

# Le Tebeo Espagnol

---

Viviane Alary  
Université Blaise-Pascal (França)

## Resumo

Parece muito difícil falar de desenho em quadrinhos sem examinar o que representa o *tebeo* para os espanhóis. Este termo não é uma tradução espanhola de desenho em quadrinhos. Ele designa antes de tudo um suporte de desenhos em quadrinhos destinados às crianças aparecido na virada dos anos vinte do século XX. Este artigo examina o *tebeo* — única mídia de massa acessível em uma Espanha isolada após a Guerra Civil (1936–1939) —, enquanto fenômeno editorial, social e cultural (anos 70 e 80). Mais adiante nós nos interrogaremos sobre a legitimidade cultural que a sociedade espanhola concede ao desenho em quadrinhos.

**Palavras-chave:** tebeo; quadrinhos; Espanha; anos 70 e 80.

## Abstract

It seems difficult to speak about « bande dessinée » in Spain without considering what “tebeos” mean to Spaniards. This term is not simply a spanish translation of “Bande Dessinée”. It refers to a special kind of comic strips aimed at children, which appeared in the late twenties of the 20ieth century; “Tebeos” were the only available mass-media in Spain after the Civil War (1936-1939). In this contribution we want to analyse “tebeos” as an editorial, social and cultural phenomenon, intending to demonstrate that the “tebeo-culture” even survives after the collapse of the “tebeo-industry” in the 70-80ies. Further, we will examine the question of the cultural legitimacy of “bande dessinée” in the spanish society.

**Key-words:** “tebeo”; Bande dessinée; Spain; 70-80 ies.

## Résumé

Il paraît très difficile de parler de bande dessinée en Espagne sans examiner ce que représente le *tebeo* pour les Espagnols. Ce terme n'est pas une traduction espagnole de bande dessinée. Il désigne avant tout un support de bandes dessinées à destination des enfants apparu au

tournant des années vingt du XXe siècle. Cet article examine le *tebeo* — seul média de masse accessible dans une Espagne repliée sur elle-même après la guerre civile (1936-1939) —, en tant que phénomène éditorial, social et culturel. Il montre que la culture du *tebeo* survit à l’effondrement de l’industrie du *tebeo* (années 70 et 80). Au-delà, nous nous interrogerons sur la légitimité culturelle que la société espagnole accorde à la bande dessinée.

**Mots-clés:** “tebeo”; bande dessinée; Espagne; années 70 e 80.

Les stratégies éditoriales et les *habitus* de lecture ont façonné les multiples visages de la bande dessinée à travers le monde. Bien que l’internationalisation du marché ait entraîné un brassage des formes et des formats, les marques de fabrique nationales perdurent tout en trouvant de nouvelles actualisations; que l’on pense par exemple, pour ne citer que les plus évidentes, au *comic book*, à l’album cartonné franco-belge ou au *manga*. Pour ce qui concerne l’Espagne, le *tebeo* restera pour la postérité la marque de fabrique estampillée *Hispania*.

Le terme *tebeo* s’impose dans les années vingt du XXe siècle et renvoie à la revue *TBO* parue pour la première fois en 1917<sup>1</sup>. Cette revue affiche très clairement dans son sous-titre sa prétention à être un hebdomadaire de divertissement pour les enfants — “*semanario festivo infantil*”. Dès les années 30, sa popularité est telle qu’elle va donner son nom pour définir un type de fascicule à dominante bande dessinée et à destination des enfants : le *tebeo*. Mais il faudra attendre 1968 pour que le Dictionnaire de la *Real Academia Española (DRAE)* intègre ce terme dans son dictionnaire.<sup>2</sup>

La désignation générique *tebeo* correspond à la mise en place et au développement d’une puissante machine éditoriale qui se propose

---

<sup>1</sup> *TBO* renvoie à “*Te veo*” qui veut dire “je te vois”. Le terme *tebeo* est une invention populaire. Malgré les réticences des éditeurs à nommer leur revue ou leurs fascicules *tebeo*, ce terme est d’un usage très courant encore aujourd’hui pour désigner la bande dessinée. Il est le produit de deux transformations orthographiques et orales: le prédicat (*te veo*) devient *TBO* et qui deviendra à son tour vocable générique, *el tebeo*.

<sup>2</sup> “*Revista infantil de historietas cuyo asunto se desarrolla en serie de dibujos*” : revue pour enfants d’historiettes dont le sujet est développé en une série de dessins.

d'atteindre les masses urbanisées alphabétisées<sup>3</sup> en réduisant les coûts et en tentant d'offrir la quantité au détriment de la qualité. Le *tebeo* tel qu'il s'impose donc dans les années 30, se caractérise par un contenu quantitativement important dans un espace très réduit. Tout dans le *tebeo* connote la petite taille. Il propose des visions du monde en miniature. De plus, le monde éditorial et ensuite le régime franquiste ont destiné le *tebeo* aux enfants. Dès ses débuts en société, le *tebeo* est donc appréhendé comme un support de lecture facile, s'adressant aux couches populaires, aux enfants et aux adolescents et calquant ses stratégies éditoriales sur celles qui voient le développement de la culture populaire à l'ère de la reproduction de masse: *pulp fiction*, romans populaires, littérature de kiosque en général. Mais contrairement au *comic book*, aux *mangas* ou à l'album franco-belge, les solutions éditoriales retenues par l'industrie espagnole ne se sont pas avérées pérennes. Cette industrie ne survit pas aux années 70 même si l'on peut dire qu'il en est resté une "culture du *tebeo*", bien présente encore en Espagne et qui guide les choix des lecteurs de bande dessinée.

Le *tebeo* est passé d'un statut d'objet de consommation courante à celui de rebut -tout juste bon à servir de litière pour chats- pour finalement devenir objet de collection. La société espagnole actuelle porte un autre regard sur cet objet appartenant à un passé révolu. A présent, il fait partie d'un bric-à-brac de la mémoire collective très associé au franquisme, aux années de l'après-guerre (les années 40 et 50) et à l'Espagne du développement économique (les années 60 et 70). Ce regard est nostalgique et on peut se demander légitimement s'il n'oblitére pas toute possibilité de développement de la bande dessinée hors de l'espace social et culturel que l'industrie du *tebeo* a imposé pour le neuvième art en Espagne au XXe siècle. Certes l'histoire du *tebeo* fait de l'Espagne un pays qui peut s'enorgueillir d'avoir une tradition et un savoir-faire en matière de bande dessinée, tant du point de vue des auteurs, du lectorat, que des structures éditoriales. Mais, paradoxalement, cette même tradition est aussi un frein à la reconnaissance du neuvième art et au

---

<sup>3</sup> L'analphabétisme concernait 26,2 % des enfants de moins de 10 ans en 1940, contre 17,3 % en 1950 et 12,7% en 1960 (Anne Dulphy. *Histoire de l'Espagne de 1814 à nos jours, le défi de la modernisation*. Nathan Université: 1992, p. 77).

développement d'actions qui permettent l'intégration de la bande dessinée dans les circuits culturels qui jouissent d'une légitimité littéraire et artistique. De fait, la bande dessinée espagnole actuelle a du mal à se frayer un chemin entre une origine populaire qui fait la force du médium ainsi que sa richesse notamment au plan hypergraphique<sup>4</sup> et les nouvelles formes complexes, littéraires et plastiques -parfois taxées d'élitistes- mais qui, il faut bien le dire, n'arrivent pas toujours à toucher un lectorat assez important.

