Mémoire de Master 2 CEI / septemrbre 2011

Master 2 Cultures de l'écrit et de l'image

Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle

Fred Paltani-Sargologos

Sous la direction de Christian Sorrel
Professeur d'histoire contemporaine à l'Université Lumière Lyon 2

Remerciements

Je remercie les nombreuses personnes qui m'ont aidé à écrire ce mémoire, mon directeur, Monsieur Sorrel, ma famille et mes amis pour leur soutien, et en particulier mon père et Sandrine qui m'ont relu avec attention.

Je remercie également la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image qui m'a accueilli pendant ces trois mois de stage, qui resteront une expérience inoubliable. Je remercie également M. Gilles Ciment, Gilles Colas, Jean-Pierre Mercier, Catherine Ferreyrolle, Thomas Gosselin, Robin Pinault, Elisa Laget de s'être prêtés au jeu des entretiens, en espérant les revoir bientôt !

Strip de *Calvin et Hobbes*, de Bill Watterson[1].

[1] WATTERSON (B.), *Que de misère humaine !*, Cavin et Hobbes, tome 19, Paris : éditions Hors Collection, 2000, 63 p., p.49.

(cc) BY-NC-ND

Résumé :

La bande dessinée, médium bientôt bicentenaire, a longtemps été dénigrée par la culture dominante. Depuis les années soixante, elle est entrée dans une phase de légitimation culturelle, sous l'influence des premiers théoriciens du médium. En France, la norme de publication dominante est l'album. L'arrivée d'un nouveau format dans les années soixante-dix, le roman graphique, a introduit des thématiques nouvelles, comme l'autobiographie ou le quotidien. Cette nouvelle bande dessinée, plus littéraire, participe à sa légitimation culturelle.

Descripteurs :

Bande dessinée – Roman graphique – Pratiques culturelles – Légitimation culturelle – Culture populaire – Pratiques de la lecture – L'Association – Futuropolis – Maus – Art Spiegelman – Persepolis – Marjane Satrapi

Abstract:

Comics, medium which will be soon bicentennial, has been denigrated by the dominant culture for a long time. Since the sixties, it entered a phase of cultural legitimization, under the influence of the medium first theoricians. In France, the prevailing standard of publication is the comic strip book. The arrival of a new book size in the seventies, the graphic novel, introduced new thematics, such as autobiography or everyday life. This new comic book, more literary, takes part in his cultural legitimization.

Keywords :

Comic Book – Graphic Novel – Cultural Studies – Cultural Legitimization – Popular Culture – Reading Habits – L'Association – Futuropolis – Maus – Art Spiegelman – Persepolis – Marjane Satrapi

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France** » disponible en ligne *http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/* ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

BY-NC-ND

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS **11**

INTRODUCTION **13**

La bande dessinée, un genre longtemps dénigré **14**
Légitimation et culture **15**
Un objet culturel entré de plain-pied dans une phase de légitimation **15**
Le cheminement d'une idée et son questionnement **17**
« Bande dessinée » : à la recherche d'une définition **18**
Problématique et structure du mémoire **20**

PARTIE 1 : 1827-1949 : DE LA NAISSANCE DE LA BANDE DESSINEE A SA CENSURE INSTITUTIONNALISEE **23**

Chapitre 1 : Naissance de la bande dessinée **23**
A) Avant-propos : la bande dessinée est-elle un art ? *23*
1) La bande dessinée est *un* art 23
2) La bande dessinée serait *de* l'art : une hypothèse bancale qui donne à la bande dessinée une généalogie douteuse 24
B) Rodolphe Töpffer, pionnier de la bande dessinée moderne au XIXe siècle *25*
C) Quelques auteurs fondateurs d'un genre prometteur *27*
1) *Max und Moritz* de Wilhelm Bush 27
2) *The Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks 28
3) *The Yellow Kid* de Richard Felton Outcault 29
4) *Little Nemo* de Winsor McCay 30
5) En France, de Christophe à Alain Saint-Ogan 32
Chapitre 2 : Un déficit de reconnaissance de la bande dessinée qui va se solder par une institutionnalisation de la censure **34**
A) Les cinq « handicaps symboliques » de la bande dessinée selon Thierry Groensteen *34*
1) L'alliance contre nature du texte et de l'image 34
2) Une bande dessinée intrinsèquement infantile 35
3) Les liens de la bande dessinée avec le comique et la caricature 37
4) La bande dessinée n'aurait pas réussi à calquer l'évolution des différents arts pendant le XXe siècle 37
5) Les images produites, les « cases », seraient déconsidérées de par leurs petites dimensions et leur multitude 38
B) La censure contre la bande dessinée *39*
1) La bande dessinée dans la ligne de mire des éducateurs dans l'après guerre 39
2) De 1949 aux années soixante : l'époque de la censure institutionnalisée 40
a) La loi du 16 juillet 1949, dite « sur les publications destinées à l'enfance et à l'adolescence » 40
b) Une mesure protectionniste 40
c) Entre censure et auto-censure 41
d) La censure s'assouplit à partir des années quatre-vingt 42

PARTIE 2 : LA BANDE DESSINEE ENTAME SA REVOLUTION CULTURELLE : LA LEGITIMATION CULTURELLE EST EN MARCHE **44**

Chapitre 3 : Pratiques culturelles et bande dessinée **45**
A) Les critiques à l'égard de l'art populaire *46*

(cc) BY-NC-ND

1) Les problèmes posés par la légitimation d'un art populaire selon Richard Shusterman 46
a) Légitimer un art populaire implique de répondre à la critique intellectuelle. 46
b) L'art populaire nécessite une justification esthétique. 46
c) Un art populaire doit affirmer sa validité esthétique. 47
d) Une œuvre doit être jugée d'un point de vue esthétique. 47
2) Le projet global de légitimation de l'art populaire n'est pas inutile 47
a) L'art populaire requiert une attention esthétique sérieuse 47
b) Dire que l'art populaire a besoin d'une légitimation implique qu'il soit illégitime 47
c) La légitimation esthétique de l'art populaire entraîne la destruction du caractère propre de cet art, exproprié de son public populaire et de ces modes de réceptions populaires. 48
d) Comment fonder les revendications de légitimité pour les pratiques culturelles qui ne jouissent pas déjà d'une légitimation culturelle totale ? 48
e) Problème pour la légitimation esthétique de l'art populaire 49
B) Les théories de la légitimation culturelle 49
1) A partir de quel moment un bien culturel devient-il légitime ? 49
2) La culture des individus 50
C) La bande dessinée, une culture populaire ? Sociologie des lecteurs de bande dessinée 51
1) Peu de bandes dessinées pour les jeunes de 77 ans 51
2) Peu de lectrices de bandes dessinées 51
3) La jeunesse et la bande dessinée 52
4) Le « temps pour soi » de l'enfance 52
5) Les étudiants 53
D) La bande dessinée à l'ère numérique 53
1) Une évolution des pratiques culturelles : l'augmentation du « temps écran » 53
2) Internet, une chance pour la bande dessinée ? 54
Chapitre 4 : La légitimation en action 55
A) Les premiers discours critiques sur la bande dessinée 55
B) Les premiers festivals de bande dessinée 56
C) Le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême : un succès rapide, malgré quelques difficultés 57
1) Naissance du Festival d'Angoulême 57
2) Les prix décernés 58
3) L'organisation d'un festival 58
D) La bande dessinée devient un moyen d'expression reconnu 59
1) A partir des années soixante, la bande dessinée s'élargit aux lecteurs adultes 59
2) La bande dessinée comme pratique culturelle 60
3) Pour une étude spécifique des pratiques culturelles liées à la bande dessinée 60
E) Une légitimation artificielle : la bande dessinée aux enchères 61
Chapitre 5 : Des politiques culturelles favorables à la bande dessinée 62
A) L'arrivée de la gauche au pouvoir : ouverture à de nouvelles pratiques culturelles 62
B) L'Etat intervient en faveur de la bande dessinée par une politique culturelle volontariste 63

(cc) BY-NC-ND

1) En 1983, le ministre de la Culture Jack Lang présentait « 15 mesures en faveur de la bande dessinée » 63
2) Une mesure pour la postérité géographiquement contestée : la création du Centre national de la bande dessinée et de l'image à Angoulême en 1984 64
a) Le Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI) : 1984-2007 64
b) La maison des auteurs 65
c) La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (CIBDI) : depuis 2008 65
d) Le musée de la bande dessinée 65
3) La bande dessinée s'expose au musée 66
a) « Bande dessinée et Figuration narrative », musée des Arts Décoratifs, 1967 66
b) « Opéra Bulles », Grande Halle de la Villette, 1991 69
c) « Maîtres de la bande dessinée européenne », Bibliothèque nationale de France, 2000 69
d) Exposition « Archi & BD, La ville dessinée », Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris. 71
4) En 1996, 15 mesures nouvelles en faveur de la bande dessinée 73

PARTIE 3 : LE ROMAN GRAPHIQUE, UNE NOUVELLE IDEE DE LA BANDE DESSINEE 75

Chapitre 6 : Etat de la bande dessinée aujourd'hui 75
A) Un succès économique 75
B) Caractéristiques éditoriales de la bande dessinée 76
1) Le principe de série en bande dessinée 76
2) La bande dessinée, un art sans mémoire 77
3) Le statut d'auteur de bande dessinée 77
C) Le monde éditorial de la bande dessinée 78
1) Les éditeurs classiques 78
2) Les éditeurs alternatifs 79
3) Conditions de vie des maisons alternatives de bande dessinée 79
D) Les relations entre bande dessinée et cinéma 80
1) Echanges entre neuvième art et septième art 80
2) Adaptation des bandes dessinées, adaptation des romans graphiques 81
E) La bande dessinée est-elle arrivée au terme de sa phase de légitimation ? 81
1) Malgré une médiatisation croissante, un manque de visibilité dans la presse écrite 81
2) Un intérêt croissant de la part de la télévision et de la radio ? 83
3) Un manque d'équipements institutionnels 83
4) Une légitimation acquise pour la bande dessinée ? 84
Chapitre 7 : Le roman graphique : une autre idée de la bande dessinée 85
A) Comment définir ce qu'est un roman graphique ? 85
1) Le roman graphique, une bande dessinée pas comme les autres 85
2) Le roman graphique, un nouveau format de bande dessinée ? 86
3) Que recherche-t-on dans un roman graphique ? 87
B) Caractéristiques du roman graphique 87
1) Sur la forme 88
a) Un format « roman » pour des ouvrages soignés 88
b) Des titres uniques, voire une tomaison prédéfinie 89
c) Une recherche graphique 89

(cc) BY-NC-ND

2) Sur le fond 91
a) Une ambition littéraire 91
b) L'autobiographie, genre majeur du roman graphique 94
c) Une place prépondérante de l'auteur 96
C) Prédécesseurs et histoire du roman graphique 96
1) Une idée qui remonte aux débuts de la bande dessinée ? 96
a) Maestro de Caran d'Ache 96
b) Les romans en gravure sur bois 98
2) A l'origine du terme « roman graphique » 99
3) Un développement du *graphic novel* parallèle à un déclin du *comic book* aux Etats-Unis 100
4) L'arrivée du roman graphique en Europe francophone 101
a) Casterman et les « romans dessinés » (A Suivre) 101
b) La collection Autodafé des Humanoïdes Associés 102
5) Le roman graphique devient le fer de lance des maisons d'éditions alternatives 102
a) Futuropolis 102
b) L'Association 103
D) Le roman graphique : derrière le succès, un produit marketing ? 104
E) Un exemple de genre de roman graphique : la bande dessinée de reportage 105
Chapitre 8 : Une expérience littéraire en bande dessinée : l'ouvroir de bande dessinée potentielle 107
A) Contraintes oubapiennes génératrices 107
1) L'itération 107
2) La restriction 107
3) Le pliage 107
4) Le palindrome 108
5) Les strips croisés 108
6) La réversibilité 110
7) Le morlaque 111
B) Contraintes oubapiennes transformatrices 111
1) L'expansion 111
2) L'hybridation 111
3) La substitution 111
4) La réduction 112
CONCLUSION 114
SOURCES 117
BIBLIOGRAPHIE 119
Ouvrages généraux & divers 119
Ouvrages sur la bande dessinée 120
Actes de colloques & catalogues d'expositions 125
Périodiques 126
Articles scientifiques 127
Articles de presse 130
Sites internet (tous consultés en août 2011). 131
TABLE DES ANNEXES 134
GLOSSAIRE 172
INDEX 175

(cc) BY-NC-ND

TABLE DES ILLUSTRATIONS 176

(cc) BY-NC-ND

(cc) BY-NC-ND

Sigles et abréviations

BD : Bande dessinée

BnF : Bibliothèque nationale de France

CIBDI : Cité internationale de la bande dessinée et de l'image

CNBDI : Centre national de la bande dessinée et de l'image

CNL : Centre national du livre

CSC : Commission de Surveillance et de Contrôle

EPCC : Etablissement public de coopération culturelle

EPIC : Etablissement public à caractère industriel et commercial

FIBD : Festival international de bande dessinée d'Angoulême

FIAC : Foire internationale d'art contemporain, tenue à Paris

FIACRE : Fonds d'incitation à la création

FRAM : Fonds régional d'acquisition pour les musées

OuBaPo : Ouvroir de bande dessinée potentielle

OuLiPo : Ouvroir de littérature potentielle

OVE : Observatoire de la vie étudiante

SOCERLID : Société Civile d'Etude et de Recherche des Littératures Dessinées

(cc) BY-NC-ND

(cc) BY-NC-ND

Introduction

« *La seule chose que je regrette dans ma vie, c'est de ne pas avoir fait de bande dessinée.* »

Pablo Picasso, 1966.

Comme l'a dit Marcel Proust dans *Sur la lecture*, « *On aime toujours un peu à sortir de soi, à voyager, quand on lit*.[2] » C'est une des raisons pour lesquelles j'ai toujours aimé lire. La lecture est sans doute l'activité la plus multiple, qui permet à la fois de s'évader, de réfléchir et d'apprendre, de rire, mais aussi de se détendre, de s'oublier, de se changer les idées. Dans mes lectures, la bande dessinée a toujours tenu une place importante : elle possède toutes ces caractéristiques, avec un aspect supplémentaire, le dessin. Pour moi, les bandes dessinées sont des livres qui se regardent autant qu'ils se lisent. La bande dessinée m'a toujours attiré, parce que comme tout enfant, je dessinais beaucoup. Les bandes dessinées comptaient bien souvent parmi les premiers livres auxquels on avait accès, et leurs dessins étaient naturellement pris pour modèles. Mes lectures étaient alors un moment de détente, et comme Régis Loisel, je pensais que « *la BD, ce n'est pas fait pour se prendre la tête !*[3]»

Petit, concernant les « BD », le récit importait peu, et je me plongeais alors dans n'importe quelle bande dessinée du moment que le dessin me plaisait. Cette relative facilité de lecture a fait que par le passé elle était d'abord considérée comme une lecture de transition, entre les livres d'images des enfants et les « vrais » livres. La bande dessinée entretient un lien indéniable avec l'enfance, car c'est à cette période qu'on la découvre et qu'on l'apprécie, d'où une certaine nostalgie de la part des adultes lorsqu'ils redécouvrent des séries qu'ils lisaient quand ils étaient jeunes. Comme beaucoup d'enfants, j'ai commencé par les « classiques » de la bande dessinée franco-belge que mon père avait dans sa bibliothèque, comme *Tintin*, *Astérix* et *Lucky Luke*. Au fil du temps, je découvrais de nouveaux héros, des nouvelles séries, d'autres univers, moins « accessibles », avec des dessins plus complexes, moins réalistes, et qui nécessitaient une lecture plus attentive, plus exigeante et plus longue, comme avec *Corto Maltese* d'Hugo Pratt, ou *Maus* d'Art Spiegelman. Ces bandes dessinées ne ressemblent, ni dans la forme ni dans l'histoire, aux bandes dessinées que j'avais eues jusque là entre les mains. Je ne le savais pas encore, mais ces bandes dessinées pas comme les autres allaient faire parler d'elles, sous le nom de « roman graphique », terme sur lequel nous allons revenir au cours de ce mémoire.

Nous verrons d'ailleurs au cours de ce mémoire que si pour certains auteurs le texte et le dessin ont un statut égal dans la bande dessinée, pour d'autres théoriciens en revanche, le graphisme est prédominant par rapport au texte. Pour Thierry Groensteen[4],

[2] PROUST (M.), *Sur la lecture*, Éd. Mille et une nuits, 1994, 76 p., p.52.
[3] Cité par Yves-Marie Labbé, « *Loisel, Roi-Soleil d'Angoulême* », *Le Monde*, 23 janvier 2004.
[4] Historien et théoricien de la bande dessinée, Thierry Groensteen a publié de nombreux livres à ce sujet. A son actif, il a été rédacteur en chef de 1984 à 1988 des *Cahiers de la bande dessinée* (publiés par les éditions Glénat), et a travaillé comme conseiller scientifique au Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI). Il donne aujourd'hui des cours à l'université d'Orléans et est régulièrement commissaire d'exposition à Angoulême.

(cc) BY-NC-ND

la narration passe d'abord par l'image : « *Sa prédominance au sein du système* [de la bande dessinée] *tient à ce que l'essentiel de la production de sens s'effectue à travers elle*.[5] ». L'image prédomine, de par l'espace qu'elle occupe, plus important que celui réservé à l'écrit ; elle peut aussi, à l'occasion, remplacer la description d'un décor ou d'une émotion, par exemple.

Pour ma part, si la qualité de l'histoire est fondamentale, j'essaye de ne pas m'arrêter au style graphique de l'auteur. Même s'il me déplaît, je ne le discrimine pas pour autant, et me plonge dans le récit, avec de bonnes surprises : mon dernier coup de cœur est allé à la série en trois tomes *Une vie chinoise*, de Li Kunwu et Philippe Ôtié, récit sur une famille chinoise depuis *La longue marche* jusqu'à la *Révolution culturelle*, qui malgré un dessin qui peut paraître inesthétique, n'en est pas moins un livre passionnant sur la Chine de ces années-là.

LA BANDE DESSINEE, UN GENRE LONGTEMPS DENIGRE

Catalogués depuis les années cinquante comme « mauvais livres », les « illustrés » étaient considérés comme une lecture vulgaire et infantile, et on espérait qu'ils ne représentent qu'une lecture de transition vers la « vraie » lecture, plus exigeante. La bande dessinée a été accusée d'être un vecteur de propagation de l'analphabétisme, de la violence, du vice, que ce soit en France ou aux Etats-Unis[6]. En France, la critique à l'égard des illustrés et autres journaux pour enfants a même été institutionnalisée par une loi, celle du 16 juillet 1949 dite « sur les publications destinées à l'enfance et à l'adolescence », et par la Commission de surveillance et de contrôle (CSC[7]), mise en place dans le cadre du ministère de la justice à partir de 1950, et qui, dans ses premiers rapports, critiquait les effets démoralisateurs et anti-éducatifs de la presse enfantine qui mettait le texte au second plan.

