté, comme l'a montré Bernard Joubert (Joubert, 2007), certains commissaires considèrent que le prix de l'album (54 F, soit 73 € actuels), le luxe de sa fabrication (papier épais, reliure de qualité, jaquette)... renvoient au beau livre, pour lequel la censure est moins féroce. Destiné à un public d'amateurs fortunés, le livre ne constitue assurément pas une menace à l'ordre public : on retrouve là un vieux schéma classique de la censure républicaine, analysé

notamment par Annie Stora-Lamarre, qui discrimine bien l'érotisme pour amateurs éclairés, que l'on peut tolérer, de la pornographie des masses, à réprimer.

De l'autre, plusieurs commissaires voient dans ce livre une véritable menace : ils craignent, disent-ils, que « la présentation en bande dessinée puisse induire en erreur des adultes voulant acheter un album pour leurs enfants⁸ ». La Commission finit par s'y rallier, et l'ouvrage est interdit de vente aux mineurs, d'affichage et de publicité par arrêté ministériel du 12 avril 1965 ; cette sanction n'est pas seulement une arme de dissuasion à l'encontre de putatifs suiveurs de Losfeld : elle est un moyen d'achever la vie commerciale de l'album.

Cette censure, que Losfeld a tenté de contourner en 1966 en rééditant l'ouvrage à l'identique (à quelques menues retouches près) mais sous son nom, est un magnifique cadeau involontaire fait aux militants bédéphiles, car elle offre un terrain de discussion de la bande dessinée comme art ouvert aux appropriations adultes. Au fond, la Commission entérine le caractère subversif de l'œuvre, ce qui paradoxalement va asseoir son prestige.

Du papier à l'écran, et retour : *Barbarella* goes to Hollywood

Le débat qui agite alors le milieu des bédéphiles autour de la possibilité d'une bande dessinée adulte et de l'archaïsme que représente la censure de la bande dessinée est cependant sans commune mesure, dans le devenir de l'œuvre, avec le deuxième déplacement majeur de « *Barbarella* » : après être passé de la presse érotique à l'édition subversive et luxueuse, elle gagne le grand écran dans le cadre d'une superproduction (9 millions de dollars) qui sort en 1968, produit par Dino de Laurentiis et réalisé par Roger Vadim, qui confie le rôle-titre à sa compagne Jane Fonda. Le film s'attire également les foudres de la censure, tant dès le générique d'ouverture – dans lequel *Barbarella*, en apesanteur, se dévêt intégralement – le corps de Jane Fonda est au centre de l'œuvre. Comme le relève Frédéric Hervé, la censure garde un pouvoir d'intimidation : les provocations du film restent finalement limitées, et les ébats amoureux de *Barbarella* sont traités par des ellipses, en fidélité à *Forest* mais aussi, assurément, par prudence (Hervé, 2015).

⁸ Archives de la Commission de surveillance et de contrôle, procès-verbal de la séance n°68 du 11 mars 1965.

À bien des égards, le film apparaît en retrait par rapport aux audaces de *V Magazine* ; la Barbarella maîtresse d'elle-même, comme l'observe Jean-Noël Lafargue, laisse place à « une ingénue passablement bécasse qui passe de bras en bras non parce qu'elle le veut mais parce qu'elle ne sait pas se refuser à qui a envie d'elle » (Lafargue, 2009). Ainsi, dans le processus de remédiation de l'œuvre dessinée vers cinéma, l'épisode des ébats mécaniques de Barbarella avec son androïde sexuel est passé à la trappe, et les allusions à l'attraction de Barbarella pour d'autres femmes sont méthodiquement gommées. Sans doute faut-il voir là la prudence d'un producteur engagé sur un film à gros budget. Mais même dans les passages égrillards restants, les écarts sont significatifs. Roger Vadim conserve certes la machine excessive, par laquelle le maître serrurier (Durand Durand dans le film) veut faire mourir Barbarella de plaisir ; il est néanmoins troublant de relever que, dans la bande dessinée, le « vous n'avez pas honte » émane de Barbarella, alors que dans le film de Vadim c'est bien Durand Durand qui reproche à Barbarella d'avoir pris tant de plaisir... Il est ainsi frappant de constater à quel point le film, sorti en pleine révolution sexuelle, passe à côté des aspects les plus novateurs de l'émancipation sexuelle de Forest.

Le succès du film, qui sort dans une quinzaine de pays en 1968-1969, s'accompagne de la réédition de l'album. À l'étranger, plusieurs versions du livre sont réalisées en 1968-1969 : en Allemagne, en Norvège, en Suède, ainsi qu'aux États-Unis, où l'album reprenant les pages de Forest est aussi accompagné d'une sérialisation du film. En France, une nouvelle version de l'album est réalisée pour la sortie du film. Les différences entre les deux éditions du livre témoignent du déplacement de l'œuvre de Jean-Claude Forest. Les dimensions imposantes du volume de 1964 (25x33 cm) sont ramenées à un plus commun 21x27,5 cm, et la luxueuse couverture toilée recouverte d'une jaquette évoquant Lichtenstein laisse la place à une couverture souple, reproduisant un photogramme tiré du film de Roger Vadim (ill. 5). Cet album éloigne donc encore un peu plus la série de Forest de ses origines périodiques, en imposant comme cœur du système transmédiatique le cinéma hollywoodien.