Pour toutes ces raisons, il semble intéressant de voir ce que proposaient ces fascicules destinés aux enfants et dédiés à la bande dessinée pour mieux comprendre la représentation actuelle qu'ont les Espagnols de leur bande dessinée.

Le *tebeo* s'est montré l'héritier de deux traditions : une tradition européenne, c'est celle du roman-feuilleton et de sa technique du "à suivre" et celle des illustrés destinés aux enfants où le texte est roi et a une fonction pédagogique. C'est en fait la concurrence de la puissante machine à exporter américaine à travers ses *syndicates* qui va obliger les éditeurs espagnols à réagir face à la présence et l'influence du *comic-strip* américain et du *comic* d'aventures ou de la bande dessinée animalière.

Le temps mythique de la IIe République (1931-1939) — temps béni de l'épanouissement des médias et revues de tout type- assoit une industrie principalement basée à Barcelone et Valence, dont les fondements ne seront pas remis en cause jusque dans les années 70-80 du XXe siècle malgré une terrible guerre civile (1936-39), que l'on a vue comme un prélude à la deuxième guerre mondiale.

Cette guerre fratricide, comme on le sait, se termine par la victoire des insurgés et la mise en place d'une dictature qui ne prendra fin qu'avec la mort de son dictateur en 1975. La puissante machine industrielle du *tebeo*, basée en majeure partie dans une zone géographique acquise à la cause républicaine, a subi de plein fouet la guerre, la pénurie et la censure, avant de renaître de ses cendres dans les années 40, c'est-à-dire les années d'après-guerre. Durant cette période si sombre à tout point de vue (répression des vaincus, autarcie économique

---

<sup>4</sup> Des ouvrages tels que *Los hijos de Pulgarcito, De Bruguera a la historieta actual : conexiones*, (Crash cómic, 2004, p. 49-93) sondent l'influence du *tebeo* sur les jeunes auteurs de bandes dessinées.

et politique, encadrement de la jeunesse dans des organisations phalangistes, pauvreté, carte de rationnement...), le *tebeo*, par son faible coût, est un des seuls supports récréatifs qui semble à même de combler un besoin vital d'évasion. Après quelques débuts difficiles (les années 40), l'industrie du *tebeo* s'est parfaitement bien adaptée à cette nouvelle réalité politique, économique et sociale à travers certains types de supports et de contenus.

### ***Chicos***

La revue *Chicos* (1938-1955), qui n'aurait existé sans ces circonstances historiques, est, selon Jesús Cuadrado,<sup>5</sup> une des plus intéressantes revues de la bande dessinée espagnole. Son existence dure ce que durent la fin de la guerre et la période d'après-guerre. Pendant la guerre, le camp nationaliste a développé une stratégie éditoriale à San Sebastián pour pallier le manque de publications et répondre à la volonté d'embrigadement, mais aussi pour assurer une fonction de pur divertissement. Deux revues, aux conceptions totalement opposées voient le jour en 1938: *Flechas y Pelayos* (1938-1949), parangon d'une revue de propagande et d'endoctrinement à destination des enfants et *Chicos* (le premier numéro date de 23 février 1938). A la propagande affichée de *Flechas y Pelayos*, *Chicos* préfère des contenus empreints de poésie, de rêverie et de distance par rapport à la réalité, que ce soit dans le registre de l'humour tendre et absurde ou dans le registre de l'aventure. Malgré les pressions et une loi sur la presse (*Ley de prensa*, avril 1938) qui stipule que cette dernière doit se mettre au service de la propagande, la revue suit une ligne éditoriale plutôt neutre, tout en jouissant d'une situation de monopole.<sup>6</sup> Cette aventure éditoriale représente une expérience hors norme, très encensée par la critique spécialisée, tant

---

<sup>5</sup>*Chicos Semanario infantil, 1938-1956, El arte en viñetas*, catalogue d'exposition, commissaire Antonio de Mateo Remacha, sin sentido, 2002, p. 13-17.

<sup>6</sup> Il faut signaler que les maisons d'édition implantées à Barcelone et Valence pourront reprendre leurs activités dès les années 40 mais avec un handicap très fort : la censure n'autorisera pas de parutions régulières. Ce qui crée une situation de monopole de fait pour les revues telles que *Flechas y Pelayos* ou *Chicos*.

pour la qualité des contenus que pour le modèle de revue de bandes dessinées à l'espagnole qu'elle offre, dans un contexte économique et politique très difficile.

Les nombreux témoignages et travaux sur le sujet mettent l'accent sur la personnalité de sa rédactrice puis directrice, Consuelo Gil Roësset de Franco.<sup>7</sup> Son habileté et son opiniâtreté réussit à mettre la revue à l'abri des contenus sectaires. Polyglotte et pédagogue, désireuse de développer l'imagination de l'enfant et d'initier à l'art, elle reprend à son compte la formule : instruire tout en divertissant, conception notamment prônée par la République vaincue. Ce n'était pas une révolutionnaire puisqu'elle a choisi le camp des Nationalistes, mais elle se montre héritière d'une vision humaniste, des courants libéraux du XIXe siècle bien éloignés des principes du nouveau régime, des inspirations fascistes et national-catholiques. C'est peut-être dans la revue *El gran Chicos* (1945-50) que ses conceptions trouvent un aboutissement. Contraire aux normes établies par le régime prônant la séparation des sexes dans la formation des esprits, le principe de la revue consistait à unir petits et grands, filles et garçons autour de ce qu'elle désignait comme une encyclopédie du loisir.

Les revues *Chicos* et ensuite *Mis Chicas* vont offrir un modèle viable au *tebeo* sous le franquisme. Ce n'est évidemment pas la volonté d'instruire tout en divertissant ou d'unir filles et garçons qui va assurer la pérennité des publications, mais plutôt le fait de concevoir un modèle de revue adapté aux circonstances de l'après-guerre espagnole. Consuelo Gil a bâti sa stratégie éditoriale selon les conceptions expérimentées et développées dans ce secteur des imprimés pour une distribution de masse. Somme toute, l'enjeu crucial pour la bande dessinée espagnole au tout début des années 40 consistait à récupérer un héritage, celui des années 30, fortement influencé par le *comic* américain, tout en confortant un ancrage hispanique, le seul à avoir droit de cité en ces temps de repli sur soi. De plus, après la guerre, la censure frappe les productions étrangères créant ainsi une situation de protectionnisme qui permettra, bon an mal an, la naissance et le développement d'une production autochtone.