La bande dessinée n'a pas été la seule à souffrir d'un préjugé défavorable : au XIXe siècle, le théâtre ou la poésie furent également dénigrés – comme le *Living Theatre*[8] ou Charles Baudelaire –, mais ont fini par être légitimés culturellement. C'est pourquoi nombreux étaient ceux qui prophétisaient qu'un jour, la bande dessinée serait considérée comme un genre littéraire à part entière. C'est le cas de Robert Escarpit, professeur à la Faculté des lettres et sciences humaines de Bordeaux, qui, dès 1965, écrit qu' « *Il n'est pas absurde de penser qu'un jour la bande dessinée, tant méprisée, tant décriée, accédera à la dignité de genre littéraire, quand ceux qui en font leur lecture habituelle posséderont les moyens intellectuels et matériels, d'une part, de formuler un jugement esthétique sur elle, d'autre part, de faire entendre ce jugement et de participer au jeu littéraire*.[9] » Alors, qu'en est-il aujourd'hui ? Comment la bande dessinée est-elle perçue ?

[5] GROENSTEEN (T.), *Système de la bande dessinée*, Paris : puf, *Formes sémiotiques*, 1999, p.10.
[6] HAJDU (D.), *The Ten-Cent Plague. The Great Comic-Book Scare And How It Changed America*. Farrar, Strauss and Giroux, 2008.
[7] http://www.commission-publications-jeunesse.justice.gouv.fr/
[8] Troupe de théâtre américaine célèbre pour ses mises en scènes (1965-1970).
[9] ESCARPIT (R.), La Révolution du livre, édité par l'UNESCO et les puf, 1965, cité par BLANCHARD (G.), *Le véritable domaine de la bande dessinée*, dans Communication et langages. N°3, 1969, p. 58.

(cc) BY-NC-ND

LEGITIMATION ET CULTURE

Selon une approche sociologique, la légitimation est une démarche qui consiste, pour le détenteur d'un pouvoir, à faire accepter sa domination, c'est-à-dire à transformer son pouvoir en autorité, à l'institutionnaliser. Ce phénomène de légitimation a été notamment analysé par Max Weber dans son étude de la stabilité des formes d'organisation politique : lorsque le pouvoir est légitimé, les situations de mobilisation contre le dernier se réduisent. Pierre Bourdieu a également utilisé cette notion dans son analyse de la façon dont les classes supérieures organisent et entretiennent leur domination. Les positions sociales sont d'autant plus stables que ceux qui occupent des positions inférieures considèrent comme légitime la position des dominants. On peut donc se demander si la légitimation de la bande dessinée entre bien dans le cadre de cette définition. En quoi la bande dessinée est-elle institutionnalisée comme un art à part entière ?

Pour ce qui est de la culture, Pierre Bourdieu montre dans *La Distinction*[10] que les pratiques culturelles sont liées aux positions sociales des individus et sont un moyen de former des frontières symboliques entre les groupes sociaux. Par exemple, aller à l'Opéra est une pratique légitime de la classe dominante. Aux Etats-Unis, depuis les années soixante, les *cultural studies* se sont ouverts à de nouveaux champs de recherche, les pratiques culturelles des classes populaires : « *Les films, la radio, les romans populaires et les magazines, même les bandes dessinées ont été intégrées aux matériaux étudiés par les étudiants et les chercheurs qui s'efforçaient de comprendre la culture américaine.*[11] » Ces théories de la légitimité culturelle et des cultures populaires ont été vivement critiquées par Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, car elles conduisent selon eux au misérabilisme et au populisme. Bernard Lahire, dans *La culture des individus*[12], montre qu'il existe pour tout individu une pluralité des espaces de socialisation, parfois hétérogènes, qui favorisent une grande diversité des goûts et des habitudes culturelles pouvant aller jusqu'à la dissonance culturelle. Nous reviendrons sur la légitimation culturelle appliquée à la bande dessinée, où nous verrons que celle-ci a bénéficié d'une impulsion de l'Etat, avant d'être acceptée plus largement par d'autres instances de légitimation (presse écrite, festivals…).

UN OBJET CULTUREL ENTRE DE PLAIN-PIED DANS UNE PHASE DE LEGITIMATION

Si la bande dessinée a longtemps été critiquée par les éducateurs et les gens de lettres, elle fait l'objet depuis quelques années d'un processus de légitimation culturelle et a entamé une phase d'institutionnalisation. Nous pouvons dire sans crainte que la bande dessinée est aujourd'hui devenue légitime culturellement : elle n'est plus mal vue par les gens de lettres ou les pouvoirs publics. Petit à petit, elle a réussi à s'imposer comme un genre à part entière, à la croisée des chemins du dessin et de la littérature, éclectique, pluriel, avec ses auteurs, ses genres, ses classiques et ses avant-gardes. Comme l'explique Bernard Lahire, la considération de la bande dessinée a bien changé au cours de ce dernier demi-siècle, si bien qu'aujourd'hui, « *l'univers des bandes dessinées a ses*

[10] BOURDIEU (P.), *La distinction, Critique sociale du jugement de goût*, Paris : Minuit, 1979.
[11] LEVINE (L.), *Culture d'en haut/culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis*, La Découverte, *Textes à l'appui/laboratoire des sciences sociales*, 2010, p.260-261.
[12] LAHIRE (B.), *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : La Découverte, 2004, 2006, 778 p.

(cc) BY-NC-ND

« classiques » (entrés dans les bibliothèques des écoles élémentaires), ses productions commerciales, mais aussi ses « auteurs » d'avant-garde (esthétique ou politique), ses critiques, ses festivals officiels et ses prix (grands ou petits).[13] » Elle commence également à être reconnue en tant qu'art, pour la qualité graphique des dessins de ses meilleurs auteurs, des textes qui y sont liés ; en tant que média aussi, c'est-à-dire comme lieu d'information et de connaissance, se rapprochant parfois du journalisme d'investigation ou de reportage, que ce soit dans *Le Photographe*, de Guibert, Lefèvre et Lemercier, relatant une mission de MSF en Afghanistan en 1986, ou dans *Palestine* de Joe Sacco, publié en 1996.

La bande dessinée est entrée dans les musées, des expositions lui sont consacrées dans les grands musées de France (comme l'exposition de la BNF sur les « Maîtres de la BD dessinée européenne »), un établissement public lui est consacré à Angoulême, avec la naissance en 1990 du Centre national de la bande dessinée et de l'image (devenue Cité internationale de la bande dessinée et de l'image depuis janvier 2008). Les éditeurs classiques de livres investissent le secteur, et publient leurs bandes dessinées, comme Le Seuil, Denoël, Gallimard ou Actes Sud. Les bandes dessinées sont sorties des librairies spécialisées, et se vendent dans toutes les librairies, ainsi que dans la grande distribution (Leclerc se vante d'être le « premier libraire de BD de France »).

La bande dessinée est également beaucoup lue dans les bibliothèques publiques : ainsi, en 2004, 25 millions d'albums ont été empruntés. La bande dessinée inspire également le cinéma : outre les films qui font d'énormes entrées (*Lucky Luke*, les *Astérix*, les films inspirés des héros de *comics Marvel*, comme *Spiderman*, *Batman*, etc.), d'autres adaptations sont moins connues, comme la bande dessinée *Charly*, de Lapière et Magda, qui ont inspiré le film *L'Avion* de Cédric Kahn. Comme le cinéma ou la musique, la bande dessinée reçoit des aides de l'Etat : si leur gestion au sein du Ministère de la Culture et de la Communication était au début confiée à la *Délégation aux arts plastiques*, elle a rejoint depuis la *Direction du livre et de la lecture*, et bénéficie des aides et soutiens du Centre national du livre (CNL). Le Festival international de bande dessinée d'Angoulême (FIBD) est aujourd'hui le troisième événement culturel national après les festivals de Cannes et d'Avignon en termes de fréquentation (plus de 220 000 visiteurs en janvier 2009, 200 000 en 2010).

Si la bande dessinée acquiert peu à peu ses lettres de noblesse, sa légitimation n'est pas totale, et de nombreux progrès restent à faire : elle « *n'a pas acquis le même degré de légitimité culturelle que la littérature la plus noble (les instances de légitimation sont plus récentes et ont du mal à rivaliser avec la légitimité pluriséculaire de la littérature), elle n'en a pas moins accompli un prodigieux bon en avant du point de vue de la reconnaissance culturelle*.[14] ». En effet, elle reste encore peu présente dans les manuels scolaires, et reste quasiment ignorée de l'enseignement universitaire (au contraire du cinéma ou de la photographie). Dans les médias, la place qui lui est faite s'améliore d'année en année : la plupart des quotidiens et magazines[15] lui consacrent maintenant des articles, des chroniques, on y parle des nouveautés, des festivals… Mais on peut également remarquer qu'elle n'est pas encore traitée sur un pied d'égalité avec les autres supports de fiction, comme les essais, les romans, ou les films et la musique. Ensuite, on peut remarquer que les bandes dessinées chroniquées dans ces médias sont généralement celles considérées comme les plus élitistes culturellement parlant, à savoir les romans graphiques, ou des ouvrages primés à Angoulême, et souvent d'auteurs reconnus.

---

[13] LAHIRE (B.), *La culture des individus.* Op.cit. p.605.
[14] LAHIRE (B.), *La culture des individus.* Op.cit. p.605
[15] Cela peut être constaté dans *Le Figaro*, *Le Monde*, *Libération* (pour les quotidiens), *Télérama*, *Le Nouvel Observateur* (pour les hebdomadaires) ; *Le Monde des Livres* (supplément au *Monde* du vendredi) lui consacre dorénavant sa page 2.

(cc) BY-NC-ND

LE CHEMINEMENT D'UNE IDEE ET SON QUESTIONNEMENT

La bande dessinée m'a toujours intéressé. Je ne parle pas seulement pour ce qui est d'en lire, mais également ce qui s'écrit sur la bande dessinée, son histoire, son avenir, les débats qui y ont lieu. Un stage de trois mois à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême, où j'ai navigué entre la bibliothèque et le centre de documentation ont renforcé cet intérêt. Cela a aussi été l'occasion de voir que la bande dessinée était un médium qui est de plus en plus souvent traité à l'université, que ce soit en lettres modernes, en sciences de la communication, en arts appliqués, en sciences politiques, ou encore en sociologie.

Un des débats qui revient souvent dans le monde de la bande dessinée est la question de sa légitimation en tant qu'art, média et objet culturel. Plusieurs questions, plusieurs axes de développement se posent alors :

- Comment fonctionnent les processus de légitimation culturelle ? Comment un objet devient-il légitime culturellement ? Quelles sont les instances de légitimation culturelle ? Parmi celles-ci (musées, expositions, médiatisation croissante…), une nous intéresse tout particulièrement, le roman graphique. Nous verrons comment le développement de ce nouveau genre littéraire en bande dessinée participe à la légitimation du médium en le rapprochant des sphères de la culture légitime par son caractère littéraire.
- Après des années de dénigrement durant lesquelles la bande dessinée était considérée comme une sous-culture, elle est entrée dans une phase de légitimation culturelle. Comment cette dernière se traduit-elle ?
- Le « roman graphique » fait beaucoup parler de lui depuis une dizaine d'années. Mais que ce terme recouvre-t-il ? Est-il une question de format ? De contenu ? De politique éditoriale ? Est-il utilisé dans un but de marketing, afin d'attirer une clientèle plus adulte ? Se veut-il le penchant élitiste de la bande dessinée ? Le « roman graphique » apparaît avant tout comme flou, voire galvaudé dans les médias. Au cours de ce mémoire, nous tâcherons de le définir et essaierons de répondre à toutes les questions que ce terme soulève.
- Il est un fait qui semble faire l'unanimité dans les médias et les discours : la bande dessinée serait par nature « populaire ». Ainsi, le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême est devenu un rendez-vous annuel pour la bande dessinée auquel les médias ne peuvent déroger : ils ne manquent alors pas de célébrer ce « symbole de la culture populaire », comme le proclamait il n'y a pas si longtemps encore le directeur des éditions Dargaud, Claude de Saint-Vincent[16].
- La bande dessinée évolue, ainsi que son lectorat. Etant assimilée à une culture de masse au XXe siècle, les lecteurs d'hier ne sont plus ceux d'aujourd'hui : les études les plus récentes montrent en effet que les lecteurs appartiennent en majorité à des catégories socio-professionnelles aisées et diplômées. Pour cette étude, nous nous appuierons sur l'enquête 2008 menée par le ministère de la Culture et de la Communication, sur *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*[17], afin de déterminer l'âge, la catégorie socioprofessionnelle des lecteurs… etc.
- Si la bande dessinée était considérée hier comme une lecture d'accompagnement, entre les livres d'images et les livres, ne devient-elle pas un refuge pour la lecture

[16] Rapporté par Olivier Delcroix, « Angoulême : menaces sur le festival de BD », dans *Le Figaro*, Paris, 29 octobre 2009.

[17] Cette étude est disponible sur le site du Ministère de la Culture et de la Communication : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/08synthese.php

(cc) BY-NC-ND

aujourd'hui, à une époque où l'image est omniprésente (l'écran est partout : télévision, téléphone portable, ordinateur, jeux vidéos, publicité…) ?

« BANDE DESSINEE » : A LA RECHERCHE D'UNE DEFINITION

L'expression *bande dessinée* apparaît officieusement en 1930, inventée par Paul Winkler (1898-1982), créateur du *Journal de Mickey* en 1934, pour traduire l'anglais *comic strip*[18], « bande comique ». Cette nouvelle appellation est un témoignage direct des changements qui animent alors la bande dessinée et de la manière dont on la perçoit. Le terme « bande dessinée » lui-même a mis longtemps à s'imposer dans l'usage[19] : on parlait au milieu du XXe siècle d' « illustrés ».

La bande dessinée commence à s'affirmer réellement en 1981, lorsque sa définition apparaît dans le *Petit Larousse illustré*, accompagnée de reproductions de *Little Nemo*, *Tarzan*, *Tintin* et *Lucky Luke* : « *BD, séquence d'images accompagnées d'un texte relatant une action dont le déroulement temporel s'effectue par bonds successifs d'une image à une autre sans que s'interrompent ni la continuité du récit ni la présence des personnages* ».

Pour définir ce qu'est la *bande dessinée* (que l'on rencontre couramment sous l'acronyme *BD*, voire *bédé*[20]), on pourrait dire qu'elle est une « *succession de dessins organisés en séquences, qui suggère le déroulement d'une histoire* »[21]. La bande dessinée est donc une histoire racontée grâce à des images, des dessins, qui sont accompagnés généralement d'un texte (explicatif ou dialogue, il est placé dans ce dernier cas dans une *bulle* ou *phylactère*[22]).

De nombreux auteurs ou commentateurs y sont allés de leur définition : Rodolphe Töpffer, considéré comme le fondateur de la bande dessinée, la qualifiait de « littérature en estampes ». Dans son ouvrage *L'Art invisible*[23], l'auteur et théoricien de la bande dessinée Scott McCloud la définit ainsi : « *Images picturales et autres, volontairement juxtaposées en séquences, destinées à transmettre des informations et/ou à provoquer une réaction esthétique chez le lecteur*. » Cette définition, qui reste neutre sur le contenu, est une assez bonne définition de ce qu'est la bande dessinée, en excluant ce qu'elle n'est pas, tout en séparant le fond de la forme.

La production d'une définition valable de l'objet bande dessinée est difficile : cette définition doit permettre de la discriminer de ce qu'elle n'est pas, tout en n'écartant aucune de ses manifestations historiques, des plus classiques au plus expérimentales. Dès 1972, Pierre Couperie proposait la définition suivante : « *La bande dessinée serait un récit (mais elle n'est pas forcément un récit…) constitué par des images dues à la main d'un ou plusieurs artistes (il s'agit d'éliminer cinéma et roman-photo), images*

---

[18] L'expression « bande dessinée » fut officiellement attestée en 1940, dans un contrat pour *Oeéra Mundi*, dans *Dictionnaire Le Robert Electronique*, cédérom, 1994.

[19] En 1940, Hergé ne sait toujours pas comment se nomme la forme artistique dont il a fait son métier. Lorsqu'il pensait à adapter les *1001 Nuits*, les *Contes* de Perrault et les *Fables* de la Fontaine, il décrit son projet comme « *des séries de dessins avec texte dans la bouche des personnages* ».

[20] Le fait d'abréger quasi-systématiquement la bande dessinée en « BD » ou « bédé » peut être vu comme infantilisant, ou condescendant, soulignant parfois inconsciemment le peu de légitimité qu'on lui prête. C'est pour ces raisons que la bande dessinée ne sera pas abrégée au cours de ce mémoire, hormis dans les citations.

[21] BARON-CARVAIS (A.) [1985], *La bande dessinée*, Que sais-je ? n°2212, 5ème édition refondue, Paris : puf, 2007, p. 4.

[22] Un phylactère est une banderole, aux extrémités enroulées, portant les paroles prononcées par un personnage ou la légende du sujet représenté, surtout utilisée par les artistes du Moyen Âge et de la Renaissance.

[23] MAC CLOUD (S.), *Understanding Comics, The Invisible Art*, Northampton, MA: Kitchen Sink Press, Inc., 1993, 224 p. Traduction française : *L'art invisible*, Vertige Graphic, 1999.

(cc) BY-NC-ND

fixes (à la différence du dessin animé), multiples (au contraire du cartoon) et juxtaposées (à la différence de l'illustration et du roman en gravures…). Mais cette définition s'applique encore très bien à la colonne Trajane et à la tapisserie de Bayeux… »[24] Il ajoute que ni le cloisonnement des images, ni l'emploi de bulles, ni le mode de diffusion ne sont des critères déterminants.

De nombreux synonymes de *bande dessinée* sont utilisés, comme littérature en images, littérature graphique[25], art séquentiel, histoire en images, récit en images, récit dessiné, récit en bandeaux, narration par images fixes, narration séquentielle, séquence narrative, ou encore, neuvième art.