(ILL. 5 : Jean-Claude Forest, *Barbarella*, Paris, Losfeld, 1968, couverture)

Mais ce n'est pas seulement l'habillage du récit par le livre qui est transformé, mais le contenu même de celui-ci. En effet, Barbarella est systématiquement rhabillée de sous-vêtements là où, dans l'édition originale, elle montrait une nudité qui se cantonnait pourtant aux

courbes, et se refusait pudiquement à tout détail anatomique trop audacieux. Ce rhabillage ne va pas sans absurdité, Barbarella déclarant ainsi à propos d'un homme-poisson qui la contemple avidement alors qu'elle se douche : « Ce ne sera pas la première fois qu'un extra-terrestre contempera ma nudité ». La Barbarella nouvelle, revêtue de sous-vêtements, perd évidemment en charge érotique et, peut-être, en symbole d'une libération féminine.

Si les vêtements réapparaissent, l'organisation interne du livre, quant à elle, est profondément bouleversée. Les couleurs adoptées pour la première édition sont transformées mais, surtout, les épisodes cessent d'être séparés en autant de chapitres, affectant en profondeur l'économie narrative. Ce qui était auparavant une narration discontinue, lorgnant vers le modèle du roman en feuilleton, devient alors un récit continu, dont le caractère heurté saute alors au visage. Nombre d'ellipses temporelles, qui faisaient sens dans une publication où chaque nouvel épisode se faisait attendre trois mois, et qui était à peu près préservée par la mise en livre initiale de Losfeld, sautent aux yeux du lecteur. La lecture que suscite cette édition se fait ainsi nettement plus bousculée, voire incompréhensible, que les versions précédentes.

Au-delà de cette logique narrative nouvelle, le principal apport du film réside assurément dans la notoriété nouvelle du personnage, et ce d'autant plus que la personnalité du réalisateur et des acteurs principaux (Jane Fonda, mais aussi le mime Marceau) suscite avant même la sortie du film plusieurs reportages télévisés, à une époque où la curiosité à l'égard du neuvième art est tout juste naissante.

Barbarella fait donc l'objet de deux appropriations symboliques qui la font échapper à la sphère des feuilletons érotiques à laquelle elle était promise. La première, c'est le geste audacieux de Losfeld, qui s'empare du feuilleton pour en faire, objet inédit, un album pour adultes. Il saura d'ailleurs répéter la formule, et même si l'incursion de Losfeld dans la bande dessinée adulte est brève, elle marque un tournant significatif : moins de quinze titres au total, qui révèlent pour certains des auteurs cantonnés jusque-là au second plan (Druillet ou, à sa manière, Cuvelier qui étouffait avec son *Corentin* et se révèle avec *Epoxy*), ou qui, pour d'autres, révèlent des auteurs nouveaux (Guy Peellaert, Nicolas Devil, ou encore Alain Tercinet, qui ne font d'incursion dans la bande dessinée que chez Losfeld). Un point commun : une approche neuve de l'objet-livre, marquée par une rigueur dans la fabrication, une volonté de proposer des langages graphiques neufs (expérimentations graphico-littéraires avec Tercinet, bande dessinée pop avec Peellaert,

foisonnements psychédélics avec Nicolas Devil), formats différents... Malgré la brièveté de l'incursion de Losfeld dans la bande dessinée, cette approche éditoriale neuve forge un statut à part pour Losfeld, issu de l'imaginaire romantique de l'éditeur. Tardi est un exemple de cette fascination pour Losfeld : « *Pilote* ne m'intéressait pas du tout. Ce qui m'attirait, c'était ce qu'éditait Losfeld : *Jodelle* de Peellaert et *Barbarella* de Forest. Ça me paraissait de la vraie bande dessinée, vraiment pour adultes, qui changeait des ambiances *Tintin*, *Spirou* et même *Pilote* » (Guillaume, Bocquet, 1997).