---

<sup>7</sup> *Flechas y Pelayos* est dirigée par le très sectaire fray Justo Pérez de Urbel, historien et phalangiste.

Consuelo Gil a su attirer les grands noms du *tebeo* d'avant-guerre. *Chicos* fait appel à des auteurs espagnols et développe des histoires espagnoles. Emilio Freixas dans "El caballero sin nombre" reprend les épisodes nationaux avec la guerre d'indépendance comme toile de fond. Dans le registre de l'aventure au style classique et réaliste, le personnage de Cuto, créé par Jesús Blasco, est devenu un icône de la culture populaire avec des épisodes cultes tel "Tragedia en Oriente" (fig. 1).



Fig. 1, "Cuto, Tragedia en Oriente", *Chicos*, n° 380, 7 avril 1946, coll. part.

*Chicos* connaîtra un franc succès puisque le tirage se situe<sup>8</sup> entre 90 000 et 120000 exemplaires jusque dans les années 1946-48. Son atout majeur est bien évidemment la régularité de la parution, à laquelle ne pouvaient prétendre les autres revues avant 1952, et une très performante distribution. La revue sortait inmanquablement tous les jeudis en kiosque et était largement distribuée à un prix très bas qui couvrait tout juste les frais de fabrication. Le mode de présentation et la matérialité physique de la revue participent aussi de son succès. *Chicos* est un fascicule de huit pages au format peu encombrant (18X29, puis 21X24 et enfin le format définitif 22X29 cm en 1942 au prix de 30 cts), imprimé sur un papier de mauvaise qualité. Malgré les difficultés rencontrées, la revue réussit à proposer la couleur pour certaines pages stratégiques et une bonne qualité graphique en faisant appel à des illustrateurs renommés. Le savant dosage des contenus et des rubriques contribue à la fidélisation du lecteur. L'humour tendre de Puigmiquel côtoie l'aventure, la section cinéma celle du sport. L'effort de cohésion et la volonté d'impliquer le jeune lecteur se manifestent dans le très stratégique courrier du lecteur ou de la lectrice. Dans le cas de *Mis Chicas*, c'est Consuelo Gil qui, sous le pseudonyme de Tía Catalina, a su tenir en haleine et établir un dialogue avec ses jeunes lectrices. L'impact social de *Chicos* se reflète dans la création du club de *Chicos* qui ne comptera pas moins de 7000 adhérents.<sup>9</sup> La promotion de ces deux revue est aussi assurée par l'intermédiaire d'un autre médium très populaire: la radio. Citons l'émission radiophonique "Los 15 minutos de Chicos" sur radio Madrid (autour de 1946), ainsi que le roman radiophonique *Antoñita la Fantástica* qui trouva un heureux prolongement graphique dans les pages de la revue.

En 1942 et pour une durée de un an, la revue *Chiquitito* pour les plus petits (format 11x11cm), réussit — malgré ce format extrêmement réduit — à insérer tout un ensemble de devinettes, historiettes, mots croisés, images à collectionner (appelés *cromos*), découpages (appelés *recortables*) : tout un univers qui sera le pain quotidien de l'enfant et de l'adolescent amateur de *tebeos*. Par ailleurs, Consuelo Gil réintroduit la

---

<sup>8</sup> Cf. *Chicos, semanario infantil* (op. cit.:18;38).

<sup>9</sup> (*Ibid.*: 23).

formule des almanachs, *tebeo* annuel qui sort en fin d'année et qui fait la jonction entre l'année écoulée et la nouvelle année. Les almanachs *Chicos* (on en dénombre 10) auront pour fonction de renforcer la connivence entre la revue et ses lecteurs autour d'un titre emblématique.<sup>10</sup> L'almanach fabrique une genèse à l'œuvre et au personnage. Le lecteur en apprend un peu plus sur Cuto à travers des reportages photographiques. Emilio Freixas raconte par le dessin la confection d'une histoire et des vignettes qui la composent.

Mais la nouveauté des titres lancés par Consuelo Gil se trouve dans la parution de la revue *Mis Chicas* (1941-1950, 407 numéros et 9 almanachs). Premier *tebeo* pour filles,<sup>11</sup> matrice de ce que l'on a appelé ensuite le *comic femenino*, la mascotte de la revue a pour nom *Anita Diminuta* et a été créée par Jesús Blasco. Histoires merveilleuses, contes de fée, aventures pour filles où la jeune Anita se trouve aux prises avec la méchante sorcière Carraspia (fig. 2), la revue est destinée à offrir une lecture divertissante conçue pour un public féminin d'enfants et d'adolescentes.<sup>12</sup> Consuelo Gil s'entoure d'un groupe de collaboratrices de grand talent: Carmen Parra, Mercé Llimona, Gloria Fuertes, la poétesse, ou encore Pili Blasco et Marisa Villardefrancos, Borita Casas auteur de *Antoñita la Fantástica*.

---

<sup>10</sup> Cf. Antonio Lara, "Los tebeos del franquismo". In: *Historietas, comics y tebeos españoles*, ed. Viviane Alary, Toulouse, PUM, p. 44-76.

<sup>11</sup> Il faut cependant préciser qu'il existait, avant-guerre, un supplément féminin *BB* à la revue *TBO*.

<sup>12</sup> *Mis Chicas* se termine par le n° 407. Il laisse place à la revue *Chicas* (la revue des 17 ans).



Fig. 2, Anita Diminuta, *Mis Chicas*, n° 138, 5 mai 1944, coll. part.

Humour, aventure, merveilleux ; revue, almanachs, collections : les trois grands genres et les grandes formules du *tebeo* espagnol sont visités ou revisités au sortir de la guerre par l'équipe dont s'entoure Consuelo Gil. L'industrie du *tebeo* se reconstruit peu à peu à Barcelone et à Valence malgré les entraves de la censure. La levée de l'interdiction d'une publication régulière (1952) et la concurrence de revues comme *TBO* dont la parution reprend en 1942 et *Pulgarcito* en 1945 ne se fera sentir qu'à partir des années 46-48. *Chicos*, faute de lecteurs, cessera de paraître en 1955.

Les revues de bandes dessinées prolifèrent véritablement à partir des années 50. Sur le modèle de *Chicos*, en quelques pages (environ 8 à 10), dans un format vertical variable mais avoisinant le demi A4, ces fascicules bon marché présentent des bandes dessinées humoristiques, mais aussi d'aventures qui alternent avec des rubriques consacrées au courrier du lecteur, devinettes, dessins d'humour, mots croisés, découpages... Généralement en noir et blanc, la couleur bichrome est réservée à certaines séries et la quadrichromie à la couverture.