Ce dernier est sans doute le synonyme de *bande dessinée* que l'on retrouve le plus souvent : l'expression « *neuvième art* ». Cette expression est souvent attribuée, à tort, à Francis Lacassin[26], qui publia un livre en 1971, intitulé *Pour un neuvième art : la bande dessinée*[27]. En fait, l'expression serait due à Morris (pseudonyme de Maurice de Bévère et créateur de *Lucky Luke*) et Pierre Vankeer, où, dans le numéro 1392 du 17 décembre 1964 du *Journal de Spirou*[28], signent une rubrique qui durera trois ans, intitulée *Neuvième Art, musée de la bande dessinée*. Dans leur introduction à cette première parution de *Neuvième art*, les auteurs justifient le choix du terme « neuvième art » en signalant que le huitième désigne déjà la télévision, et qu'une telle appellation permettrait de traiter aussi bien des récits en images que de la bande dessinée. Ils ajoutent également que cela permettra de passer outre le débat concernant la naissance de la bande dessinée et de sa définition : « *Les bandes dessinées sont nées avant le cinématographe de MM. Lumière. Mais on ne les a guère prises au sérieux pendant les premières décennies de leur existence, et c'est pourquoi la série d'articles qui débute aujourd'hui s'appellera 9e Art.* »

Rappelons que cette numérotation artificielle n'est pas universelle : elle découlerait de Hegel, qui dans son *Esthétique ou philosophie de l'art* avait distingué cinq arts : l'architecture, la sculpture, la peinture, la littérature et la musique. A partir d'eux, en les combinant ou en les prolongeant, on parvient à une liste plus exhaustive qui peut inclure par exemple la danse, le cinéma (surnommé « septième art »), la bande dessinée, l'opéra, la photographie, etc. Dans cette classification, la télévision serait le huitième art, et les « arts numériques », le dixième, mêmes si les contours sont encore vagues.

. A propos de la photographie, n'oublions pas qu'elle était également suspecte à ses débuts, ce qui n'a pas empêché sa reconnaissance artistique comme nouvelle pratique de l'image, reconnaissance beaucoup plus difficile pour la bande dessinée. Pour Pascal Ory, « *contrairement à la bande dessinée, la photographie a été entourée à ses origines d'une considération certaine. Son coût initial, sa difficulté technique en faisaient un exercice ardu et de bon ton qui, d'ailleurs, s'échinait à imiter la peinture*.[29] » Ajoutons à cela l'attrait pour un nouveau procédé, le daguerréotype, dont ne bénéficia pas la bande dessinée, qui n'avait rien d'autre à offrir que des nouveaux genres narratifs et figuratifs.

---

[24] « Antécédents et définition de la bande dessinée », dans HERDEG (W.) et PASCAL (D.) (éd.), Comics : l'art de la bande dessinée, Zurich : The Graphis Press, 1972, p.11.

[25] Dans le reportage *Comment devient-on Art Spiegelman ?* qui lui est consacré, l'auteur de *Maus* déclare ainsi : « *Je conçois la bande dessinée comme de l'écriture pictographique, j'écris par le biais des images.* » Interview disponible en ligne sur <http://www.dailymotion.com/video/x64av5_comment-devient-on-art-spiegelman_creation> (vidéo consultée en août 2011).

[26] Francis Lacassin (1931-2008), était journaliste, écrivain, éditeur et scénariste. En 1961, il créé avec le cinéaste Alain Resnais et la sociologue Evelyne Sullerot, « le Club des bandes dessinées », qui devient bientôt le Centre d'études des littératures d'expression graphique (CELEG), qui dura de 1962 à 1967. Jean-Claude Forest, le futur créateur de Barbarella, Federico Fellini, Pierre Lazareff, Umberto Eco, et Morris collaboreront à la revue du club, *Giff Wiff*, tentant de légitimer un art encore marginalisé. Il dirigera la première chaire d'histoire de la bande dessinée à l'Université de la Sorbonne (Paris I) en 1971.

[27] LACASSIN (F.), *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Paris, U.G.E., coll. *10 x 18*, 1971.

[28] Cette rubrique intitulée *Neuvième Art, musée de la bande dessinée*, parut dans *Le Journal de Spirou* entre 1964 et 1967 (du numéro 1392 au numéro 1523). Cette rubrique faisait le tour de la bande dessinée internationale et de son histoire.

[29] ORY (P.), *L'Entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France, Mai 1968-Mai 1981*, Seuil, 1983, p. 91.

(cc) BY-NC-ND

PROBLEMATIQUE ET STRUCTURE DU MEMOIRE

Ce mémoire a pour objectif d'étudier le processus de légitimation culturelle de la bande dessinée, ce genre que l'on qualifiait de sous-culture il n'y a encore pas si longtemps. Nous verrons comment ce genre a traversé le siècle et les différentes couches de la société, comment d'une lecture illégitime, critiquée et censurée, il a réussi à redorer son blason et à devenir une pratique culturelle respectable et légitime. La bande dessinée semble aujourd'hui s'être installée durablement dans le paysage culturel français : elle est entrée au musée, elle s'expose, elle a ses festivals, elle est prise en compte par la presse écrite, elle a sa place aux côtés de la littérature. Si de nombreux progrès restent à faire pour consolider sa place, on ne peut cependant nier ni sa force ni son ouverture à différents domaines culturels.

Nous nous attacherons ici à un acteur particulier de la légitimation culturelle de la bande dessinée, à savoir le roman graphique. En effet, sous cette appellation aux multiples définitions se cache un format de bande dessinée qui connaît un succès important depuis quelques années. Il s'agira d'en apporter une définition, étudier ce que le terme recouvre, et se demander en quoi les ouvrages que l'on regroupe dans cet ensemble diffèrent-ils des bandes dessinées. Si la bande dessinée semble aujourd'hui légitime culturellement, on peut s'interroger sur le rôle du roman graphique dans cette légitimation d'un genre, en donnant à la bande dessinée une plus-value intellectuelle et culturelle puisqu'elle est massivement destinée aux lecteurs adultes, en abordant des thèmes nouveaux (récit intimiste, biographie et autobiographie, famille, politique, société) et en développant des intrigues et des personnages complexes.

Pour répondre à toutes ces questions, j'ai réalisé sept entretiens à Angoulême, principalement à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image où j'ai fait un stage de trois mois, entre sa bibliothèque et son centre de documentation. Parmi les personnes que j'ai interrogées, nous comptons six professionnels travaillant à la Cité (son directeur et son conseiller scientifique, tout deux spécialistes de bande dessinée, un libraire, deux bibliothécaires, une médiatrice) ainsi qu'un auteur de bande dessinée en résidence à la Maison des auteurs d'Angoulême. J'ai choisi de faire des entretiens semi-directifs : cette méthode permet une grande liberté de parole à la personne interviewée dans un cadre bien précis, et tous se sont bien passés, tout en répondant pleinement à mes attentes. Tous les entretiens partaient ainsi d'une question large : « Qu'évoque pour vous le terme de « roman graphique » ? », rebondissant ensuite au cours de l'entretien sur des phrases ou des thèmes que je souhaitais développer, concernant principalement la légitimation de la bande dessinée.

J'ai choisi pour cette étude de suivre un plan en trois parties, mêlant chronologie et analyse de la bande dessinée, et de ce qui est considéré comme faisant partie de la famille abstraite du « roman graphique ».

La première partie couvrira la période allant de 1827 à l'après-guerre, soit de l'invention de la bande dessinée par le Suisse Rodolphe Töpffer à la censure d'un genre jugé dangereux pour la jeunesse. Hier accusée d'éloigner les enfants de la lecture, elle devient aujourd'hui un de ses refuges, devant l'invasion des écrans (de télévision, d'ordinateur, de téléphone…). Ainsi, « *on se met à encourager les lectures qu'on trouvait hier indignes (illustrés, BD, littérature de série), avec l'espoir que ces petites*

(cc) BY-NC-ND

marches rapprocheront sans douleur des sommets d'où il sera possible, un jour, de « plonger dans de grands livres » avec des frissons de plaisir »[30].

La deuxième partie aborde la légitimation de la bande dessinée au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle, où elle commence enfin à être considérée comme un art et un objet culturel digne d'être défendu. C'est ce que fera l'Etat en France, à travers des politiques culturelles volontaristes, dont l'avènement est la création du Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI) en 1984, à Angoulême.

La troisième partie se penche sur la bande dessinée d'aujourd'hui, et en particulier sur le « roman graphique », ce type de bande dessinée porteur en soi, de par sa forme et son nom, d'une volonté de légitimation passant par une démarche littéraire. Nous verrons que si le terme est contesté, il est cependant porteur d'idées, d'idéaux artistiques, littéraires et romanesques, permettant à la bande dessinée de se libérer du monde de l'enfance où elle était cantonnée jusque là. Nous y verrons comment l'apparition de maisons d'édition qualifiées d'alternatives a permis de créer et de diffuser cette bande dessinée plus littéraire.

[30] CHARTIER, A.-M., HEBRARD, J.-M., *Discours sur la lecture (1880-2000)*, Paris, BPI-Centre Pompidou et Fayard, 2000 (1ère édition, 1989), p.735.

(cc) BY-NC-ND

PARTIE 1 : 1827-1949 : de la naissance de la bande dessinée à sa censure institutionnalisée

CHAPITRE 1 : NAISSANCE DE LA BANDE DESSINEE

Nous parlerons dans ce chapitre de la nature artistique de la bande dessinée, nécessaire à l'étude de sa légitimation, avant d'aborder quelques fondateurs du neuvième art, ce genre bientôt bicentenaire.

A) Avant-propos : la bande dessinée est-elle un art ?

Définir la bande dessinée est une chose, la définir en tant qu'art en est une autre. Ainsi, Francis Lacassin opérait une distinction entre la bande dessinée et les bandes dessinées. La bande dessinée signifie le concept, c'est-à-dire l'art – qualifié de neuvième – et les techniques qui lui sont rattachées (à noter qu'en peinture, un medium désigne une technique utilisée). Les bandes dessinées sont le produit, les media par lesquels est véhiculé cet art, qui permet de transmettre le message (albums, livres…).

1) La bande dessinée est *un* art

L'appellation *neuvième art* pour désigner la bande dessinée s'est imposée dans les médias et les discours, et peu de monde récuse le caractère artistique que peut prendre la bande dessinée. Marcel Mauss, dans son *Manuel d'ethnographie*, explique qu'« *un objet d'art, par définition, est l'objet reconnu comme tel par un groupe.*[31] » Et si l'on définit l'art d'un point de vue artisanal comme la manifestation d'une habileté, d'un talent, comme l'application d'un certain savoir-faire, d'une technique, et qui est le fruit d'une connaissance acquise et d'une mise en pratique, alors, oui, la bande dessinée est un art.

Là encore, deux perceptions s'affrontent : pour la première, la bande dessinée est un art à la croisée de l'écriture littéraire et de l'écriture graphique[32]. C'est la vision de l'inventeur de la bande dessinée Rodolphe Töpffer, qui appelait sa création, aïeule de la bande dessinée, « littérature en estampes » dans son *Essai de Physiognomonie*. Will Eisner, pour sa part, s'y référait en la nommant *sequential art*, soit « art séquentiel » ou encore v*isual narrative*, « narration visuelle ». La deuxième perception pose comme préalable que, si la bande dessinée n'est que graphique et regroupant texte et dessin, le texte doit alors s'inscrire sous une forme graphique dans le dessin au sein d'une bulle.

Henri Filippini définit la bande dessinée d'une manière très restrictive, qui a évolué depuis. Pour lui, « *la bande dessinée est une suite de dessins contant une histoire ; les*

[31] MAUSS (M.), *Manuel d'ethnographie*, Cour professé entre 1926-1939, Paris : Payot, (1947) 1971, p.89.
[32] Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'en grec ancien, le même mot *graphein*, signifiait à la fois écrire et peindre.

(cc) BY-NC-ND

personnages s'y expriment par des textes inscrits dans des bulles.[33] » Mais cette définition rejette les auteurs de bandes dessinées appelées alors « histoires en images » comme les Français Pinchon (auteur de *Bécassine*), Louis Forton (*Les Pieds nickelés* et *Bibi Fricotin*), le Néerlandais Marten Toonder (*Tom Poes*), les Américains Rudolph Dirks (*Katzenjammer Kids*) ou Gustave Verbeek (*Upside-downs*). Cette définition rejette également toutes les bandes dessinées muettes, comme celles de l'Américain Otto Soglow (*Little King*) publiées en 1975, et qui ne comportaient aucun texte. Depuis, Henri Filippini a revu son jugement, puisqu'il intègre tous ces auteurs dans son *Dictionnaire de la bande dessinée* publié en 2005.

2) La bande dessinée serait *de* l'art : une hypothèse bancale qui donne à la bande dessinée une généalogie douteuse

Si la bande dessinée est *de* l'art, elle se rattache alors à toutes les formes picturales qui l'ont précédée. C'est la position de Scott McCloud[34]. La bande dessinée apparaît alors dans une lignée artistique et culturelle, qui commencerait avec l'art pariétal[35]. Un tel rapprochement est artificiel : en calquant sur les vestiges du passé un regard contemporain, on nie leur signification première : les peintures rupestres n'ont pas les mêmes fonctions que la bande dessinée. Nombreux ont été les commentateurs à être allés chercher des origines à la bande dessinée jusque dans les grottes de Lascaux. Le domaine de la bande dessinée est-il large à ce point ? Dans la vision de Gérard Blanchard, ce domaine inclurait aussi bien la colonne Trajane, la Tapisserie de Bayeux, que les images d'Epinal à plusieurs panneaux[36]. Lacassin aussi voit des ancêtres de la bande dessinée à Lascaux, dans le Livre des morts des anciens Egyptiens et dans les frises du Parthénon[37].

Pour Jean Tulard, ces analogies ne tiennent pas, car pour lui, « *La bande dessinée est liée à un support : le papier*. »[38] Mais cela n'est pas suffisant, car dans ce cas, la définition de la bande dessinée peut recouvrir celle des histoires en images – suites d'images organisées pour raconter une histoire mais dont le texte est disposé en récitatif sous les images – comme l'étaient les images d'Épinal de l'imagerie Pellerin. Il est arrivé en effet aux deux genres de coexister chez le même auteur : pour des raisons de format et de qualité d'impression, Marten Toonder fut publié sous forme d'histoire en images dans le quotidien *La Croix*, mais en bande dessinée chez Artima ; autre exemple, l'hebdomadaire pour la jeunesse *Cœurs Vaillants* imposa quelque temps à Hergé un format double (les premières cases de *Tintin en Amérique* comportaient une légende sous-jacente), puis y renonça au soulagement du dessinateur de Tintin.

[33] FILIPPINI (H.), *Dictionnaire de la bande dessinée*, Bordas, 1989, p. IX.
[34] MAC CLOUD (S.), *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*, Vertige Graphic, 1999, p. 10-11.
[35] En 1942, une exposition organisée par l'*American Institute of Graphic Arts* et intitulée *La Bande Dessinée, son histoire et sa signification* présente les dessins pariétaux de la grotte de Lascaux, qui venait d'être découverte deux ans plus tôt, comme étant aux sources de la bande dessinée.
[36] Cf. BLANCHARD (G.), *Le véritable domaine de la bande dessinée*. dans Communication et langages. N°3, 1969. pp. 56-69.
[37] LACASSIN (F.), *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Paris : U.G.E., coll. *10 x 18*, 1971.
[38] TULARD (J.), *Les Pieds Nickelés de Forton*, Paris : Armand Colin, 2008, p.11.

(cc) BY-NC-ND

B) Rodolphe Töpffer, pionnier de la bande dessinée moderne au XIXe siècle

Politicien, écrivain, critique d'art et pédagogue suisse, Rodolphe Töpffer (1799-1846) est considéré comme l'inventeur de la bande dessinée telle que nous la connaissons aujourd'hui, c'est-à-dire un art séquentiel, sur support papier, où texte et dessin sont « symbiotiques », l'un ne fonctionnant pas sans l'autre.

Fils d'un peintre paysagiste et caricaturiste à ses heures, Rodolphe Töpffer ne choisit pas de suivre son père dans une carrière artistique, préférant un emploi de maître d'école, jusqu'à ce qu'il obtienne un poste de professeur de littérature à l'université de Genève, en 1832. Malgré des problèmes de vue, Rodolphe Töpffer sait dessiner, et il utilise ce talent pour illustrer de dessins à la plume ses récits de voyages. Influencé par la mise en scène théâtrale et la littérature, il décide de mêler les deux et invente un nouveau procédé : il va dessiner une succession de vignettes en les accompagnant de dialogues et de commentaires. Ce procédé n'a rien à voir avec le roman illustré, qui existe déjà à cette époque : là où Töpffer innove, c'est en mêlant texte et image d'une manière inédite. Chez lui, le texte n'a pas de sens sans l'image et vice-versa, et c'est ce qui fait tout l'intérêt de son œuvre : « *Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose de dessins autographiés au trait. Chacun des dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans le texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman, d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose.* », écrit Töpffer dans la préface de *L'Histoire de Monsieur Jabot*[39].

A partir de 1827, il crée ses premières « histoires en estampes », satires burlesques sur la société, le gouvernement et l'éducation. Ces histoires, qui n'avaient au début d'autre prétention qu'amuser ses élèves et ses proches, vont néanmoins lui valoir une renommée durable lorsque Goethe les découvre. En effet, Goethe déprime en cet hiver 1831, lorsqu'un médecin genevois, Frédéric Soret, qui se trouve être par ailleurs le tuteur des enfants du duc de Weimar et le traducteur d'une œuvre scientifique de Goethe sur les plantes, lui offre un manuscrit illustré de Töpffer. Goethe trouve « très amusant » ce livre où il puise un « plaisir extraordinaire », même s'il choisit d'y goûter à petites doses, pour ne pas souffrir d'« une indigestion d'idées ». Soret note également que Goethe trouve le Genevois étincelant « de talent et d'esprit » : « *S'il* [...] *ne s'appuyait pas sur un texte aussi insignifiant, il inventerait des choses dépassant toutes nos espérances* »[40].

Encouragé par Goethe, Töpffer prit de l'assurance et fit circuler ses livres dessinés à la main auprès de quelques aristocrates choisis, jusqu'à ce que tout le monde sache que le Genevois « RT » était l'auteur de ces amusants opuscules illustrés dont tout le monde parlait. L'un de ces originaux contient même une supplique manuscrite à « éviter de froisser, de salir ou de tirer sur les pages, en veillant à les tourner en les tenant par le bord ». Ce succès décida Töpffer à publier ses récits : c'est ainsi que sept volumes paraissent à Genève entre 1833 et 1846 : *Histoire de Monsieur Jabot, Les Amours de monsieur Vieux Bois, Histoire de monsieur Crépin, Docteur Festus, Monsieur Pencil, Histoire d'Albert* et *Histoire de Monsieur Cryptogame*.