La deuxième appropriation qui fait échapper *Barbarella* au feuilleton forestien, c'est l'adaptation baroque de Roger Vadim, dont le succès international fait naître une mode d'héroïnes barbarellesques – pensons à *Vampirella* notamment, créé en 1969 par Forrest Ackerman et Frank Franzetta pour Warren. Dernière étape, enfin, de la construction du mythe, la canonisation. Celle-ci est largement permise par l'édition par Losfeld d'albums, et l'accession de l'héroïne à une célébrité planétaire par le biais du cinéma. Elle est construite également par les multiples rééditions de l'œuvre, qui chacune opèrent un déplacement par rapport à l'œuvre initiale. La réédition en « Livre de Poche », en 1974, marque bien le statut de classique auquel accède, déjà, l'œuvre de Forest – qui publie, la même année, *Les Colères du Mange-Minute* chez Kesselring, suite des déambulations de *Barbarella*. La collection, centrale dans la transmission d'un patrimoine littéraire français, n'avait jusque-là publié en poche que *La Famille Fenouillard* en 1965, pendant que Folio s'était contenté d'une poignée de titres de Wolinski et des *Peanuts* (Lesage, 2011). Dix ans plus tard, Dargaud réédite *Barbarella* en grand format, sous une appellation de collection « Les héroïnes de la BD » bien réduite – puisqu'outre *Barbarella* on n'y trouve que deux titres de la série *Blanche épiphanie*, elle aussi publiée dans les pages de *V Magazine* dans le sillage du succès de *Barbarella*. Rééditée à nouveau par les Humanoïdes associés en 1994, puis en 2015, célébrée comme l'une des figures marquantes de la bande dessinée, *Barbarella* s'est trouvée canonisée. Mais cette place, assurément enviable, au Panthéon du neuvième art, ne va pas sans malentendus et, sans doute, l'aura sulfureuse qui accompagne la jeune Terrienne de l'an 40 000 occulte quelque peu les qualités littéraires de la fantaisie forestienne, qui s'épanouissent dans ses récits suivants, de *Hypocrite* à *La Jonque fantôme vue de l'orchestre*, en passant bien sûr par *Ici Même*, avec Tardi au dessin.

*

* *

Ainsi, *Barbarella* précipite, au sens chimique du terme, l'avènement de la bande dessinée adulte. Si le feuilleton créé par Forest dans les pages de *V Magazine* n'est qu'un acteur secondaire de ce mouvement, ses éditions successives en révèlent bien les enjeux. Le passage du récit des pages du magazine de *pin-ups* à l'album luxueux de Losfeld fournit, on l'a dit, l'occasion d'une réécriture radicale de l'œuvre par son paratexte. Les formes dans lesquelles *Barbarella* est offerte au lecteur en transforment en profondeur le sens, et contribuent à donner à la création de Forest un écho inespéré.

Barbarella condense des évolutions qui mettront encore plus d'une décennie à aller à leur terme. Mais cet épisode montre bien à quel point la redéfinition des contours de la bande dessinée adulte est le fruit d'interactions complexes entre auteur, lecteurs, entrepreneurs de l'édition, entrepreneurs du spectacle et entrepreneurs de morale. C'est dans ce jeu que se construit l'élan subversif de *Barbarella*, qui dépasse tout ce que Forest, lorsqu'il encait sa première planche pour *V Magazine*, pouvait imaginer. *Barbarella* est donc une figure mythique de la bande dessinée, tant elle est révélatrice de la manière dont l'histoire du neuvième art s'est construite autour de fictions de méthode d'autant plus séduisantes qu'elles reposent sur des éléments tangibles. La célébration en Losfeld de celui qui fait advenir la bande dessinée adulte est ainsi symptomatique de la manière dont les bédéphiles ont construit la légitimité du neuvième art en agglutinant un certain nombre de réalisations à des domaines eux-mêmes légitimes : l'érection de *Barbarella* au panthéon du neuvième art a largement procédé par capillarité.

Plus qu'une révolution sexuelle, plus que l'avènement d'une bande dessinée adulte, *Barbarella* représente donc ceci : une bande dessinée qui entre dans le domaine du livre (Lesage, 2018), dont certains éditeurs vont s'emparer comme d'un splendide écrin – au prix de l'occultation du rôle décisif de ces journaux qui renouvellent les langages de l'imaginaire graphique.

Sylvain Lesage

Université de Lille
IRHiS – UMR 8529

Bibliographie

Crépin Thierry, 2001. *Haro sur le gangster !: la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS, 2001.

Guillaume Marie-Ange et Bocquet José-Louis, 1997. *René Goscinny : biographie*, Arles, Actes Sud.

Hervé Frédéric, 2015. *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, Paris, Nouveau monde.

Joubert, Bernard, 2007. *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie.

Kohn, Jessica, 2018. *Travailler dans les petits Mickeys. Les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique (1945-1968) : des passeurs culturels ?* thèse de doctorat en histoire sous la dir. de Jean-Paul Gabilliet et Laurent Martin, Paris III.

Lafargue, Jean-Noël, « L'ordinateur de Barbarella », *Le dernier des blogs*, <http://hyperbate.fr/dernier/?p=8659>, 6déc. 2009, consulté le 23 février 2018.

Lesage, Sylvain, 2011. « L'impossible seconde vie ? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche », *Comicalités, La bande dessinée : un « art sans mémoire ? »*, <http://journals.openedition.org/comicalites/221>

Lesage, Sylvain, 2018. *Publier la bande dessinée. Les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*. Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, « Papiers ».

Méon, Jean-Mathieu, 2004. « La protection de la jeunesse comme légitimation du contrôle des médias », *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, n°4, h <http://journals.openedition.org/amnis/720>.

Mulvey Laura, 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, p. 6-18.

Revaz, Françoise, 2016. « Le découpage des histoires à suivre », dans Alain Boillat et al., *Case, strip, action ! Les feuillets en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*, Gollion, Infolio.

Stora-Lamarre Annie, 1989. *L'Enfer de la IIIe République : censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago.

Thérenty Marie-Ève, 2009. « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 143, n°1, p. 109-115.