Le développement de cette industrie du *tebeo* repose sur la diversification des collections allant de pair avec une uniformité thématique des contenus. Les collections proposent des histoires complètes au format à l'italienne: les fameux *cuadernos* (cahier) d'aventures pour les garçons, histoires sentimentales pour les filles. La régularité des parutions, la présence de personnages fixes, de héros liés à des collections, la complémentarité entre revue, collections et almanachs sont des facteurs de fidélisation du lecteur. Le dispositif éditorial du *tebeo* s'appuie donc sur trois supports: la revue, les *cuadernos* ou *cuadernillos* et les Almanachs. La mécanique implacable du gag autoconclusif, la reconnaissance du héros semaine après semaine, les numéros extraordinaires que représentent les almanachs, concourent à maintenir un lien de familiarité et de très grande proximité, garants de la longévité de la série ou de la revue. Le dispositif éditorial se complète d'un dispositif intermédiatique. Les albums de *cromos* invitent à collectionner les héros des *tebeos* ou du cinéma. Les personnages radiophoniques comme Diego Valor sont aussi des héros de bandes dessinées et des revues comme *Siss*, *revista femenina* (1958-1963) mêlent cinéma, bande dessinée et photographie.

Il est bien difficile de rendre compte de l'impact social du *tebeo*. Les données comptables peuvent donner un ordre d'idée. Dans l'ouvrage cité plus haut consacré à la maison d'édition Bruguera<sup>13</sup> et qui prend en compte la période 1921-1986, les auteurs ont calculé que durant cette période l'on a édité en Espagne 4000 collections de *tebeos* réparties entre 500 maisons d'édition telles : Bruguera, Editorial Valenciana, Hispano

---

<sup>13</sup> *Los hijos de Pulgarcito* (*op. cit.*: 8-9).

Americana, Toray, Maga y Marco. Les revues ou fascicules qui ont dépassé les 1000 numéros (soit un numéro par semaine pendant 20 ans) sont, toujours selon les mêmes sources: *Pumby*, *Roberto Alcázar et Pedrín*, *Jaimito*, *En Patufet*, *Lily*, *Tío vivo*, *DDT*. En 75 ans d'existence, *TBO* (1917-92) et *Pulgarcito* (1921-86) ont publié de 2500 à 3000 numéros. On peut affirmer aussi que le tirage hebdomadaire d'une revue populaire pouvait osciller de 60 à 200 000 exemplaires par semaine et pouvait atteindre, dans le cas de *TBO*, des tirages bien plus élevés.

Les écrits du secrétaire de la *Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles*, Padre Jesús M. Vázquez,<sup>14</sup> grand ordonnateur des normes de censure en matière de *tebeo*, témoigne du phénomène de société que représentait le *tebeo* et de la vigilance accrue des censeurs. Le *tebeo*, affirme-t-il, entre dans toutes les demeures : du manoir à la maison de quartier en passant par les bidonvilles "Un *tebeo* tiene entrada en todas partes, desde la mansión señorial a la casa de vecinos, desde la chabola al comercio o al casino, desde el pueblo más recoleto a la ciudad más desbordante. Niños y grandes leen *tebeos*".<sup>15</sup> A partir de 1952, la censure définit des *normas de orientación* (normes d'orientation) en fonction de l'âge et du sexe et elle sera très pointilleuse sur les questions de la famille, la foi, les valeurs patriotiques et surtout les connotations érotiques qu'elle traque sans répit et de manière très subjective.

L'importance du *tebeo* est donc remarquable du point de vue du lien social qu'il générerait durant la période d'après-guerre. Il fait partie du quotidien de l'après-guerre, de son paysage urbain, générant un espace commun, un échange social où les différences de classes et d'âge s'abolissaient pour un temps. Selon toute vraisemblance, le public était bien plus diversifié que ce qui était préconisé par le censeur. Le *tebeo* est accessible à tous parce que c'est un objet malléable et très bon marché et qu'il circule rapidement de main en main. Les critiques s'accordent à dire qu'un *tebeo* acheté passait entre les mains d'une dizaine de lecteurs par

---

<sup>14</sup> "Deontología del periodista en publicaciones infantiles y juveniles", *Curso de prensa infantil*, Escuela Oficial de Periodismo, Madrid, 1964.

<sup>15</sup> Pedro Porcel, *La historia del tebeo valenciano*, Alicante, ed. De Ponent, 2002, p. 70.

un système de troc et de ventes d'occasion dans les rues et marchés des grandes Villes.<sup>16</sup>

### Le tebeo humoristique

Parmi les revues dites humoristiques, les plus célèbres et les plus lues, se nomment *TBO*, *Pulgarcito*, *Jaimito*, *Tío Vivo* ou encore *DDT*. L'humour repose sur l'inventivité verbale et le burlesque visuel. Sans conteste, on observe une transposition de l'univers du *comic* anglo-saxon et du dessin animé. Les archétypes graphiques de l'acariâtre, la mégère, le vagabond, l'employé, les enfants espiègles et les thèmes de la famille ou des relations avec le voisinage, trouvent cependant une formulation toute hispanique. La plus célèbre des familles du *tebeo* espagnol est la Familia Ulise de Benejam, dans *TBO* (fig. 3) . Mais le graphisme atypique de la familia Pepe, ou les heurs et malheurs de la Familia Cebolleta dans *Pulgarcito* offrent des variantes dignes d'intérêt. La création de Zipi y Zape par Escobar en 1948 dans *Pulgarcito* s'inspire de la série *The Katzenjammers Kids*, elle-même inspirée de contes traditionnels allemands. Dans la version espagnole, Zipi y Zape ont droit à une vraie famille au sein de laquelle l'autorité paternelle est souvent brocardée. Cependant on constate, dans l'évolution de la série, ici comme ailleurs, que la censure a eu raison de cet humour parfois cinglant et propre à mettre en péril, dans ce cas précis, l'autorité parentale. Ainsi, la correction à laquelle auront droit les enfants espiègles rétablira, au fil des planches et des ans, l'autorité paternelle mise à mal par des situations burlesques qui tournent en ridicule l'image du père.

---

<sup>16</sup> Ce phénomène sociologique de troc et de vente de rue sur le marché de l'occasion est plus important dans les années 50. Antonio Altarriba explique ainsi que les premiers signes de déclin n'ont pas été perçus par l'industrie du *tebeo* parce qu'elle n'a pas pris en compte ce phénomène d'échanges. Antonio Altarriba, *La España del tebeo, La Historieta Española de 1940 a 1970*, Madrid, Espasa Calpe, Ensayo y pensamiento, 200, p. 11-23.



Fig. 3, "La Familia Ulise", TBO, n° 21, segunda época, año XXXVI.