[39] TÖPFFER (R.), *Les Histoires en images*, réédition par Les Editions du Seuil, 1996.
[40] HAZARD (P.) (ed.), *Frédéric Soret, Un Genevois a la cour de Weimar. Journal inédit de Frédéric Soret (1795–1865)*, Paris 1932.

(cc) BY-NC-ND

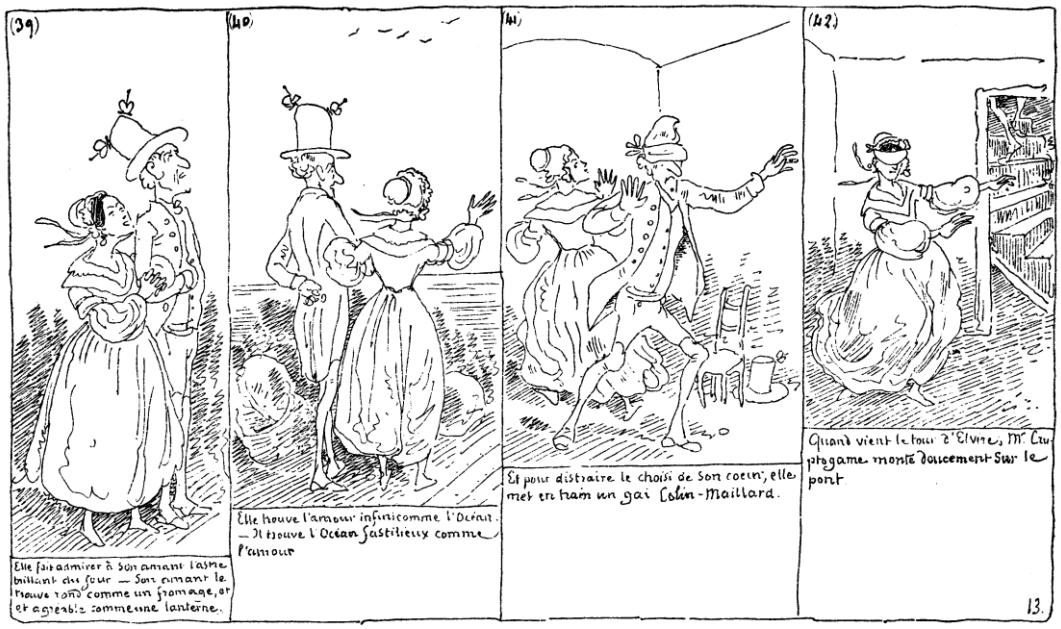

Figure 1 - Rodolphe Töpffer, *Histoire de Monsieur Cryptogame*, treizième planche, dessinée en 1830, prépubliée en 1845 dans *L'Illustration* sur des xylogravures de Cham, autographiée et publiée en 1846. La mise en page est sommaire, mais les potentialités de cette « littérature en estampes » se trouvent déjà dans ces cases, où le dessin et le texte forment un tout.

Assez rapidement, Töpffer croit à cette forme de récit en images et à ses possibilités. En janvier 1846, il écrit au dessinateur et caricaturiste français Cham[41] : « *Pour ce qui est de la Caricature, ou plutôt des histoires en estampes telles que je les ai essayées, j'estime que c'est un genre encore bien nouveau où il y a prodigieusement à moissonner*.[42] » : plus d'un siècle et demi plus tard, cette prophétie est toujours valable.

Töpffer va également être le premier à écrire un ouvrage théorique sur ce genre nouveau, qu'il appelait « littérature en estampes ». En 1845, Töpffer publie *L'Essai de physiognomonie*[43], ouvrage dans lequel il pose les bases de ce langage nouveau, qui positionne le dessin à côté de la littérature, et qui ne s'appelle pas encore bande dessinée. Sa théorie se base sur cinq points :

- l'indissociabilité du texte et du dessin (la bande dessinée est un genre mixte et non composite) ;
- la facilité d'accès de la bande dessinée par rapport à la littérature, grâce à la concision et à sa clarté ;
- la conscience du développement futur de la bande dessinée[44] ;
- la centralité du personnage dans le récit ;

[41] Amédée de Noé, dit « Cham », a repris les personnages de Töpffer dans *Monsieur La Jaunisse, album caricatural sans but et sans raison*, paru en 1839.

[42] Lettre citée dans *L'invention de la bande dessinée*, textes de Rodolphe Töpffer réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peeters, Hermann, Savoir : sur l'art, 1994, p.179.

[43] TÖPFFER (R.), *Essai de physiognomonie*, autographié chez Schmid, Genève (1845) reproduit dans GROENSTEEN (T.), PEETERS (B.), *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris : Hermann, Savoir : Tout sur l'art, 1994, p.185-225.

[44] Il écrit à Sainte-Beuve le 29 décembre 1840 : « Il est certain que le genre est susceptible de donner des livres, des drames, des poèmes tout comme un autre, à quelques égards mieux qu'un autre, et je regrette que vos habiles et féconds artistes, Gavarni par exemple, et Daumier, ne l'aient pas tenté. Ils font des suites, c'est-à-dire des faces différentes d'une même idée ; ce sont des choses mises bout à bout, non des choses liées par une pensée. »

(cc) BY-NC-ND

- la nécessité d'un dessin au trait autographié spontané, par opposition au relief (la gravure) et à la couleur (la peinture), afin de tendre au plus grand dynamisme narratif possible[45], d'où l'importance de la physiognomonie[46], et la nécessité de savoir construire des visages expressifs.

Dans son *Essai de physiognomonie*, il prend l'exact contre-pied de Johann Kaspar Lavater pour qui « la physiognomonie ou l'art de connaître les hommes » est « la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible ». Töpffer cherche dans la physiognomonie le moyen de dessiner des personnages typés exprimant clairement leur personnalité. Pour qu'une histoire en image « parle directement aux yeux », l'essentiel des évolutions narratives doit pouvoir se lire sur les visages des personnages, indique Thierry Groensteen, dans l'ouvrage qu'il a dédié au dessinateur genevois[47].

C) Quelques auteurs fondateurs d'un genre prometteur

1) *Max und Moritz* de Wilhelm Bush

A la suite de Töpffer viennent de nombreux illustrateurs : les « histoires en images » de l'Allemand Wilhelm Bush (1832-1908), où il met en scène deux garnements, *Max und Moritz*, qui sèment la terreur dans leur voisinage.

Figure 2 - Wilhelm Busch, *Max und Moritz*, Munich : Braun & Schneider, 1906, p. 13 (première parution en 1865). A noter que Wilhelm Busch n'utilise ni phylactères, ni cases, ce qui rapproche son œuvre du dessin légendé.[48]

[45] Töpffer justifie son propos en évoquant la spontanéité des graffitis pompéiens.

[46] La physiognomonie est une méthode fondée sur l'idée que l'observation de l'apparence physique d'une personne, et principalement les traits de son visage, peut donner un aperçu de son caractère ou de sa personnalité. Voici la définition du plus célèbre physiognomoniste, Kaspar Lavater : « *La physionomie humaine est pour moi, dans l'acception la plus large du mot, l'extérieur, la surface de l'homme en repos ou en mouvement, soit qu'on l'observe lui-même, soit qu'on n'ait devant les yeux que son image. La physiognomonie est la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible. Dans une acception étroite, on entend par physionomie l'air, les traits du visage, et par physiognomonie la connaissance des traits du visage et de leur signification*. »

[47] Cité par GROENSTEEN (T.), PEETERS (B.), *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Op.cit.

[48] Image tirée de l'e-book de *Max und Moritz* sur le projet Gutenberg : <http://www.gutenberg.org/files/17161/17161-h/17161-h.htm> (page en allemand, consultée en août 2011)

(cc) BY-NC-ND

2) *The Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks

Inspiré par *Max und Moritz*, Rudolph Dirks imagine *The Katzenjammers Kids* (plus connus en France sous le titre de *Pim Pam Poum*), deux garnements qui apparaissent pour la première fois dans le *New York Journal* de William Randolph Hearst en 1897. En 1912, Rudolph Dirks, à la suite du procès contre William Hearst, se voit concéder la permission d'utiliser les personnages des *Katzenjammer Kids* mais sans les nommer. Publiés désormais chez Joseph Pulitzer, la série s'appellera *The Captain and the kids*, tandis que *The Katzenjammer Kids* sont repris par Harold Knerr, chez Hearst.

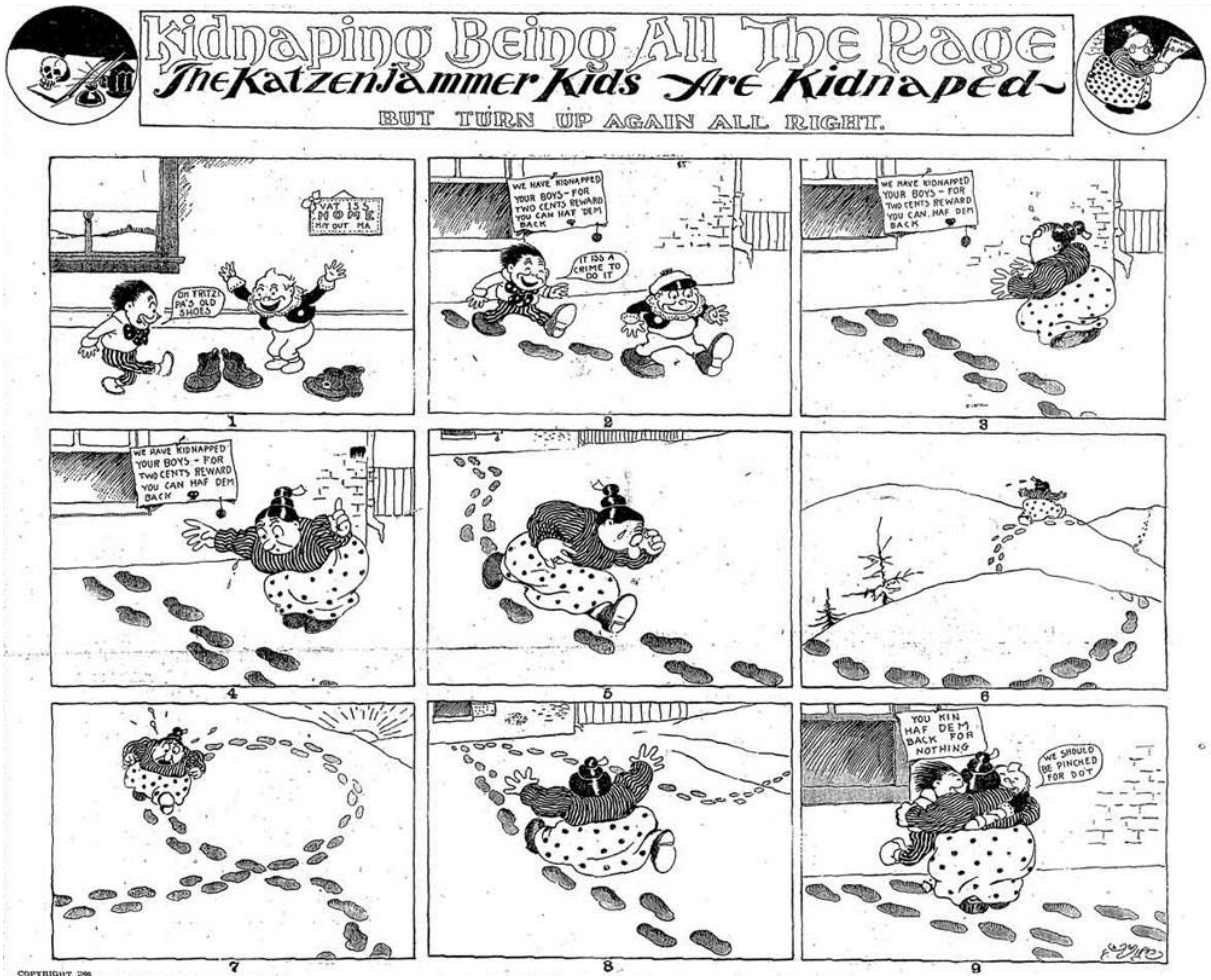

Figure 3 - *The Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks.
Planche parue dans le *New York Journal* du 20 janvier 1901.

(cc) BY-NC-ND

3) *The Yellow Kid* de Richard Felton Outcault

C'est d'abord aux Etats-Unis que la bande dessinée va prendre effectivement le plus d'importance : après les *Katzenjammers Kids* arrivent *The Yellow Kid* et *Buster Brown* de Richard Felton Outcault. Outcault travailla successivement au *New York World* de Joseph Pulitzer, puis au *New York Journal* de William Randolph Hearst en 1897, où il continua les aventures de son personnage le plus populaire, *The Yellow Kid*. Cette bande dessinée est importante, car on y verra apparaître les premiers phylactères. En effet, les pages d'Outcault étaient encombrées des paroles des différents personnages, et celles du *Yellow Kid* étaient souvent écrites sur sa chemise, jusqu'au dessin ci-dessous, où il se met à « parler » d'une façon qui deviendra la norme.

Figure 4 - *The Yellow Kid* d'Outcault. Dans cet épisode, daté du 25 octobre 1896, le premier phylactère n'est pas « prononcé » par un humain, mais par un phonographe (en fait par un perroquet qui s'y était caché).

(cc) BY-NC-ND

4) *Little Nemo* de Winsor McCay

Après avoir travaillé dans la publicité, la caricature et l'illustration, Winsor McCay se lance dans la bande dessinée en 1904. Travaillant au *New York Herald* et à l'*Evening Telegram*, il réalise des planches pour les suppléments illustrés des journaux du dimanche, comme par exemple *Le petit Sammy éternue*, un petit garçon dont les éternuements provoquent des catastrophes.

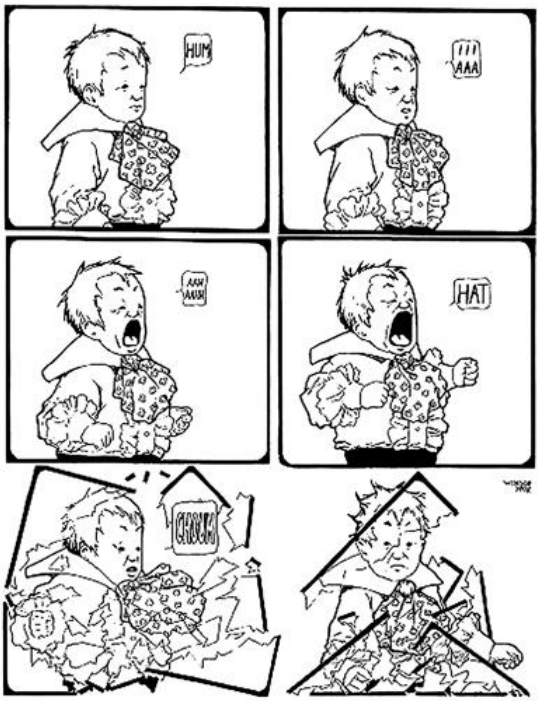

Figure 5 - *Le petit Sammy éternue*, de Winsor McCay. Planche parue dans le *New York Herald* du 24 septembre 1905.

Mais c'est avec *Little Nemo in Slumberland* que Winsor McCay entrera dans l'histoire de la bande dessinée. Publiée dans le *New York Herald*, *Little Nemo* nous plonge dans le pays des rêves, avec ses illusions et ses architectures utopiques, inspirées du style Art Nouveau, en vogue à son époque. Nemo est un personnage timide : chaque fois qu'il s'endort, il entre dans le monde fantastique des rêves. On le suit alors dans ces aventures, à la recherche de la princesse du monde des rêves : *Slumberland*. Sur un schéma immuable, en l'espace d'une page, le jeune garçon fait un rêve ou un cauchemar et se réveille à la dernière case, au pied de son lit.

(cc) BY-NC-ND

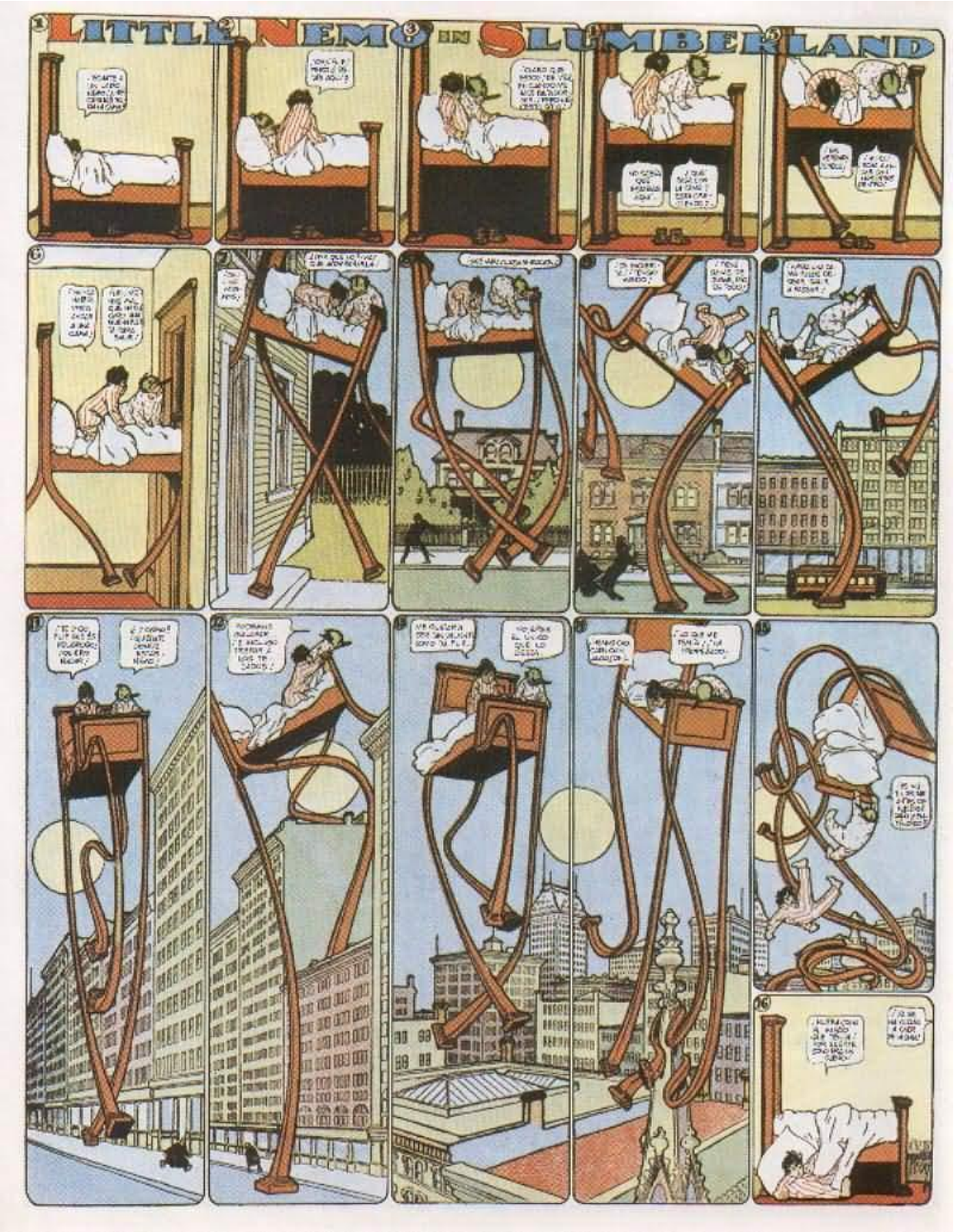

Figure 6 - *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay. Planche parue dans le *New York Herald* du 26 juillet 1908.

(cc) BY-NC-ND

5) En France, de Christophe à Alain Saint-Ogan

En France, les parutions sont influencées par l'Imagerie d'Epinal : avec *La Famille Fenouillard*, publié dans *Le Petit Français illustré* de 1889 à 1893, Christophe (de son vrai nom Georges Colomb) se moque des petits-bourgeois de province. Sous son trait, le dessin est précis, et l'histoire continue sur de nombreux épisodes. Il continuera avec *le Sapeur Camember* ou *le savant Cosinus*, toujours dans *Le Petit Français illustré*, qui paraissent respectivement en 1890 et 1893.

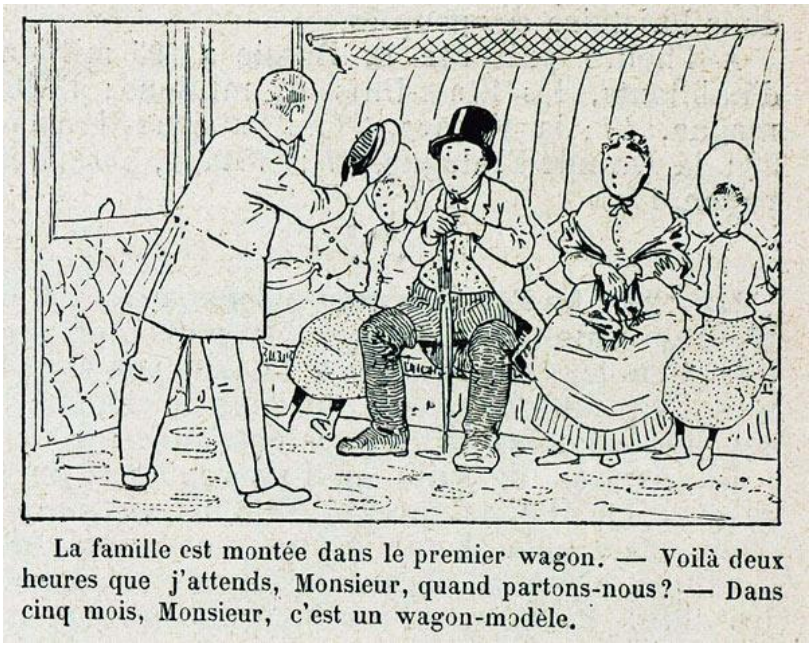

Figure 7 - *La Famille Fenouillard* de Christophe.

A sa suite, de nombreuses bandes dessinées se développent en France, avec *Bécassine*, jeune Bretonne naïve imaginée par Jacqueline Rivière, et mise en image par Pinchon, qui paraît pour la première fois en 1905 (dans le premier numéro de *La Semaine de Suzette*, magazine destiné aux jeunes filles), ou encore *Les Pieds Nickelés*, de Louis Forton (première parution en 1908 dans le numéro 9 de *L'Epatant*, journal créé la même année par les frères Offenstadt).

(cc) BY-NC-ND

En 1925, *Zig et Puce* est créé par Alain Saint-Ogan (de son nom complet Alain Marie Joseph Paul Louis Fernand Lefebvre Saint-Ogan), à la demande de Henry de Weindel et Camille Ducray, responsables d'édition, pour remplacer une page de publicité manquante à la dernière page du *Dimanche illustré*, supplément dominical au journal *Excelsior*. Alain Saint-Ogan va populariser l'usage des phylactères dans la bande dessinée française. Son style privilégie les lignes de contours et les couleurs en aplat, tandis que sa précision dans le trait et sa lisibilité fondent une esthétique qui va influencer le jeune Hergé dans l'élaboration de ce qui deviendra la « ligne claire » (*Tintin chez les Soviet* paraît en 1930).

Une anecdote amusante : en décembre 1925, Zig et Puce rencontrent et adoptent le pingouin Alfred. Alfred[49] va plaire énormément aux lecteurs, et devient même un phénomène de mode dans les années trente, adopté comme mascotte par la chanteuse Mistinguett ou l'aviateur Charles Lindbergh, qui emporte une peluche à l'effigie d'Alfred lors de sa traversée de l'Atlantique en avion en solitaire en 1927.

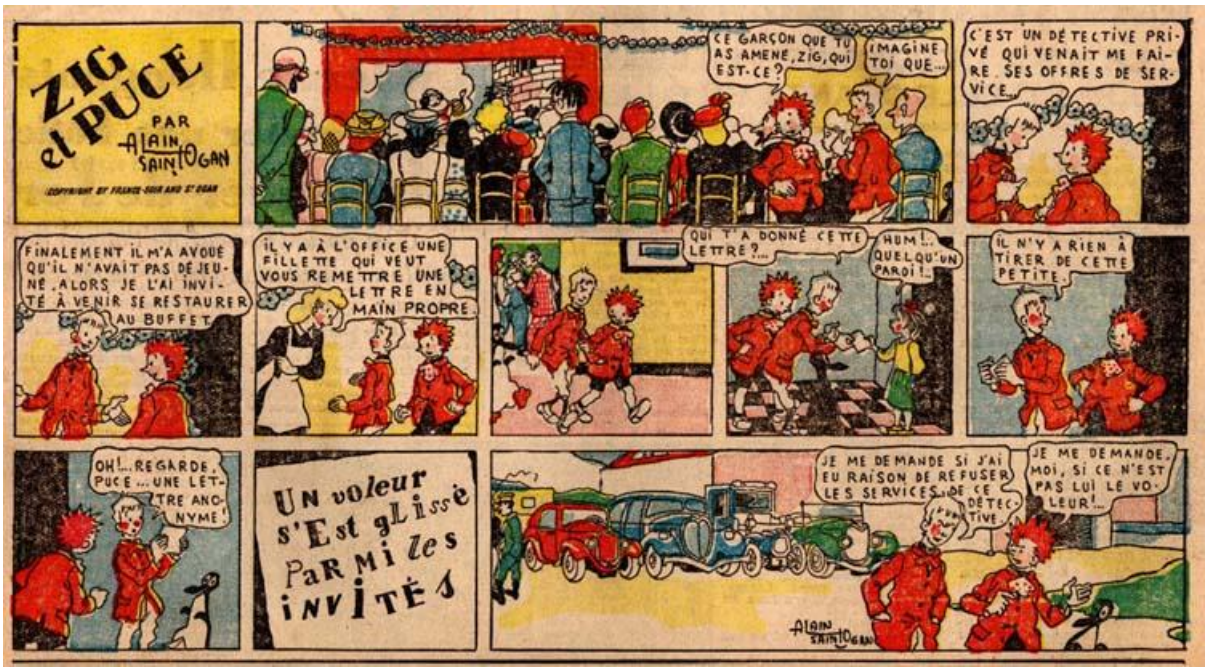

Figure 8 - *Zig et Puce* d'Alain Saint-Ogan.

[49] Le pingouin Alfred est également à l'origine de la réplique « T'as le bonjour d'Alfred », utilisée par Zig et Puce lorsque ceux-ci défaisaient un adversaire, et passée depuis dans le langage courant (elle est utilisée lorsqu'on l'on réussit à se débarrasser de quelqu'un). Plus récemment, il désigna les trophées récompensant les albums au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, de 1974 à 1988.

(cc) BY-NC-ND

CHAPITRE 2 : UN DEFICIT DE RECONNAISSANCE DE LA BANDE DESSINEE QUI VA SE SOLDER PAR UNE INSTITUTIONNALISATION DE LA CENSURE

A) Les cinq « handicaps symboliques » de la bande dessinée selon Thierry Groensteen

Au cours de ce XXe siècle (du moins avant la fin des années soixante), la bande dessinée n'est pas aimée, bien au contraire : dévaluée, critiquée, elle va faire l'objet d'attaques très dures. Cette absence totale de reconnaissance s'explique selon Thierry Groensteen par le fait que la bande dessinée porterait en elle cinq « handicaps symboliques »[50] :

- elle serait un genre « bâtard », à cheval entre le texte et l'image (d'où une longue dépréciation de la part des élites, pour lesquelles l'écrit prévaut sur l'image) ;
- Même si désormais elle s'adresse aux adultes, elle ne leur proposerait que de retourner en enfance, la bande dessinée étant « intrinsèquement infantile ».
- Elle serait liée à la caricature, branche vulgaire des arts visuels.
- Elle n'aurait pas suivi le mouvement de l'histoire des arts au cours du XXe siècle.
- « Les images qu'elle produit seraient indignes de respect et d'attention, du fait de leur multiplicité et de leur petit format ».

1) L'alliance contre nature du texte et de l'image

Cette alliance contre nature entre texte et image était ainsi dénoncée par Michel Melot, ancien conservateur du Département des estampes à la Bibliothèque nationale : à propos de la bande dessinée, il soulignait l'incompatibilité entre la force d'entrainement du récit (nommée « spectacle »), force qui pousse le lecteur à aller de l'avant, et l'arrêt que nécessite la contemplation de l'image[51]. Plus tard, alors qu'il occupait le poste de directeur de la Bibliothèque publique d'information au Centre Pompidou, il fit le constat suivant : « *Le texte défend un ordre. Mais l'image en défend un autre. Lorsque ces deux ordres se confrontent, c'est-à-dire lorsqu'il y a illustration, il y a nécessairement redoublement ou conflit*.[52] »

On découvre que la bande dessinée permet beaucoup de possibilités. L'auteur Edmond Baudoin, arrivé à la bande dessinée un peu par hasard, témoigne : « *Mes premières bandes dessinées étaient muettes. Venant du dessin plus que de la bande dessinée, il me semblait aberrant de mettre des bulles au milieu du dessin. Cela me posait beaucoup de problèmes d'intégration, je cherchais à m'en passer*. » Trente ans plus tard, il proclame : « *Même si des choses magnifiques ont été faites dans ce médium-là, je crois*

[50] GROENSTEEN (T.), *Un objet culturel non identifié,* éditions de l'an 2, 2006, p. 23.
[51] Cf. MELOT (M.), *L'Œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du livre, 1975, p.146, cité par GROENSTEEN (T.), *Un objet culturel non identifié,* éditions de l'an 2, 2006, p. 27.
[52] Cf. MELOT (M.), *L'illustration. Histoire d'un art*, Albert Skira, Lausanne, 1984, p.244., cité par GROENSTEEN (T.), *Un objet culturel non identifié,* Op.cit., p. 27.

(cc) BY-NC-ND

qu'il en est encore aux balbutiements de ce qui peut être fait avec le mariage du texte et de l'image.[53] » On trouve maintenant de nombreux ouvrages de bande dessinée sans paroles, sans que cela n'affecte la lecture de l'histoire, qui du coup peut être accessible tout de suite à n'importe quel lecteur dans le monde : les bandes dessinées sans paroles peuvent devenir ainsi des livres universels !

A l'inverse, d'autres voient dans cette fusion du verbe et du dessin un atout : ainsi, J.M.G. Le Clézio déclarait : « *J'aurais aimé être dessinateur de bandes dessinées. C'est ça qui me plaisait vraiment. Parce que, dans la bande dessinée, il y a la littérature, les mots,* […] *et puis il y a le dessin, qui permet d'échapper aux mots chaque fois que vous en avez envie. C'est vraiment une fusion. Je crois que les arts qui réalisent une fusion entre deux ou trois éléments sont particulièrement accomplis.*[54] »

La bande dessinée est un genre artisanal, qu'un auteur peut créer seul, du début à la fin. Il en résulte parfois des ouvrages intimes, autobiographiques, qui font passer des émotions autant qu'un livre, en y ajoutant la force de l'image.

2) Une bande dessinée intrinsèquement infantile

On a vu que la bande dessinée, historiquement, a commencé à s'adresser aux adultes, avant d'être captée par la presse enfantine, entre le début du XXe siècle et les années soixante. Mais depuis, la plupart des commentateurs ont paru avoir oublié, voire ne pas s'être rendus compte de l'évolution du média. Il y a encore quelques dizaines d'années, quand la bande dessinée n'avait pas de lectorat adulte, elle était réservée à l'enfance. Cette introduction dans les magazines destinés à la jeunesse déplut fortement aux milieux éducatifs, qui dénoncèrent les vices et la corruption des esprits. Mais la dénonciation des « illustrés » n'a pas attendu les années trente et l'arrivée « invasive » des *comics* américains : ainsi, dans la thèse qu'elle a consacrée aux années 1919-1931, l'historienne du livre Annie Renonciat montre que « *c'est dès leur apparition que ces nouvelles publications, magazines et fascicules ont alarmé les pédagogues.*[55] » Ainsi, en 1907, Marcel Braunschwig, auteur d'un essai sur l'éducation esthétique, écrivait : « *A l'heure présente nous sommes envahis par un débordement de feuilles populaires à l'usage des enfants, contre lesquelles il n'est que temps d'entreprendre une vigoureuse campagne au nom du bon sens et du bon goût qu'elles outragent impunément.*[56] » En 1912, c'est un inspecteur de l'enseignement primaire, Félix Pécaut, qui exprime sa crainte face « *à ces feuilles corruptrices parées des plus perfides attraits de l'image illustrée*[57] » dans un essai sur *L'Education publique et la vie nationale*. Les pédagogues laïcs réclament le respect du bon goût et de la moralité, et pour les catholiques, ce qui fait la différence entre un bon et un mauvais périodique est le respect des valeurs chrétiennes.

Dans les années trente, les attaques pleuvent sur les publications des frères Offenstadt – comme *L'Epatant* (où paraissent *Les Pieds Nickelés*), *Fillette*, *L'Intrépide*, ou *Lili*. On dénonce la « vulgarité » et « l'insanité » de ces publications populaires et bon marché. Une circonstance aggravante est que la Société Parisienne d'Edition publie aussi des

[53] SOHET (P.), *Entretiens avec Edmond Baudoin*, Saint-Egrève, Mosquito, 2001, p.134 et 37.
[54] Extrait de *J.M.G. Le Clézio hier et aujourd'hui*, entretiens avec Pierre Lhoste, Jean-Louis Ezine et Olivier Germain-Thomas, INA/Radio France, 1999.
[55] RENONCIAT (A.), *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931). Années charnières, années pionnières*, thèse de doctorat sous la direction d'Anne-Marie Christin, Université Paris VII-Denis Diderot, 1997, 934 p., p.62.
[56] BRAUNSCHWIG (M.), *L'art et l'enfant*, Toulouse : Edouart Privat, Paris : Henri Didier, 1907, p.327.
[57] Cité dans RENONCIAT (A.), Op.cit., p. 63.

(cc) BY-NC-ND

romans grivois. Les frères Offenstadt font également l'objet d'attaques contre leur personne, en tant que juifs allemands. On accuse le « parti de l'étranger » comme responsable de la corruption de la jeunesse française.

La bande dessinée fait peur aussi car elle est perçue à l'époque comme faisant partie d'une nouvelle culture qui monte en puissance après guerre : la culture de masse américaine. On craint que la séduction qu'elle inspire sur les foules ne mette en danger la « Grande Culture », véhiculée par le système éducatif. Même Jean-Paul Sartre s'en ai fait l'écho dans *Les Mots* : « *Je voulus avoir toutes les semaines* Cri-Cri, L'Epatant, Les Vacances, Les Trois Boys-Scouts *de Jean de la Hire et* Le Tour du monde en aéroplane *d'Arnould Galopin, qui paraissait en fascicules le jeudi. D'un jeudi à l'autre, je pensais à l'Aigle des Andes, à Marcel Dunot, le boxeur aux poings de fer, à Christian l'aviateur beaucoup plus qu'à mes amis Rabelais et Vigny.*[58] » Ses lectures ne l'ont pourtant pas empêché de devenir un grand intellectuel !

L'idée que se faisait la société de la jeunesse, de l'éducation et de la pédagogie n'était pas la même pendant la période de l'entre-deux-guerres et aujourd'hui. Plus que de droits de l'enfant, il était alors question de sa protection. Selon une conception du XIXe siècle, les enfants étaient assimilés aux couches les moins instruites de la population, donc au peuple. A propos de la revue *L'écho de Noël*, André Balsen, auteur d'un livre sur les illustrés pour enfants[59], écrivait : « *Le présent journal s'adresse au peuple, autant qu'aux petits, c'est-à-dire à ces intelligences primitives dont les connaissances restent sommaires, quelquefois nulles, et chez qui l'imagination prime la raison*.[60] » Ce discours est quasiment identique à celui que tenait Töpffer soixante-quinze ans plus tôt : [la bande dessinée, qu'il nommait « histoires en estampes »] « *agit principalement sur les enfants et le peuple, c'est-à-dire sur les deux classes qu'il est le plus aisé de pervertir et qu'il serait le plus désirable de moraliser*[61] ». Elle pourrait donc servir à « *l'instruction morale du peuple et des enfants* », et « *qu'avec quelque talent d'imitation graphique, uni à quelque élévation morale, des hommes d'ailleurs fort peu distingués pourraient exercer une très utile influence en pratiquant la littérature en estampes*.[62] »

Ces idées sont oubliées dans la première moitié du XXe siècle, où ce qui est populaire est assimilé au vulgaire. La bande dessinée est de cette catégorie, puisqu'elle détourne les enfants des « vrais livres ». Cette concurrence est sur deux fronts : entre l'écrit et l'image, et entre la littérature qui éduque et celle qui divertit. A leur création, les journaux et les livres pour enfants se voient confier une mission éducative et moralisatrice. Or la presse illustrée ou les romans comiques ou populaires ont une toute autre fonction : distraire et divertir. Les attaques sont donc concentrées sur toutes les images, intrinsèquement dangereuses et corruptrices. La bande dessinée est considérée comme un « *poison en images pour enfants* »[63], et condamnée dans son ensemble, sans distinguer les plus mauvaises productions de *Flash Gordon*, *Popeye* ou *Tarzan*, dont les auteurs sont aujourd'hui révérés, comme fondateurs de la bande dessinée.