Les principaux ressorts du *tebeo* humoristique sont les personnages graphiques, l'humour verbal, un gag mécanique parfois insipide, le burlesque visuel, l'auto-réflexivité et autres métalepses comiques. D'une façon générale les personnages humoristiques sont ridicules: courts sur pattes, les traits sont caricaturaux, les nez proéminents, et le jeu de disproportions entre les différentes parties du corps jouent en leur défaveur. Les dessinateurs espagnols ont inventé un nombre impressionnant de personnages graphiques. Mais la machine industrielle à prétention internationale du *tebeo* humoristique génère à l'infini des personnages et des gags sur un même modèle très répétitif. Ce non renouvellement transforme le *tebeo* en usine à gags. *Mortadelo y Filemón* (fig. 4) créée en 1958 par Ibañez, une des seules séries encore très populaire<sup>17</sup> ayant survécu à l'effondrement éditorial de Bruguera, est une réponse astucieuse et pleine d'inventivité aux exigences de cadences soutenues et de nouveauté exigées par l'éditeur. Ici le principe du déguisement et de la métamorphose multiplie les possibilités de gags.

---

<sup>17</sup> Un film basé sur les personnages de *Mortadelo y Filemón* a été réalisé en 2003 par Javier Fesser, un autre est en préparation. La série compte 178 tomes en langue espagnole.



Fig. 4, "El otro yo del profesor Bacterio", *Mortadelo y Filemón*, 1979.

Le type d'humour graphique qui se construit dans la revue *Pulgarcito* à partir des années 1945-50 a souvent été cité en exemple car il relève d'un humour "social" mâtiné d'absurde, plus ou moins involontairement critique. Les personnages de *Pulgarcito* sont des anti-héros et cette qualité de anti-héros les rendra sympathiques et, disons-le, tout simplement humains, plus en phase avec la réalité vécue. Ils restent des archétypes qui empruntent au *comic strip* et même à la *Commedia del Arte* : Doña Urraca porte le masque de la méchanceté, Carpanta celui de la faim, Hermenegilda, celui de la frustration sexuelle. Mais, contrairement aux séries d'aventures qui vont mettre en avant la vaillance, le patriotisme, le sacrifice pour les idéaux portés par le régime et qui vont servir l'image d'une Espagne officielle, le *tebeo* humoristique et plus particulièrement l'humour développé dans la revue *Pulgarcito* des années 50 nous parle d'une Espagne officieuse mais bien réelle, celle de la classe populaire de l'après-guerre. Dans *Pulgarcito*, il n'y a pas de critique explicite mais un esprit parodique qui s'alimente de la vie de tous les jours. C'est pourquoi, elle apparaît aujourd'hui comme une chronique urbaine de l'après-guerre. Sous des dehors inoffensifs et infantiles, c'est l'Espagne du marché noir et des mal logés (fig. 5) qui nous est contée. Il est constamment fait allusion à la rareté des produits,

aux problèmes de transport, au pluri-emploi. Les personnages évoluent dans un espace urbain et sont souvent la proie d'un chef sadique. *Pulgarcito* cible plus particulièrement un univers d'employés en situation de grande précarité, ce qui renvoie aussi à la situation des dessinateurs face au rédacteur éditorial. Mais quelques séries comme *Agamenón* ou *Petra, criada para todos* s'appuient sur une autre réalité socio-économique : l'Espagne rurale et archaïque et l'exode rural.

A travers ses séries humoristiques, la revue renvoie l'image d'une société où règne la loi du plus fort, la soumission du plus faible. Les références à la littérature picaresque sont plus ou moins explicites. Les personnages sont des êtres marginaux qui évoluent dans un monde hostile et violent. Ils vivent d'expédients, de tromperies et de menus larcins. Comme dans la littérature picaresque, ils ont le verbe haut. Le registre soutenu et parfois très littéraire contraste avec une situation triviale. Mais bien d'autres traditions littéraires ou artistiques sont convoquées, dans un esprit toujours parodique: le *costumbrismo*,<sup>18</sup> le *sainete*,<sup>19</sup> les motifs baroques. Doña Urraca fait certes partie de la famille des acariâtres du *comic trip* mais sa dénomination renvoie pour le lecteur espagnol à des figures historiques et légendaires véhiculés par les romances et les manuels scolaires.<sup>20</sup>

Les différents acteurs (lecteur, éditeur, censure du régime franquiste) s'accommodent d'un humour aux interprétations multiples. Les agissements de Doña Urraca ou Carpanta et les situations décrites peuvent paraître subversifs aux yeux des commissions de censure, mais si Anastasia ne sévit pas toujours c'est parce que la conduite du gag communique toujours une vision très fataliste qui conforte l'ordre établi: notre anti-héros essaie coûte que coûte d'aller de l'avant. Il a beau redoubler d'énergie et d'inventivité pour s'extraire de situations problématiques, rien n'y fait. La descente de la planche de bande dessinée correspond à une descente aux enfers. Sa capacité d'initiative se retourne inmanquablement contre lui et entraîne une dégradation de sa

---

<sup>18</sup> Œuvre littéraire ou picturale qui s'appuie sur une description folklorique.

<sup>19</sup> Saynète, petite pièce comique du théâtre espagnol.

<sup>20</sup> Cf. Viviane Alary (à paraître), "Un humour adulte dans une revue pour enfants", *Figures, genres et stratégies de l'humour en Espagne et en Amérique Latine*, Publications de l'Université Montaigne, Bordeaux, 2007.

situation. En lisant les pages de *Pulgarcito*, le lecteur espagnol de l'époque rit "su" son propre malheur, la pratique de l'auto-dérision servant d'exutoire à toutes les vicissitudes de la vie quotidienne.



Fig. 5, *Carpanta* et le système de la sous-location. In *Carpanta, Magos del humor, cincuenta aniversario*, Escobar, Ediciones B, 1995.

## Les cahiers d'aventures

Si des revues telles que *Pulgarcito* ont façonné la figure du anti-héros, les récits d'aventures vont construire une figure mythique du héros hispanique. Dans ce registre, l'influence américaine est évidente depuis les années 30, avec la parution de la revue *Mickey* en 1934, mais aussi *Aventurero*, ou encore *La revista de Tim Tyler*. La bande dessinée animalière<sup>21</sup> et les récits d'aventures, avec les sous-genres divers (science-fiction, policier, exotisme) s'invitent dans l'espace hispanique. En 1936, la maison d'édition Hispano-Americana crée la collection "Las Grandes Aventuras". Elle a ouvert la voie aux *cuadernos de aventuras* (les cahiers d'aventures). Après la guerre, le format pour cette collection "Grandes Aventuras" — entre album et format à l'italienne — est abandonné pour laisser place à un format à l'italienne. Ce dernier va s'imposer et sera une marque de reconnaissance des récits d'aventure ou des récits sentimentaux qui mettent en scène des héroïnes de papier. Le format à l'italienne est très emblématique d'une époque du *tebeo* espagnol. Pour beaucoup, il renvoie au *tebeo* sous le franquisme. Il faut dire que la censure a aussi joué son rôle en cantonnant le format à l'italienne aux productions qui sans ambiguïté s'adressaient aux enfants.<sup>22</sup>

Dans la mémoire collective, ce format à l'italienne reste associé à une désignation : les *cuadernos de aventuras*, qui peuvent présenter une aventure inédite autoconclusive ou "à suivre" — cette technique tendant à s'imposer — ou un recueil de différents épisodes parus dans les revues.