Les temps changent à partir des années soixante, et la bande dessinée finit par rentrer en grâce auprès des éducateurs : Antoine Roux publie en 1970 un ouvrage aux Editions de l'Ecole, *La bande dessinée peut être éducative*. Les années passant, on en vient à considérer la bande dessinée comme le dernier rempart contre l'analphabétisme, comme

---

[58] SARTRE (J.-P.), *Les mots*, Gallimard, Folio n°24, 1964, p.64.

[59] BALSEN (A.), *Les illustrés pour enfants : L'Ami des enfants, les Belles images, le Bon-point amusant, le Cri-cri et la croix d'honneur, Diabolo-journal, l'Epatant*, [etc...], Tourcoing : J. Duvivier, 1920, 67 p.

[60] Cité dans RENONCIAT (A.), Op.cit., annexe 16.

[61] *Essai de Physiognomonie*, 1845, chapitre deuxième, réédité intégralement dans GROENSTEEN (T.), PEETERS (B.), *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Op.cit.

[62] *Essai de Physiognomonie*, 1845, chapitre troisième, réédité intégralement dans GROENSTEEN (T.), PEETERS (B.), *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Op.cit.

[63] Louis Pauwels en 1947, cité par SADOUL (J.), *Panorama de la bande dessinée*, Paris : J'ai Lu, 1967. Il faut cependant signaler pour être juste que la revue *Planète* de M. Pauwels publia en 1967 une anthologie de la bande dessinée.

(cc) BY-NC-ND

un auxiliaire de la lecture menacée par la télévision. Cependant, si elle n'est plus considérée comme nocive, il lui reste un soupçon de médiocrité artistique, qui ne se dissipera que beaucoup plus tard.

Certes, la bande dessinée est toujours destinée aux enfants, mais plus seulement. Pour les adultes, elle permet d'entretenir un lien avec l'enfance, parce que c'est lors de cette période que la plupart des lecteurs l'ont découverte et appréciée. C'est souvent avec nostalgie que les adultes replongent dans les séries qu'ils lisaient étant petits, les maisons d'édition jouant sur ce lien affectif pour assurer ainsi à certains de leurs personnages un avenir, une postérité. Ainsi, de nombreux albums sont estampillés « tout public ».

La bande dessinée est-elle pour autant intrinsèquement infantile ? Elitisme jugeant le genre pas assez noble pour s'y intéresser ? Puritanisme devant des univers de fiction, non conformes à la réalité quotidienne ? Genre trop facile, manquant de complexité narrative ? Les œuvres raffinées, expérimentales, d'un accès plus difficile pour le grand public existent, comme la série *Krazy Kat*, de George Herriman, qui connut un grand succès auprès des intellectuels de 1913 à 1944, mais resta boudée par la majorité des lecteurs, car incomprise. Mais le genre entier étant jugé comme tel, il a manqué par le passé d'une révision de son jugement, qui a empêché que l'on s'y intéresse de plus près. Dans le jugement qui est porté sur les bandes dessinées, on a souvent mélangé (comme dans d'autres domaines) « *le jugement de réalité qui impute une œuvre à un genre, et le jugement de qualité qui décide de sa valeur*[64] ». Il y a encore quelques années, la méconnaissance des auteurs importants de bande dessinée (ou le refus de les prendre en considération) a été une raison du jugement global négatif qui a pu être porté sur le mode d'expression lui-même.

3) Les liens de la bande dessinée avec le comique et la caricature

La bande dessinée souffre également d'être en partie liée au comique. Elle est considérée comme la plus proche cousine du dessin humoristique, confusion aidée parfois par quelques dessinateurs, qui pratiquent aussi bien la bande dessinée que la caricature pour les journaux, comme Wolinski, Willem, Luz ou Pétillon. Pour Thierry Groensteen, « *ses liens avec le comique sont une des raisons pour lesquelles la bande dessinée a du mal à être prise au sérieux, à la fois en tant qu'objet de recherche et en tant que forme artistique*.[65] »

4) La bande dessinée n'aurait pas réussi à calquer l'évolution des différents arts pendant le XXe siècle

La bande dessinée n'aurait pas suivi le mouvement de l'art en continuant à utiliser la figuration à une époque où la peinture s'en écartait, en plongeant dans les méandres de l'art abstrait. Durant cette période, la bande dessinée serait devenue un refuge pour des artistes qui voulaient continuer dans le dessin figuratif. Mais cela n'a pas été un mal, au regard des nombreux auteurs qui ont utilisé la bande dessinée pour exercer leur talent.

[64] Cf. *Les Cahiers des para-littératures, 3 : Les mauvais genres*, éditions du Centre de Lecture publique de la Communauté française, Liège, 1992, p.27.
[65] GROENSTEEN (T.), *Un objet culturel non identifié,* Op.cit. p. 47.

(cc) BY-NC-ND

De plus, lorsque on a assisté à un retour de la figuration dans l'art (avec le Pop Art), on peut y voir un intérêt pour l'esthétique de la bande dessinée : Roy Lichtenstein a ainsi beaucoup utilisé les *comics*, avec ses agrandissements de cases ; Marcel Duchamp fait lui une allusion à la bande dessinée avec la signature de son premier *ready-made*, l'urinoir signé « R. Mutt », allusion à une bande dessinée américaine alors très populaire de Bud Fisher, *Mutt & Jeff*.

Cependant, ces arguments tiennent seulement si on fait de la bande dessinée un art plastique, ce qui ne fait pas l'unanimité. Pour Töpffer, la « littérature en estampes » était une autre forme de littérature, une autre forme de discours narratif. Jean-Marc Thévenet, directeur du Festival d'Angoulême de 1998 à 2006, avait déclaré que « la BD est un genre littéraire et n'a rien à voir avec les arts plastiques. »[66] C'est dans cette idée que le chercheur Harry Morgan milite pour le terme de *littérature dessinée*[67] : « *La notion de littérature telle que nous la concevons repose sur la coprésence du livre, de ses sous-unités (le fascicule, la feuille volante), de son origine qui est le manuscrit, de ses équivalents antiques ou exotiques ou de ses substituts modernes, et d'un mode de prise d'information qui est la lecture*.[68] »

La bande dessinée est à la fois une littérature et un art visuel. On pourrait ainsi faire une échelle où classer les auteurs : McCay, l'auteur de *Little Nemo*[69], est dans une approche picturale, Christophe ou Art Spiegelman seraient plutôt littéraires, et Hergé se trouverait entre les deux.

5) Les images produites, les « cases », seraient déconsidérées de par leurs petites dimensions et leur multitude.

Les images de bande dessinée présentent trois défauts : ce sont des images en série, de petit format et imprimées. La critique explique que la multiplicité d'images dans la bande dessinée ne permet pas la contemplation que requiert l'art : la prolifération d'images ruinerait l'image unique. Jacques George, professeur honoraire de l'IUFM de Paris, exprime ce point de vue : « *Je n'arrive pas à rentrer dans une histoire en BD ; la forme verrouille le fond…* […] *Les dessins sont rarement beaux, et d'ailleurs leur grand nombre empêche de regarder chacun pour voir s'il est beau*.[70] » Mais ces critiques sont-elles fondées ? Les sérigraphies d'Andy Warhol ne l'ont pas empêché de s'exposer dans les plus grands musées d'art moderne. La différence avec la bande dessinée est que ces images ne sont pas imprimées dans des livres et reproduites indéfiniment. Même en série ou multiples, on les regarde comme un tout, alors que pour une bande dessinée, les images sont plus petites, elles sont reproduites, et c'est l'ensemble de ces images, page après page, qui forme un tout. La bande dessinée est un art narratif qui nécessite une lecture participative moins qu'une contemplation : elle est une synthèse entre la narration et la représentation graphique.

---

[66] *Ibidem*, p.50.

[67] Expression de « littératures dessinées » forgé par la SOCERLID (Société Civile d'Etude et de Recherche des Littératures Dessinées) de Claude Moliterni, concurrente du CELEG (Centre d'études des littératures d'expression graphique) de Francis Lacassin.

[68] MORGAN (H.), *Principes des littératures dessinées*, Angoulême : L'An 2, *Essais*, 2003, p. 19.

[69] Cf. annexe n°4.

[70] GEORGE (J.), *Je n'aime pas la BD*, dans CARTON (M.) et ROINE (C.) (coord.), *La bande dessinée*, Cahiers pédagogiques, n°382, mars 2000.

(cc) BY-NC-ND

B) La censure contre la bande dessinée

La bande dessinée se diffuse au cours du XIXe siècle dans le monde entier, via les journaux. Elle devient rapidement très populaire aux Etats-Unis avec les *comic strips*, alors qu'en Europe, elle se restreint de plus en plus à l'humour et à la jeunesse. Elle va dominer de plus en plus la presse enfantine à partir des années trente, ce qui ne va pas être du goût de tout le monde, redoutant son influence sur les jeunes enfants.

Nous verrons dans ce chapitre les raisons qui ont poussé les lettrés et les éducateurs à se méfier de la bande dessinée, à la rejeter, à la censurer. L'idée de nocivité de la bande dessinée est en grande partie liée à son statut d'image, donc liée à la culture de masse, à laquelle s'est vivement opposée la culture légitime au cours de ce XXe siècle.

1) La bande dessinée dans la ligne de mire des éducateurs dans l'après guerre

Concernant les publications pour les enfants et adolescents, les critiques à l'égard des bandes dessinées et autres journaux illustrés ont pris leur essor au lendemain de la seconde guerre mondiale, à une époque où les publications pour la jeunesse commençaient à se diffuser à grande échelle. Protéger la jeunesse contre des lectures à caractère érotique, violent ou immoral devient une nécessité indiscutable : il est indispensable de protéger les enfants et leur bien-être : il ne faut pas les choquer, les heurter ou les violenter psychologiquement. C'est avec ces arguments que les pouvoirs publics vont justifier un contrôle des publications destinées à la jeunesse.

Ce contrôle de la bande dessinée a néanmoins participé à son discrédit : le besoin de contrôler « les illustrés », suggère qu'ils sont des objets culturels illégitimes, infantilisants, prônant la déviance. Vecteurs d'analphabétisme, de violence, de sexualité décomplexée, certaines bandes dessinées ne devraient pas tomber entre les mains des enfants[71]. C'est dans ce cadre que les pouvoirs publics vont participer à la dévaluation de la bande dessinée. Mais la nécessité de protéger la jeunesse va être un prétexte pour interdire également des publications pour adultes : la protection de la jeunesse va-t-elle être utilisée pour légitimer la censure?

A cette époque, on retrouve des deux côtés de l'Atlantique différentes formes de mobilisation contre les illustrés et les *comics*, qui ont tout d'abord dénigré les publications destinées à la jeunesse, avant que les pouvoirs publics ne prennent en charge des mesures d'interdiction de certaines publications. Ces apprentis censeurs contre les illustrés étaient majoritairement des entreprises morales, des associations d'enseignants, de parents, de religieux, comme la *Ligue française pour le relèvement de la moralité publique*, créée en 1883, qui fut particulièrement active dans la lutte contre la « dépravation » impliquée par les illustrés. Des « *moral crusadors* » en somme, pour reprendre l'expression utilisée par Howard Becker dans son ouvrage *Outsiders* (1963).

[71] Cf. SCRUGGS (K.-J.), TAN (A.-S.), Does exposure to comic book violence leads to aggression in children?, Journalism Quarterly, vol. 57, 4, 1980.

(cc) BY-NC-ND

2) De 1949 aux années soixante : l'époque de la censure institutionnalisée

a) La loi du 16 juillet 1949, dite « sur les publications destinées à l'enfance et à l'adolescence »[72]

Bien que la liberté d'expression soit autorisée en France, « *sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans le cadre prévu par la loi* » (article XI de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789, qui fait partie du bloc de constitutionnalité), quelques lois « encadrent » cette liberté, et parmi celles-ci, la loi n°49-956 du 16 juillet 1949, dite « sur les publications destinées à l'enfance et à l'adolescence ». Cette loi, toujours en vigueur aujourd'hui (mais inutilisée depuis une trentaine d'années[73]), a reflété la censure mise en place par les autorités publiques à l'époque de l'ORTF et du « contrôle des publications ». Ce texte législatif représente assez bien les idéaux des hommes politiques français de l'immédiat après-guerre. Elaboré par des Résistants divers, catholiques, laïcs, communistes, dans un contexte d'antiaméricanisme, de protectionnisme culturel et d'un projet politique de reconstruction de la société française, ce texte répondait aux préoccupations de l'époque à propos de la protection morale de l'enfance.

Cette loi instaure une Commission de Surveillance et de Contrôle (CSC), chargée d'exercer une censure a posteriori – et, dans certains cas, une censure préalable – sur les publications pour la jeunesse mais également, par un glissement sémantique, sur les « *publications de toute nature présentant un danger pour la jeunesse* » (article 14). Présidée par un conseiller d'état, elle est composée de membres nommés pour deux ans, de représentants ministériels, de l'enseignement public et privé, de la magistrature, de l'Assemblée Nationale, des mouvements de jeunesse, de l'Union nationale des associations familiales et de six membres de la presse. A partir de 1950, la commission décidait si la moralité des publications était conforme à la loi : tout imprimé devait faire l'objet d'un dépôt d'exemplaires au ministère de la justice qui les transmettait à la Commission pour « contrôle ». Notons qu'à cette époque, ce contrôle des publications n'est pas perçu comme de la censure : il s'agit avant tout de protéger les enfants de contenus violents ou inadaptés.

b) Une mesure protectionniste

L'article 2 de la loi dispose que toute publication destinée à la jeunesse ne pourra comporter « *aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques. Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse*. »

En théorie donc, la loi a été conçue pour empêcher que des publications à caractère érotique ou violent n'arrivent à la vue des mineurs. Dans les faits, cette loi a organisé un protectionnisme culturel contre la bande dessinée américaine. Ainsi, la presse destinée à la jeunesse devait respecter un quota d'auteurs français (25%), ainsi qu'un quota d'écrit

[72] http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=6FFC8B375272B98F14DF87401156AEB4.tpdjo12v_1?cidTexte=LEGITEXT000006068067&dateTexte=20100817

[73] Depuis les années quatre-vingt, la loi n'est quasiment plus utilisée. On ne coupe plus dans les publications destinées à la jeunesse, et la libéralisation des mœurs et la volonté de respecter le travail de l'auteur se sont entre-temps ancrées dans les esprits.

(cc) BY-NC-ND

par rapport au nombre de bandes dessinées dans le journal (on craignait alors pour l'apprentissage de la lecture). Les rapports de la CSC critiquent donc les effets « démoralisateurs » et anti-éducatifs de la presse enfantine. Participant au discrédit de la bande dessinée, la CSC estimait que la bande dessinée était à blâmer, car elle avait franchi un pas par rapport aux livres illustrés. Dans ces derniers, le texte gardait encore l'ascendant, alors que dans la bande dessinée, l'image domine le texte, ce qui n'était pas acceptable.

c) Entre censure et auto-censure

Pour échapper aux ciseaux de la loi, la bande dessinée va s'auto-moraliser dans les années cinquante. Thierry Crépin signale la montée en puissance des bandes dessinées éducatives dans les publications destinées à la jeunesse, et en particulier dans le domaine historique, puisqu'elles passent de 1949 à 1954, de 24 à 39% du contenu de l'hebdomadaire *Spirou* et de 40 à 66% de celui de *Tintin*[74] ! Dans leur ouvrage *Images interdites* (1989), Bernard Joubert et Yves Frémion donnent de nombreux exemples de l'application de cette loi : en 1950, l'éditeur Dupuis est sanctionné car dans la série *Buck Danny*, on se bat en Corée. En 1962, *Lucky Luke contre Billy The Kid* de Morris est inquiété au nom de la « moralité » (Billy suce un revolver en guise de biberon) ; en 1963, c'est le deuxième album de *Boule & Bill* de Roba qui est censuré pour « cruauté envers les animaux ». Un exemple d'auto-censure : en 1952, dans l'album *Hors la loi* de Lucky Luke, Morris relatait la fin de Bob Dalton, tué d'une balle dans la tête : Dupuis la censura.

Figure 9 - A gauche, la planche originelle de la mort de Bob Dalton, censurée. A droite, la version édulcorée, parue dans le sixième album de Lucky Luke, *Hors-la-loi*[75], p. 36.

[74] CREPIN (T.), *Haro sur le gangster ! La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*, CNRS, 2001.
[75] MORRIS, *Hors-la-loi*, Lucky Luke n°6, Belgique : Dupuis, 1993, 46 p.

(cc) BY-NC-ND

Aux Etats-Unis, la situation est quelque peu différente, puisque ce sont les éditeurs eux-mêmes qui s'auto-censurent. Ils instituent ainsi en 1954 le « *Comics Code Authority* » (CCA), avec la même mission qu'en France[76].

Avec l'élargissement des champs d'application de la loi grâce aux amendements successifs, la loi de 1949 a pu être utilisée à des fins idéologiques, et dépasser le cadre destiné à la jeunesse. C'est ainsi que l'article 14 de la loi de 1949 fut utilisé contre Hara-Kiri en 1970 à la demande de l'Elysée, lorsque le journal « bête et méchant » avait titré, à la mort du Général de Gaulle : « Bal tragique à Colombey : 1 mort ». Il est immédiatement interdit à la vente aux mineurs, à l'exposition et la publicité par affiches pour « pornographie » par un arrêté antidaté du 4 novembre, alors que le Général de Gaulle décédait le 9 novembre.

d) La censure s'assouplit à partir des années quatre-vingt

En 1964 arrivent *Hara Kiri* et *Barbarella* et avec eux la bande dessinée adulte. La Commission fonctionne encore à plein régime pendant encore quelques années, censurant ici et là. Mais avec le temps, les condamnations deviennent de plus en plus anodines et une certaine permissivité s'installe à partir des années 1980, et rares sont les actions juridiques. Bien que la loi de 1949 soit toujours en vigueur, « *la Commission de Surveillance et de Contrôle assure qu'il y a aujourd'hui* « moins de velléité moralisatrice qu'il n'y a pu en avoir dans les années 1950 et 1960 ».[77] ». De nos jours, la loi du 16 juillet 1949 a beaucoup perdu de sa rigueur, avec la libéralisation des mœurs. Un aménagement de la loi en 1983 (à défaut de sa suppression) avait décidé que les ouvrages diffusés sous un conditionnement fermé (enveloppe ou cellophane) échapperaient à toute mesure répressive, dans la mesure où ils témoigneraient « *d'une réelle créativité artistique*[78] », mais sans pour autant donner de critères d'appréciation pour cela.