En 1941, nous rappelle Vázquez de Parga dans *Los tebeos de aventuras en 200 portadas*,<sup>23</sup> la maison d'édition Hispano-Americana lance à travers des slogans du type "Los álbumes preferidos por la juventud", ou "álbumes sensacionales", des collections d'aventures au format à l'italienne dont chaque unité est désignée sous le terme de *album*, terme probablement repris de l'italien. Mais le vocable *album*

---

<sup>21</sup> Rappelons au passage que José Cabreo Arnal, créateur du Perro Top (1935) dans la revue *Pocholo*, s'exile en France après la Guerre Civile espagnole. Son personnage deviendra Pif le Chien.

<sup>22</sup> Cf. le décret de janvier 1967 sur le Statut des Publications Infantiles et Juvéniles. Salvador, Vázquez de Parga, *Los comics del franquismo*, Barcelona, Planeta, p. 30-31.

<sup>23</sup> Salvador Vázquez de Parga, *Los tebeos de aventuras en 200 portadas*, Barcelona, Glenat, 1999.

défini avant tout, pour le petit Espagnol de l'époque, un livre destiné à recevoir les images (*cromos*) qu'il collectionne. L'usage populaire imposera le vocable *cuaderno* et Hispano-Americana adoptera finalement ce terme.

De ces *cuadernos de aventuras*, on retiendra d'abord les couvertures. Les signes identificateurs des collections, d'une série et d'un genre, devaient se lire sur la couverture : par le type de lettrage, les titres, la couleur, la mise en espace et le trait. Tout comme la revue ou l'almanach, le *cuaderno* est avant tout un objet qui vient s'insérer dans un dispositif de littérature de kiosque. L'exposition dans la rue doit attirer l'œil et permettre une reconnaissance rapide. D'où le soin particulier apporté à ses couvertures en couleur — on faisait parfois appel à des illustrateurs expérimentés —, étant entendu que le récit se déclinait à l'intérieur en un bien fade noir et blanc.

Plus que dans le *tebeo* humoristique, les scénarios sont sans surprise et uniformes. En revanche, les cahiers d'aventures doivent faire rêver avec peu de moyens. L'efficacité visuelle dans la mise en scène des actions, l'expression du mouvement, la construction d'un espace imaginaire créé de toutes pièces, doivent combler le désir d'évasion et d'action du jeune lecteur. Après Cuto, ce sont des héros tels que El Guerrero del Antifaz, El Capitán Trueno, El Cachorro, El Jabato, El Coyote, qui ont façonné l'imaginaire de milliers de jeunes lecteurs.

Quel est le profil du héros dans le *tebeo* espagnol? Tout d'abord, on peut affirmer qu'il s'écarte de la figure du super-héros américain. En Espagne, les héros de papier sont certes des personnages masculins hors du commun mais ils ne sont pas dotés de pouvoirs surnaturels. Les super-héros tels que les configure le *comic book* ne font pas fortune dans l'immédiat après-guerre. La prétention du super-héros de se mesurer aux forces supra-humaines, au divin si l'on veut, n'est pas adapté au contexte hispanique, affirme Vázquez de Parga. Le héros du *tebeo* est plutôt un homme parfait aux vertus et facultés idéales dans la ligne des conceptions phalangistes espagnoles qui s'inspirent du fascisme et du nazisme. Cette vision doctrinaire s'estompe au fil des ans mais elle perdure malgré tout puisque, comme l'a rappelé Luis Gasca dans une des premières études consacrée au *tebeo*,<sup>24</sup> la vente des *comics books* de *Superman* et *Batman* a été interdite en 1964. Ces séries ont été jugées pernicieuses pour la

---

<sup>24</sup> Luis Gasca, *Los héroes de papel*, Táber-Epos, 1969.

jeunesse car le censeur pensait qu'elles pouvaient produire chez les esprits juvéniles une prétention à vouloir se comparer aux êtres célestes.<sup>25</sup>

Parmi les héros du *tebeo* espagnol, *El Guerrero del Antifaz* est peut-être le plus emblématique (fig. 6). Il fait partie de la mythologie populaire parce qu'il a fait rêver des millions de jeunes Espagnols en manque d'aventures à un moment très sombre de l'histoire espagnole : les années 40. C'est un chevalier médiéval en armure, défenseur de la chrétienté exhibant fièrement son épée. C'est l'exacte réplique transposée au monde du *tebeo* de la figure de Franco (*El Caudillo*) telle qu'on peut la découvrir dans les peintures dans un certain art officiel : le dictateur, en armure, sous la protection de l'ange justicier, s'apprête à *cortar por lo sano* les tentacules du mal qui ronge l'Espagne national-catholique (le communisme, la République, les francs-maçons...). Ce que n'a pas manqué de voir El Equipo Crónica<sup>26</sup> qui a composé une série de cinq tableaux où l'on voit *El Guerrero del Antifaz* s'attaquant au *Guernica* de Picasso.



Fig. 6, *El Guerrero del antifaz*, Manuel Gago, Editorial Valenciana, coll. Part.

<sup>25</sup> "Podían producir en las mentes juveniles su equiparación con los seres celestiales", *Los tebeos de aventuras en 200 portadas*, op. cit., p. 76.

<sup>26</sup> Collectif de peintres espagnols (1965-1981) dans la mouvance du courant *pop'art*. La peinture est pour eux un moyen de communiquer une vision critique. Ils font appel aux images des *mass media* qu'ils articulent d'une manière dialectique.

Née en 1944, la série se décline en 668 cahiers. Les objets et attributs que sont épée, l'armure et surtout le masque définissent le héros et renforcent son aura mythique, mettant en avant ce que le masque est censé occulter: il avance masqué parce qu'il est un renégat et un apostat. Au temps de la Reconquête de l'Espagne par la chrétienté, El Guerrero est le fils d'Ali-Kan qui a enlevé l'épouse du conte de Roca. Cette dernière révèle à son fils qu'il est en fait le fils du conte et non celui d'Ali Khan. Dès lors, notre héros va brusquement changer de religion et combattre les Maures qui étaient jusqu'à présent ses amis. La conversion est très soudaine et sans transition.<sup>27</sup> Le contenu des histoires est en totale adéquation avec les concepts de race, de patrie et de religion prônés par l'idéologie franquiste. Les actes du héros sont dictés par l'honneur et le devoir. La violence et le racisme qui transpirent de ces aventures sont justifiés par la lutte contre le mal, qui n'est jamais blanc et chrétien mais égyptien, chinois, pygmée, hindou... Le Guerrero del Antifaz est un personnage de l'après-guerre. Il rend compte d'une société clivée, violente et agressive qui ne laisse aucun quartier pour les idées et l'intégrité physique et morale de ceux qui sont considérés comme les vaincus de la guerre civile. On peut se demander si la double condition de renégat et d'apostat, rendue visible par le port du masque, ne renvoie pas à celle de ces dessinateurs du *tebeo* espagnol qui ont parfois subi des représailles et ont trouvé refuge dans la bande dessinée. Ils se voient alors contraints à mettre en récit des scénarios imposés par l'éditeur surveillé de près par le censeur.