---

[76] Cette organisation de régulation du contenu des *comic books* était basée sur l'adhésion des éditeurs, qui soumettaient leurs publications au CCA. Ce dernier vérifiait alors leur compatibilité avec un ensemble de règles. Les *comic books* jugés conformes obtenaient alors le droit d'afficher le sceau d'approbation du CCA sur leur couverture. Même si l'organisation existe toujours, son influence a beaucoup diminué : si en 1955 (première année d'application du Comics Code), 50 % des comics contrôlés durent être amendés, en 1975, cette proportion tomba à seulement 5 %.

[77] CREPIN (T.), GROENSTEEN (T.) (dir.), *On tue à chaque page ! La loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris-Angoulême : éditions du Temps/Musée de la bande dessinée, 1999, 253 p., p. 185.

[78] GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée depuis 1975*, Paris : MA Editions, 1985, p.38.

(cc) BY-NC-ND

(cc) BY-NC-ND

Partie 2 : La bande dessinée entame sa révolution culturelle : la légitimation culturelle est en marche

« *La bande dessinée relève de l'art populaire. L'art populaire a toujours été refusé et parfois persécuté par la culture bourgeoise. Comme il s'adresse à la masse, il est jugé grossier. Les hommes de gauche qui méprisent les bandes dessinées ne sont, pour employer le mot de Paul Nizan, que les chiens de garde d'une culture bourgeoise dont ils ont épousé les préjugés et les tabous.* »

Pierre Lacassin, *Les Lettres Françaises* n°1138, 1966.

A partir des années soixante, la bande dessinée s'ouvre aux adultes, avec la création de magazines d'anthologie, comme *Pilote, Hara-Kiri, Fluide Glacial*… De nouveaux styles sont expérimentés, des salons et des festivals sont créés : la bande dessinée n'est plus le genre décrié quelques années auparavant : elle entame un processus de légitimation culturelle, l'Etat ne la censure plus, mais la soutient, comme nous allons le voir.

L'étude de la légitimation de la bande dessinée implique d'analyser les travaux sociologiques menés depuis quelques décennies autour des pratiques culturelles des individus. En effet, la bande dessinée s'est insérée tout au long de son histoire parmi toutes les franges de la société, alors même qu'elle reste encore connotée comme populaire et infantilisante. A ce titre, il est intéressant de voir comment se lisent les bandes dessinées au sein de la société, et par qui, afin d'analyser comment la lecture de bandes dessinées est interprétée par ses lecteurs eux-mêmes.

Un des précurseurs de la sociologie des pratiques culturelles est bien évidemment Pierre Bourdieu avec son ouvrage majeur, *La Distinction* (1979). Dans cet essai, Bourdieu établit des frontières entre les cultures des individus à travers le prisme de leur classe sociale. D'une part, les classes dominantes sont caractérisées par un intérêt affirmé pour la culture légitime (autrement dit « la haute-culture »), et les classes populaires d'autre part sont tenues à l'écart de la culture, étant amateurs de sous-culture, de « culture populaire ». Entre ces deux extrêmes se situent les classes moyennes, caractérisées par ce que Bourdieu appelait « la bonne volonté culturelle ». Un tableau assez simple en somme, où les inégalités économiques et sociales se répercutent jusque dans les pratiques culturelles. Avec un tel schéma, la bande dessinée semble

(cc) BY-NC-ND

naturellement exclue de la haute-culture, étant donné que les classes dominantes cherchent à se distinguer des classes qui leurs sont inférieures.

Il est pourtant nécessaire de se demander si cette vision de la société est encore valable de nos jours. La société est-elle vraiment si fragmentée sur le plan des pratiques culturelles? Les individus eux-mêmes, sont ils réellement prédestinés à telle ou telle culture, en fonction de leur classe sociale? Des travaux plus récents de sociologie semblent justement nuancer les théories de Bourdieu, du moins en ce qui concerne les pratiques culturelles des classes supérieures. Dans sa *Culture des individus* (2004), Bernard Lahire montre que les individus sont eux-mêmes partagés entre plusieurs types de pratiques culturelles, tantôt légitimes, tantôt illégitimes, à l'image de la société qui est un mélange de divers types de cultures. Bernard Lahire montre en effet que les personnes que l'on caractérise comme appartenant aux classes supérieures ne sont pas uniquement amatrices de culture légitime, mais sont également consommatrices de culture populaire. Cela nuance considérablement la vision de Pierre Bourdieu, sans doute un peu trop tranchée. De la même manière, Lévine, dans *Culture d'en haut/culture d'en bas* (Higbrow/ Lowbrow) étudie le phénomène de bifurcation culturelle, c'est-à-dire le passage d'une culture d'en bas à une culture d'en haut, à partir du théâtre de Shakespeare aux Etats-Unis aux XIXe et XXe siècles.

CHAPITRE 3 : PRATIQUES CULTURELLES ET BANDE DESSINEE

En sociologie, une culture populaire peut être analysée comme une culture dominée, ou au contraire comme un ensemble de valeurs et de pratiques autonomes, qui diffèrent, voire s'opposent aux pratiques culturelles dominantes. La bande dessinée a toujours été décrite comme appartenant à la culture populaire, mais lui appartient-elle vraiment ? Elle est pourtant toujours perçue comme telle. Ainsi, malgré les enquêtes commandées en 1994 et 2000 par le festival d'Angoulême, qui ont montré que le profil des lecteurs est plutôt « haut de gamme » et que le genre était plutôt l'apanage d'un public jeune et cultivé, le discours médiatique ne semble pas changer : « *La BD apparaît comme le livre le plus convivial, le seul qui rassemble toutes les générations* » écrivait Alain Beuve-Méry dans *Le Monde* du 5 septembre 2009.

Un objet culturel illégitime peut devenir légitime au cours du temps : comme l'a souligné Levine, les processus de séparation entre « vraie culture » et culture « populaire » ne sont pas inéluctables et rigides.

On peut donc se demander si la bande dessinée, légitimée peu à peu, est devenue une pratique culturelle des classes supérieures, des classes dominantes? Ces dernières se sont-elles vraiment approprié la bande dessinée, dont on disait qu'elle appartenait à la « culture du pauvre », pour reprendre l'expression de Richard Hoggart[79] ?

[79] HOGGART (R.), *La culture du pauvre*, Éditions de Minuit, 1991, 424 p.

(cc) BY-NC-ND

A) Les critiques à l'égard de l'art populaire

L'art populaire est attaqué sur des considérations d'ordre esthétique et socio-culturel. Les accusations esthétiques portent sur le fait que l'art populaire ne procure qu'une fausse satisfaction, qu'il ne propose aucune activité, aucun effort, mais simplement une réponse passive, qu'il est trop superficiel pour engager l'intellect, qu'il n'est pas créatif et standardisé, qu'il manque de dignité esthétique, et qu'il manque de forme.

Les accusations socio-culturelles affirment que l'art populaire encourage une commercialisation excessive, qu'il est destructeur de la haute culture, qu'il corrompt son public et abaisse la qualité intellectuelle de la société dans son ensemble. Ces accusations, comme nous l'avons vu plus haut, ont largement été utilisées contre la bande dessinée.

1) Les problèmes posés par la légitimation d'un art populaire selon Richard Shusterman

a) Légitimer un art populaire implique de répondre à la critique intellectuelle.

Pour cela, il faut défendre l'art populaire contre les attaques dont il fait l'objet, justifier le plaisir que cet art procure. Consommer cet art ne répond pas à l'accusation d'illégitimité esthétique : pour cela, il faut reprendre les termes de l'accusation, et réclamer une réponse. La bande dessinée l'a montré lorsqu'elle s'est ouverte aux adultes dans les années soixante, et a prouvé sa valeur littéraire en s'imposant comme littérature dessinée.

b) L'art populaire nécessite une justification esthétique.

Alors que l'art élevé est identifié à travers ses plus belles œuvres, l'art populaire est identifié par ses productions les plus médiocres et standardisées. Cependant, il existe des œuvres d'art élevées qui peuvent être mauvaises, tout comme l'art populaire n'est pas uniquement caractérisé par son mauvais goût. Comme l'a dit Oscar Wilde : « *Il n'existe aucun art que l'on puisse qualifier de moral ou d'immoral, il y a seulement en ce domaine la qualité ou la médiocrité.* » Cela a eu cours pendant des années, ou les moins bonnes bandes dessinées bénéficiaient d'une meilleure couverture médiatiques que les meilleures productions. On se rappelle tous de la multiplication, il y a quelques années, des séries destinées à des publics sectorisés et supposés faciles à capter, comme *Les Blondes*, *Les gendarmes*, *Les cyclistes*, etc., auxquelles s'ajoutent les bandes dessinées reprenant des programmes télévisés à succès (*Caméra Café*, *Joséphine Ange Gardien*…), ou incarnant des vedettes de l'écran (*Elie Semoun*, *Jean-Marie Bigard*, etc.).

La ligne qui sépare art populaire et art élevé est flexible et dépend du contexte, comme l'a développé Levine, dans son ouvrage *Highbrow/Lowbrow*.

(cc) BY-NC-ND

c) Un art populaire doit affirmer sa validité esthétique.

Les intellectuels qui font l'apologie de l'art populaire font l'apologie de ces défauts, et disent qu'il n'est bon que pour ceux qui manquent d'éducation et de culture. Il ne doit donc pas être célébré, mais toléré, faute de mieux, jusqu'à ce que « *chacun puisse choisir parmi les formes culturelles d'un goût plus noble*.[80] » Faire une apologie sociale de l'art populaire est contre-productif, car elle perpétue le mythe de la pauvreté esthétique.

d) Une œuvre doit être jugée d'un point de vue esthétique.

Le terme « esthétique » a tendance à être réservé au grand art dans le discours intellectuel, comme si « esthétique populaire » était antinomique. Ainsi, Bourdieu affirme que l'esthétique populaire est négative et dominée, « *qu'elle n'est rien d'autre que « l'envers négatif » dont toute esthétique doit s'écarter pour établir sa légitimité*[81] ».

2) Le projet global de légitimation de l'art populaire n'est pas inutile

a) L'art populaire requiert une attention esthétique sérieuse

Il ne faut pas dénier tout critère esthétique dont est capable l'art populaire : si on peut reconnaître ses défauts et imperfections, on peut aussi reconnaître ses mérites et son potentiel : ce que Shusterman appelle « méliorisme ». L'art populaire doit et peut être amélioré parce qu'il peut atteindre une réelle valeur esthétique. De plus, « *non seulement la tradition de l'art élevé éprouve un malaise post-moderne, mais elle est devenue de plus en plus éloignée de l'expérience de la plupart des gens, qui, du coup, pour leur expression et leur satisfaction culturelle, se tournent vers l'art populaire*.[82] »

b) Dire que l'art populaire a besoin d'une légitimation implique qu'il soit illégitime

Pierre Bourdieu explique pourquoi la légitimation philosophique de l'art populaire sape sa véritable légitimité. Il faut que les acteurs de l'art populaire défendent eux-mêmes leur art, répondent aux critiques, et le théorisent. Car la critique de la légitimité de l'art populaire présuppose que le public de l'art populaire est trop illettré pour faire une analyse intellectuelle de cet art, ce qui impliquerait que l'art populaire ne comprenne pas d'intellectuels, ce qui est relatif. Il est également possible que l'art populaire ait des amateurs intellectuels, mais que ceux-ci n'osent pas travailler dessus en raison de son manque de légitimation théorique de la part de l'establishment intellectuel, ce dernier refusant de lui accorder un quelconque intérêt artistique.

---

[80] GANS (H. J.), *Popular Culture and High Culture : An Analysis and Evaluation of Taste*, New York : Basic Books, 1974, p.128.
[81] Cf. BOURDIEU (P.), *La distinction*, Paris : Minuit, 1979, p.33, 42, 59-60.
[82] SHUSTERMAN (R.), *Légitimer la légitimation de l'art populaire*, Politix, vol.6, n°24, quatrième trimestre 1993, p.5.

(cc) BY-NC-ND

c) La légitimation esthétique de l'art populaire entraîne la destruction du caractère propre de cet art, exproprié de son public populaire et de ces modes de réceptions populaires.

Exproprier cet art de son usage populaire serait un vol « *exploiteur des biens culturels de la majorité dominée par une élite intellectuelle*[83] ». De plus, pour Schusterman, l'art populaire n'est légitimé qu'en étant transformé (à travers son mode de réception intellectuel légitimé) en autre chose que de l'art populaire. Un art populaire transformé peut ainsi devenir un art élitiste, ce qui est assez courant dans l'histoire, comme l'a montré l'historien de la culture Levine à propos de la transfiguration de Shakespeare et de l'opéra dans l'Amérique du XIXe siècle[84].

Outre le fait que l'art populaire et son potentiel puisse apporter des satisfactions intellectuelles, il peut également procurer des satisfactions non-intellectuelles et somatiques. « *Dans la mesure où l'art peut être apprécié de nombreuses manières, l'appropriation et la légitimation intellectuelle de l'art populaire ne peuvent pas être considérées comme entraînant nécessairement la privation de ses modes de réception plus simples ou plus communs. Cela ne se produit que lorsque les formes intellectualisées tentent d'imposer leur statut privilégié comme le seul légitime*[85]. »

Le débat sur la légitimité culturelle de l'art populaire est le signe d'une lutte générationnelle à l'intérieur du monde intellectuel, avec « *l'arrivée de plus en plus d'intellectuels dont les goûts esthétiques ont été formés autant par la télévision, le cinéma et le rock que par l'école et la salle de musique classique*. [86] » Il faut rejeter la dichotomie entre art populaire et art élevé, où la connotation « populaire » est négative, et ne conviendrait qu'aux masses incultes. Le public de l'art populaire est très divers, et la taille de son public, son revenu, son âge ou son niveau d'éducation ne suffisent pas à déterminer une forme d'art comme « populaire ». Il arrive aussi qu'une œuvre populaire devienne art élevé à une autre époque, comme c'est le cas pour les tragédies grecques ou élisabéthaines, ou la bande dessinée. Ainsi, la catégorie « art populaire » n'est plus très claire ni utile, car elle perd ses catégorisations négatives. De plus, la légitimation de l'art populaire peut aboutir à la dissolution de cette catégorie, mais pas de l'idée d'art « populaire ».

d) Comment fonder les revendications de légitimité pour les pratiques culturelles qui ne jouissent pas déjà d'une légitimation culturelle totale ?

L'art populaire doit justifier son droit à la reconnaissance culturelle, en prouvant la complexité de l'œuvre. « *La légitimation doit donc être fondée sur un principe éthique universel du goût des autres, comme corolaire culturel de l'exigence éthique universelle kantienne : traiter les autres personnes avec respect comme des fins en elles-mêmes*. »[87] « *Une vraie légitimation requiert la reconnaissance que l'art populaire vaut d'être apprécié, et pas seulement qu'il a le droit d'exister parce que, dans un monde moral (ou dans une société libérale), on doit avoir le droit d'apprécier l'art qu'on aime sans humiliation*.[88] » La critique de l'art a la tâche d'améliorer la qualité de l'art populaire, ce qui est d'une grande aide pour sa légitimation.

---

[83] SHUSTERMAN (R.), *Légitimer la légitimation de l'art populaire*, op.cit, p.8.
[84] Cf. LEVINE (L.), *Culture d'en haut/culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis*, La Découverte, *Textes à l'appui/laboratoire des sciences sociales*, 2010.
[85] SHUSTERMAN (R.), *Légitimer la légitimation de l'art populaire*, Op.cit, p.9.
[86] *Ibidem*, p.10.
[87] *Ibid*., p.12-13.
[88] SHUSTERMAN (R.), *Légitimer la légitimation de l'art populaire*, op.cit, p.13.

(cc) BY-NC-ND

e) Problème pour la légitimation esthétique de l'art populaire

L'habitus du champ intellectuel conduit ses agents à rejeter l'importance et le sérieux de l'art populaire. « *Cette attitude de rejet conduit à ne pas prêter une attention sérieuse aux œuvres d'art populaire. Même lorsque ces œuvres présentent des qualités esthétiques manifestes, elles ont tendance à ne pas être remarquées ou alors elles sont minimisées, ce qui ne fait que renforcer l'attitude générale de rejet à l'égard de cet art et de ses artistes.* »[89]

B) Les théories de la légitimation culturelle

« *Prenant acte des rapports de domination culturelle qui font de l'arbitraire culturel des élites* « la Culture », *la* « Grande culture » ou la « Haute culture » […], *la théorie de la légitimité culturelle étudie essentiellement les distances et les rapports socialement différenciés à « la » culture, les fonctions sociales de* « la » *culture et les effets sociaux de la domination de cette culture sur les groupes les plus démunis culturellement*.[90] » Depuis les travaux de Pierre Bourdieu, cette sociologie de la consommation culturelle animée par une théorie de la légitimité est désormais bien connue[91], et a inspiré de nombreux travaux de sociologie de la culture, dont les grandes enquêtes du Ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français[92].

Cette notion de culture légitime dominante relève d'une sociologie de la croyance et de la domination : on parle de légitimité culturelle « *que si, et seulement si, un individu, un groupe ou une communauté croit en l'importance, et même souvent en la supériorité, de certaines activités et de certains biens culturels par rapport à d'autres*.[93] »

1) A partir de quel moment un bien culturel devient-il légitime ?

Pour Richard Shusterman[94], une expression populaire devient légitime grâce à une reconnaissance officielle de cette expression, à laquelle s'ajoute une recomposition des pratiques culturelles : la culture dominante va s'intéresser à une culture populaire, jusqu'à la récupérer. Bernard Lahire explique que la légitimation culturelle suppose un rapport spécifique entre des populations et des biens culturels, rapport qui dépend lui-même d'un rapport de forces entre les instances de consécration (les médias audiovisuels, l'école, l'Etat et les politiques culturelles) et leur capacité à imposer une culture ou du moins son importance. La domination culturelle se fait de deux façons :

[89] SHUSTERMAN (R.), *Légitimer la légitimation de l'art populaire*, op.cit., p.14.
[90] LAHIRE (B.), *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : La Découverte, 2004, 2006, p.35.
[91] BOURDIEU (P.), *La distinction. Critique sociale du jugement de goût*, Paris : Minuit, 1979.
[92] DONNAT (O.), *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008*, Paris : La Découverte/Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2009, 282 p.
[93] LAHIRE (B.), *La culture des individus*, Op.cit, p.39.
[94] SHUSTERMAN (R.), *Pragmatist Æsthetics : Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford : Basil Blackwell, 1992, trad. française : *L'art à l'état vif*, Paris : Minuit, 1991, 272 p.