Le passage de la pénurie à une société de consommation ainsi que l'évolution des mentalités et des moeurs rendent caducs certains contenus et favorisent l'avènement d'autres types de héros plus en adéquation avec les standards internationaux. Après une première période dont *El Guerrero* est le parangon, mais aussi la série *Pedro Alcázar et Pedrín*, une deuxième période plus « américanisée » voit naître des héros comme *El Coyote*, et des séries telles *Aventuras del FBI* ou *Hazañas bélicas*. Comme le rappelle Salvador Vázquez de Parga,<sup>28</sup> *El Capitan Trueno* (1956-1968) est le prélude à un nouveau cycle (fig. 7). Le renouveau se fait sentir dans la conduite du scénario de Víctor Mora.

---

<sup>27</sup> Cf. Antonio Lara, *Historietas, comics y tebeos*, op. cit. p. 164-174.

<sup>28</sup> Salvador Vázquez de Parga, op. cit., p. 85-90.

Notre héros est toujours moyenâgeux mais moins monolithique et plus humain: le rire étant le propre de l'homme, il sourit. Si son comportement est toujours héroïque, on se rend compte que le moteur de l'action est d'abord la soif d'aventures. Ce n'est par devoir et pour l'honneur qu'il part en croisade contre les infidèles mais pour assouvir son propre désir d'aventures. De plus, le thème moyenâgeux se combine avec celui de la science-fiction. Cette série est peut-être celle qui a eu le plus grand succès commercial avec un marché important de rééditions.<sup>29</sup>



Fig. 7, *El Capitán Trueno*, Ambrós, Víctor Mora, ed. Bruguera,

### Le tebeo féminin

Dans les travaux de recherche consacrés au *tebeo* espagnol, le *tebeo* humoristique ainsi que les *cuadernos de aventuras* occupent une place privilégiée. Ce que l'on est en droit de nommer le *tebeo* féminin car conçu pour les filles et les jeunes filles est considéré comme moins intéressant ou n'entrant pas légitimement dans les standards de la bande

<sup>29</sup> Jesús Cuadrado, *Atlas de la cultura popular, De la Historieta y su uso*, 1873-2000, Madrid, ed. sin sentido, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.

dessinée. Or, cette production est l'un des trois piliers de l'industrie du *tebeo*. C'est ce que nous rappelle Juan Antonio Ramírez dans son essai *El comic femenino*<sup>30</sup> qui reste une référence incontournable<sup>31</sup>.

Héritier de *Mis Chicas*, le *tebeo* féminin propose des séries, des revues et des collections d'une grande uniformité de surface. Elles s'évertuent à créer des univers clos et féminins. Tant par le style graphique que par les scénarios, le *comic* féminin se présente comme un monde à part où la violence et l'aventure n'ont guère droit de cité. Cela correspond à une vision idéologique qui repose sur la discrimination de la femme et la non mixité érigée en dogme. La jeune fille est considérée comme une lectrice spécifique dont on doit cultiver la sensibilité et l'imaginaire supposés féminins. Le *tebeo* féminin a donc pour lecteur-cible la lectrice qui est avant tout consommatrice d'un produit conçu à échelle industrielle. Les partis pris narratifs et esthétiques sont le fruit d'une parfaite convergence, ici comme ailleurs, entre les postulats idéologiques et les intérêts éditoriaux.

Dans son essai, Juan Antonio Ramírez procède à une analyse minutieuse -quantitative et qualitative- des titres, des séries, des couvertures, des collections et des contenus. Par une double approche diachronique et typologique, il démontre l'importance esthétique et sociale du *tebeo femenino*. Chiffres à l'appui, il scrute l'ampleur du phénomène et la variété thématique et graphique des contenus.

On se rend compte que les types graphiques féminins créés par le *tebeo* féminin sont plus attractifs et variés que ce que peut proposer le reste de la production. En ces temps de répression sexuelle, l'impact visuel de ces silhouettes féminines de plus en plus modernes et pubères, répond à deux types d'attente, l'une volontairement suscitée: l'identification de la jeune fille à ses héroïnes, l'autre non intentionnelle de la part de l'industrie : l'image d'un objet de désir (fig. 8). Ainsi, le *tebeo* féminin n'était pas simplement lu par les filles qui, quant à elles, lisaient aussi *les cuadernos de aventuras* de leurs frères.

---

<sup>30</sup> Le terme *comic* a été donné *a posteriori*. Il correspond à la terminologie en vogue au moment de l'écriture de l'essai, moment de déclin justement de ses publications de bandes dessinées pour jeunes filles. Il est donc plus exact de parler de *tebeo femenino*.

<sup>31</sup> José Antonio Ramírez, *El cómic femenino en España*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975.



Fig. 8, *Florita*, Carmen Bárbara, n° 435, ed. Cliper, 1958, coll. part.

Le *tebeo* féminin est l'histoire d'une petite fille qui devient femme. Tel est le postulat de J. A. Ramírez. De Anita Diminuta à la revue *Sissi* ou la série *Mary Noticias*, on peut lire l'évolution d'une société qui passe de l'autarcie à la société de consommation, mais qui persiste à cantonner la femme à un univers intime et privé. Les pages du *tebeo* féminin racontent l'accès à une relative modernité et à une très timide émancipation. Elles donnent une image moins dépréciative et

mysogine que ce que l'on peut lire dans les autres secteurs du *tebeo*. Cependant, l'existence du *tebeo* féminin se justifie par le rôle qu'il était censé jouer dans l'apprentissage et la formation de la future épouse et de la mère au foyer. L'héroïne y est secrétaire, hôtesse de l'air, mais elle aspire à entrer au couvent et renoncer aux sirènes de la société de consommation ou devient comtesse d'un pays merveilleux grâce à un mariage d'amour et de raison sociale par lequel se concluent à peu près tous les récits. Images, styles graphiques et choix narratifs prônent la sublimation et le renoncement comme qualités suprêmes féminines à susciter et à encourager (fig. 9).



Fig. 9, "María Cristina ha cambiado", Ana María, Micó, ed. Toray, coll. Mis cuentos, n° 20, coll. Part.

Les représentations de la femme doivent satisfaire à une vision idéologique mais aussi aux exigences du marché. Le genre a ainsi évolué pour répondre aux nouvelles attentes de son public. Une esthétique *glamour* et *pop'art* très *kitsch* va peupler les univers graphiques du *tebeo* féminin. Vingt ans après Anita Diminuta, *Mari Noticias*, inventée par Carmen Bárbara en 1962, est journaliste (fig. 10). Elle parcourt le monde et se retrouve aux prises avec de dangereux malfaiteurs. L'héroïne, c'est elle. Elle n'est pas un simple faire-valoir comme Ana María, la fiancée du Guerrero del Antifaz et le narcissisme de la lectrice s'en voit conforté. Cependant, elle est inconsciente des dangers qui la guettent. Un chevalier servant à l'allure mystérieuse du nom de Max vole à son secours. C'est en réalité Burma, son fiancé, qui, à l'instar du super-héros, se fait passer pour un homme ordinaire et sans ambition si ce n'est celle d'épouser Mary. C'est finalement encore une fois par le couple que notre héroïne assouvit, à son corps défendant, sa soif d'ailleurs. De même que le dédoublement Max-Burma permet d'exposer les rêves et phantasmes pour mieux les désamorcer et en appeler à la raison, les titres alléchants des collections "Angela se escapa", "Soy muy decidida" (fig. 11), "Mejor que un hermano", "Unidos por el delito" seront vite contredits à la lecture de l'histoire. On concède à la femme une part d'aventures pour peu qu'elle n'oublie pas les vraies valeurs: l'amour, le foyer, le couple.



Fig. 10, *Mary Noticias*, Carmen Bárbara, Ibero Mundial de Ediciones, 1962, coll. Part.

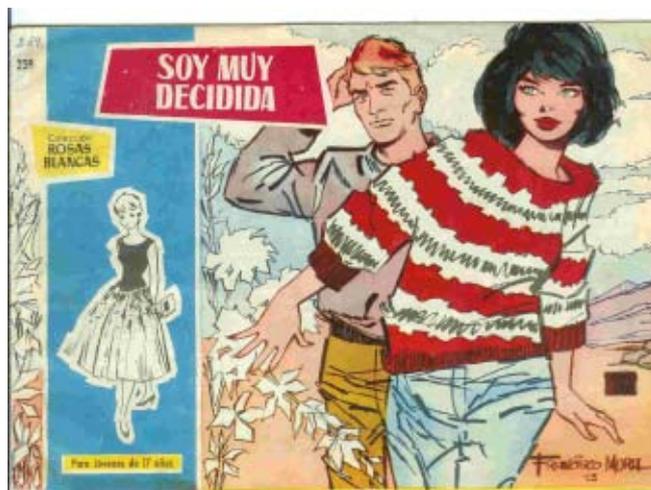


Fig. 11, Soy muy decidida, Juanita Oliva, Francisco Mora, ed. Toray, coll. Rosas blancas, 1958, coll. part.

Les styles graphiques et les univers narratifs du *tebeo* féminin ont inspiré de nombreux auteurs de bande dessinée qui ont parfois travaillé pour ce type de productions en Espagne ou ailleurs. Il a permis à de nombreuses dessinatrices d'exercer leur art.<sup>32</sup> Certaines, comme Mari Carmen Vila (Marika), ont abandonné ce secteur pour développer une ligne plus critique et entrer de plain-pied dans une bande dessinée d'auteur. C'est à partir des années 70, que sur les cadavres du *tebeo* féminin supplanté par le roman-photo, vont émerger des scénarios et des univers libérés du corset idéologique. L'image et le trait se feront plus sensuels, voire érotiques ou critiques et dénonciateurs.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Une exposition leur a été consacrée en 1988. *Papeles de mujeres*, catálogo de la exposición, 1988, Instituto de la juventud.

<sup>33</sup> Martí, un des représentants de la tendance *underground* de la bande dessinée espagnole, est l'auteur d'un très noir roman graphique : *Doctor Vértigo*, Barcelona, ed. La Cúpula, 1998. Pour mener à bien son projet, il s'est plongé dans la lecture de ces histoires proposées par le *tebeo* féminin des années 50 et 60. Il en a exploité le graphisme et les contradictions, fondant son récit sur l'espace schizoïde latent du *comic femenino*. Reprenant le style pseudo-réaliste des histoires *glamour* des revues, il raconte quelle a été la vie de l'héroïne Alicia après les épousailles, c'est-à-dire après le *happy end* proposé par le *tebeo* féminin. Le conte merveilleux dans lequel la laborieuse Cendrillon épouse son prince charmant se transforme alors en cauchemar et névrose.

Cette plongée dans l'univers du *tebeo* vise à donner des clés de compréhension de l'actualité de la bande dessinée espagnole: le soupçon d'infantilisme n'a jamais vraiment été totalement levé. Cependant le *tebeo* est un sujet de fierté nationale. Dernièrement, un vote à l'unanimité à la chambre des députés a permis de créer un grand prix national du *Cómic*. Le choix du terme de *Cómic* n'est pas innocent. Apparu à la fin des années 60, au moment de la percée de la bande dessinée pour adultes et du début de l'effondrement de l'industrie du *tebeo*, ce terme a été préféré à celui de *tebeo* ou *historieta*. Ce choix rend peut-être compte tout simplement de l'influence d'une des tendances de la critique auprès du politique. Le terme *tebeo* a dû sembler trop connoté et renvoyant à un support spécifique de la bande dessinée (selon la définition à présent académique : fascicules de bandes dessinées pour enfants). Le terme *historieta* est souvent utilisé par les amateurs et paraît moins connoté. Historiquement, il est plus ancien mais c'est un terme qui n'est pas validé par l'usage populaire. Le terme *cómic* affirme donc l'existence d'une bande dessinée adulte même s'il renvoie à un héritage américain discuté. Dans tous les cas, l'instabilité nominative rend bien compte d'une pluralité de réceptions de la bande dessinée en Espagne.

L'effondrement de l'industrie du *tebeo* est dû à une série de facteurs externes et internes: l'apparition du roman-photo et de la télévision ont joué un rôle négatif contrairement à la radio, alliée du *tebeo*; la persistance nostalgique d'une culture du *tebeo* a peut-être éloigné le lecteur de la bande dessinée pour adultes. Mais c'est surtout l'emballement d'une machine éditoriale qui a freiné toute évolution par l'exploitation à outrance de formules qui marchent. L'industrie du *tebeo* n'a pas perçu les signes de changement et n'a pas accompagné à temps le virage de la BD adulte, virage qui s'est donc fait dans la douleur. Pourtant la bande dessinée espagnole des années 75-90 est une des plus riches, décapantes et avant-gardistes. Mais ceci est une autre histoire.