(cc) BY-NC-ND

soit par le nombre et la popularité (chansons, séries télévisées, littérature « grand public », etc.) soit par la rareté et la noblesse (œuvres musicales, littéraires, etc.).

Comme le hip-hop ou les tags qui sont passés de la rue au musée, comme le jazz qui est passé à la haute culture, la bande dessinée a gagné en légitimité culturelle en passant par l'esthétisation, la sublimation, l'autonomisation de son art. Elle marque sa différence, et instaure une hiérarchie en son sein entre une production de qualité et une production médiocre (un roman graphique d'Emmanuel Guibert vaut plus qu'un album des *Blondes*).

Selon Bernard Lahire, « *plus le domaine réservé de la culture légitime s'étend (jazz, photographie et cinéma hier, bandes dessinées, rock ou séries télévisées qui sont les nouveaux prétendants aujourd'hui), et plus la foi en la légitimité culturelle s'étiole.* […] *plus le nombre de "dieux légitimes" auxquels on est autorisé par les diverses institutions de la culture à vouer un culte augmente et plus le degré général de croyance culturelle diminue. Mais il y a aussi le fait que les producteurs culturels eux-mêmes ont déployé dans leur création même des stratégies de mélange de genres maintenues séparées dans un état antérieur de l'offre culturelle.*[95] »

2) La culture des individus

Dans son essai sur *La Culture des individus*[96], Bernard Lahire révise les théories de Bourdieu en y introduisant la notion de dissonances culturelles. Pour Lahire, « *chaque individu est caractérisé par une série de comportements non nécessairement homogènes sous l'angle du degré de légitimité des pratiques et des préférences culturelles*.[97] » Il montre qu'une majorité d'individus présentent des profils dissonants qui associent des pratiques culturelles allant des plus légitimes aux moins légitimes. Levine rejoint Lahire dans son analyse : les catégories culturelles sont le produit d'idéologies qui se transforment et se modifient au cours du temps ; les périmètres des divisions culturelles (entre culture d'en haut et culture d'en bas) ne sont pas immuables, mais variables et perméables[98].

Dans toutes les classes de la société, des pratiques élitistes (opéras, expositions, lectures de classiques littéraires, etc) cohabitent avec un goût pour des pratiques populaires (lecture de polars, de bandes dessinées, télévision, etc). Jean-Paul Sartre avouait ainsi son goût pour les lectures populaires : « Ces lectures restèrent longtemps clandestines ; […] Je m'encanaillais, je prenais des libertés, je passais des vacances au bordel mais je n'oubliais pas que ma vérité était restée au temple. […] je continuai paisiblement ma double vie. Elle n'a jamais cessé : aujourd'hui encore, je lis plus volontiers les « Série Noire » que Wittgenstein. »[99] Les rapports qui s'établissent entre les œuvres ou les activités culturelles et les individus sont très divers : « *On peut connaître plus ou moins bien, on peut pratiquer ou consommer plus ou moins intensément, on peut aimer plus ou moins fortement, et, pour compliquer une affaire qui est tout sauf simple, on peut connaître peu et beaucoup aimer, on peut très bien*

[95] Entretien avec Bernard Lahire réalisé par Olivia Ferrand, publié le 13 octobre 2004 sur SES-ENS, le site des Sciences Economiques et Sociales : http://ses.ens-lyon.fr/ex02/0/fiche___article/&RH=04

[96] LAHIRE (B.), *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : La Découverte, 2004, 2006, 778 p.

[97] Idem, p. 18-19.

[98] Cf. LEVINE (L.), *Highbrow/Lowbrow : the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard U. P., 1988. *Culture d'en haut/culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis*, La Découverte, *Textes à l'appui/laboratoire des sciences sociales*, 2010, 314 p.

[99] SARTRE (J.-P.), *Les mots*, Gallimard, Folio n°24, 1964, p.66-67.

(cc) BY-NC-ND

connaître et être plus circonspect, on peut pratiquer par « simple » habitude mais sans grande passion, et ainsi de suite.[100] »

Si l'on dispose d'enquêtes qui permettent de savoir qui lit des bandes dessinées, comme l'enquête 2008 sur les pratiques culturelles des Français, on ne sait pas pourquoi, ni avec quelles attentes, mais on pourrait avancer que la bande dessinée est synonyme d'évasion, de divertissement ou de culture personnelle.

C) La bande dessinée, une culture populaire ? Sociologie des lecteurs de bande dessinée

1) Peu de bandes dessinées pour les jeunes de 77 ans

Dans l'étude d'Olivier Donnat sur *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique* de 2008, les graphiques nous montrent que la lecture de bandes dessinées n'est pas une pratique transgénérationelle : c'est une pratique plutôt juvénile, qui décroit nettement avec l'âge : la génération des 15 à 30 ans sont les lecteurs les plus assidus, étudiants ou CSP +, alors que pour les autres livres, le niveau reste stable quelles que soient les catégories d'âge. Les hommes lisent plus de bandes dessinées que les femmes. En moyenne (c'est-à-dire sur un panel de 100 personnes ayant lu au moins une bande dessinée au cours des 12 derniers mois – NSP exclus), si l'on devait établir un portrait robot du lecteur de bande dessinée, ce serait un homme, entre 15 et 30 ans, élève ou étudiant ou cadre et profession intellectuelle supérieure. Et si l'on devait encore affiner ce portrait, les plus « gros » lecteurs de bandes dessinées (qui ont lu entre 20 et plus de bandes dessinées au cours des 12 derniers mois), on aurait un homme, âgé entre 15 et 19 ans, élève ou étudiant. On voit donc ici que la bande dessinée, même si elle s'est ouverte aux adultes, reste néanmoins un produit culturel « jeune » : ils sont nés avec et ont le temps d'en lire.

2) Peu de lectrices de bandes dessinées

Les femmes lisent plus que les hommes : selon l'étude, 36% des hommes déclaraient n'avoir lu aucun livre au cours des 12 derniers mois, contre 25% des femmes seulement[101]. En 1973, le ratio était de 28% pour les hommes contre 32% pour les femmes[102]. Chez les 15-24 ans : 33% des garçons et seulement 13% des filles n'ont pas lu au cours de l'année écoulée. Les seuls genres aujourd'hui encore majoritairement masculins sont les livres de sciences et techniques, les livres consacrés au sport et les

[100] LAHIRE (B.), *La culture des individus*, op.cit, p.26.

[101] INSEE, Enquête sur la participation culturelle et sportive, 2003 (menée dans le cadre de l'EPCV, sur un échantillon de 5 626 personnes de 15 ans et plus résidant en France).

[102] *Enquête sur les pratiques culturelles des Français* menées par le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture en 1973, sur un échantillon de 2000 personnes de 15 ans et plus résidant en France.

(cc) BY-NC-ND

bandes dessinées ! Une étude portant sur la population étudiante[103] détaille davantage ce partage des lectures : les filles lisent plus fréquemment des romans et nouvelles (76% contre 42,5% des garçons), de romans policiers (38% des filles, 23% des garçons), et des ouvrages à forte légitimité culturelle (théâtre, poésie 21,2% contre 10,7%). Les garçons préfèrent la science-fiction (lue par 30,4% d'entre eux, pour 20% des filles), les livres de sciences et techniques (à 35%, et seulement 14% pour les filles) et les bandes dessinées (54,4% des garçons et 37,1% des filles déclarent en lire). Cependant, on peut penser que le nombre de nouveautés étant croissant, les auteurs femmes augmentent également, et développent des thèmes peut-être plus féminins.

3) La jeunesse et la bande dessinée

Les études sur les pratiques culturelles des Français portent sur la population de plus de quinze ans, il y a donc peu de données disponibles sur les habitudes de lecture des enfants et adolescents. On sait que les lectures de l'enfance peuvent avoir une influence sur les lectures à l'âge adulte : 41% des personnes qui ne pratiquaient aucune activité culturelle pendant l'enfance ont peu de loisirs culturels à l'âge adulte, contre seulement 20% pour celles qui en pratiquaient au moins une[104]. Toutes les activités culturelles, même les plus répandues, sont sensibles aux acquis de l'enfance.
Une étude sur les adolescents[105] examine les activités pratiquées « tous les jours ou presque » en dehors du temps passé à l'école, selon l'âge, de 6 à 17 ans. On constate que la bande dessinée connaît une lecture intense (21% des 6-11 ans, 18% des 12-14 ans) avant de s'effondrer à 6% des 15-17 ans, soit une division par trois !). Pendant ce temps, la lecture de livres passe de 27% à 13% (baisse de moitié), tandis que se profilent d'autres activités : la radio passe de 20 à 74%, les CD de 18 à 72%, le cinéma (1 fois par mois) de 37 à 61%, le téléphone de 3 à 23%. Les autres activités restent stables (hormis la lecture du journal, insignifiante avant 12 ans, puis passant de 9 à 18%).

4) Le « temps pour soi » de l'enfance

Selon le sociologue François de Singly[106], la lecture de livres contribue à la constitution d'un « temps pour soi » féminin au sein de l'espace conjugal, à l'instar du rôle joué par certains usages de la télévision, du sport ou de l'ordinateur pour les hommes. On pourrait avancer que la lecture de bandes dessinées a toujours été un « temps pour soi » de l'enfance et de l'adolescence au sein du cercle familial. Cette lecture échapperait aux obligations de lecture scolaire et n'appartiendrait pas au corpus des parents (ce qui est encore plus manifeste pour les mangas, qui ont beaucoup de succès auprès des adolescents[107]), sauf si ceux-ci étaient – ou sont toujours – lecteurs de bandes dessinées.

---

[103] Observatoire de la vie étudiante, Enquête sur les conditions de vie des étudiants, 2000 (questionnaire auprès d'un échantillon de 20 000 étudiants).
[104] INSEE, Enquête permanente sur les conditions de vie des ménages d'octobre 2000 et sa partie variable « Transmissions familiales ». A noter que cette enquête excluait les bandes dessinées du champ de la « lecture ».
[105] Réseaux n° 17, *Les jeunes et l'écran*, Hermès Publications, Paris, 1999.
[106] DE SINGLY (F.), *Libres ensemble*, Nathan, coll. « Essais & Recherches », Paris, 2000.
[107] 31% des garçons de 15 à 30 ans ont lu un manga en 2008, contre 8% des hommes de 31 à 45 ans (respectivement 14 et 4% pour les femmes), selon l'enquête *Pratiques culturelles des Français*, 2008 - DEPS Ministère de la Culture et de la Communication.

(cc) BY-NC-ND

5) Les étudiants

L'étude de l'Observatoire de la vie étudiante (OVE)[108] révèle pour sa part que les étudiants lisent principalement des romans et des nouvelles (62,6%), les bandes dessinées arrivant ensuite (41,1%), devant les romans policiers (32,2%) et les ouvrages de sciences humaines et sociales (29,9%). Si on regarde les chiffres des enquêtes précédentes, 1994 et 2003 (l'enquête 2010 est en cours, les chiffres seront disponibles en 2011), on remarque quelques variations dans les lectures : la proportion des lecteurs de romans et nouvelles baisse régulièrement (de 70% en 1994 à 60,8% en 2003), de même que les essais et les ouvrages philosophiques (de 28% à 18%) et les livres scientifiques et techniques (de 33% à 23,5%). La science-fiction est en hausse, de même que les romans policiers et la bande dessinée (de 42% à 44,9%).

Bernard Lahire note que les ouvrages dont la légitimité culturelle est moindre – romans policiers, science-fiction ou bandes dessinées – et qui sont généralement mis à distance par les étudiants de Lettres (39,3% seulement déclarent lire des bandes dessinées), attirent des publics très différents mais qui se définissent par leur égal éloignement à l'égard de la culture légitime classique (littéraire et artistique) : étudiants d'IUT et STS industriels (62,4% lecteurs de bandes dessinées), de sciences et techniques (52,3%), des classes préparatoires scientifiques (64%), ou de médecine (64%). « *Alors qu'un étudiant de formation classique repère certains genres d'ouvrages comme étant incompatibles avec sa haute dignité culturelle, un étudiant de formation scientifique, à la dignité scolaire tout aussi élevée, se l'approprie sans réticence dans une sorte de candide iconoclasme*.[109] »

Quant au prêt d'ouvrages, il est le plus souvent le fait d'étudiants dont les pratiques de lectures sont plutôt extrascolaires et orientées vers le divertissement (science-fiction, polar, bande dessinée). En outre, les étudiants des classes préparatoires littéraires sont ceux qui possèdent le plus de livres (plus de cent), alors que les étudiants en sciences et techniques sont ceux qui en ont le moins.

D) La bande dessinée à l'ère numérique

1) Une évolution des pratiques culturelles : l'augmentation du « temps écran »

Que restera-t-il du livre au XXIe siècle ? Combien de temps encore subsistera le support papier avant de se voir phagocyté par le numérique, l'immatériel, le virtuel ? Cela commence déjà, tout du moins dans les sociétés équipées en matériel électronique (télévision, ordinateur, téléphone portable, jeux vidéos…). Comme l'a souligné Bernard Lahire, les enfants et adolescents d'aujourd'hui ont grandi dans « un nouvel état de l'offre culturelle, caractérisée notamment par une forte présence des médias audiovisuels[110] ». Mais il ne faut pas non plus s'inquiéter outre mesure : l'arrivée du

[108] Enquête 2006 de l'OVE, figure « Genres de livres lus », disponible sur http://www.ove-national.education.fr/enquete/2006.
[109] LAHIRE (B.), *Matrices disciplinaires de socialisation et lectures étudiantes*, bbf 1998 - Paris, t. 43, n° 5, dossier : Lecture et illettrisme, disponible sur : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1998-05-0058-011.
[110] LAHIRE (B.), *La Culture des individus*, op.cit, p.603.

(cc) BY-NC-ND

cinéma n'a pas tué le théâtre, la télévision n'a pas tué le cinéma, la vidéo n'a pas tué la télévision, et internet n'a pas tué la vidéo ou les DVD. La bande dessinée numérique peut s'imposer comme un grand support de diffusion, ce qui amènerait une baisse des tirages papier, mais pas non plus leur disparition : les albums deviendraient alors un achat ponctuel et réfléchi au lieu d'une consommation courante.

Etudions à présent cette augmentation du temps consacré aux écrans : comme l'a souligné l'enquête d'Olivier Donnat sur *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique* de 2008, nous vivons à une époque où le temps passé devant un écran augmente, que ce soit celui de la télévision ou de l'ordinateur. Ainsi, 83% des français ont un ordinateur à la maison et deux tiers des internautes passent 12 heures par semaine (hors scolarité et travail) sur Internet. Une « nouvelle culture de l'écran » est apparue, renforcée par l'essor de la téléphonie mobile, des jeux vidéo, du téléchargement et de la vidéo à la demande. Les principales victimes de ces nouvelles pratiques sont la télévision, mais aussi la radio, la lecture des livres et des journaux et la fréquentation des bibliothèques. Pour la première fois depuis l'arrivée de la télévision dans les foyers, le temps que lui accordent les Français a cessé d'augmenter et il a même diminué chez les jeunes. Si ce retournement de situation est inédit, cette arrivée massive d'écrans n'a pas causé de repli sur l'espace domestique au détriment des sorties, comme c'était le cas par le passé avec l'arrivée de la télévision.

Le temps consacré aux nouveaux écrans[111] est supérieur à 10 heures par semaine, soit environ la moitié du temps consacré à la télévision (21 heures), ce qui porte le volume global de temps consacré aux écrans à 31 heures par semaine.

Cette culture de l'écran a un impact également sur la bande dessinée, ce qui nous intéresse tout particulièrement. La bande dessinée numérique est sans conteste la question centrale dans la bande dessinée aujourd'hui : auteurs, éditeurs, mais aussi lecteurs sont au centre de ces nouvelles pratiques, de ces nouveaux supports que sont les écrans, d'ordinateur, de téléphones, mais aussi les « liseuses », tels que le *Kindle* d'Amazon ou l'*iPad* d'Apple, ordinateur-tablette électronique qui est également dédié à la lecture.

2) Internet, une chance pour la bande dessinée ?

Et la bande dessinée dans tout cela, qu'a-t-elle à y gagner ? Outre de nouveaux modes de diffusion, l'édition numérique peut résoudre le problème de la conservation du patrimoine, bref, de la mémoire du genre. Autant il peut s'avérer difficile de trouver une bande dessinée ancienne dont le tirage a été épuisé et qui n'a plus été réimprimée, autant une édition numérique permettra une conservation certaine de toute publication, ce qui permettrait, à l'instar du livre, de conserver une trace ad vitam æternam. Un autre avantage du numérique est le rendu des couleurs : comme l'explique Joann Sfar, dans un article publié sur le site d'informations Rue89[112], « *certains écrans auront une définition et un piqué d'image très supérieur à l'impression en quadrichromie. Certains écrans peuvent afficher des couleurs qui n'existeront jamais sur du papier.* »

[111] Temps passé devant un ordinateur ou une console de jeux ou à regarder des DVD quel que soit le support, par opposition au temps consacré à regarder en direct des programmes de télévision.
[112] http://www.rue89.com/2010/04/05/de-la-bd-numerique-daccord-mais-pas-a-nimporte-quel-prix-145848

(cc) BY-NC-ND

« *Lorsque l'étude de la bande dessinée aura dépassé le stade ésotérique et que le public cultivé sera disposé à y prêter la même attention soutenue qu'il apporte aujourd'hui à la sonate, à l'opérette ou la ballade, on pourra – à travers une étude systématique de sa signification – dégager son importance pour l'élaboration de notre environnement quotidien et de nos activités culturelles*. »

Umberto Eco, 1972.

CHAPITRE 4 : LA LEGITIMATION EN ACTION

A) Les premiers discours critiques sur la bande dessinée

A partir des années soixante, les mœurs et les esprits se libèrent. Aidée par une production nouvelle, plus ambitieuse et diversifiée, la bande dessinée passe d'un statut de « sous-culture » à un statut de « contre-culture », terme moins dévalorisant. C'est à cette époque que naît par exemple l'héroïne *Barbarella*, créée en 1962 par Jean-Claude Forest, pour lequel elle incarne elle incarne la femme moderne à l'ère de la libération sexuelle.

C'est également à cette époque que se forment les premiers clubs de bédéphiles, tels *Le Club des Bandes Dessinées*, fondé en 1962, et composé notamment de Francis Lacassin, du cinéaste Alain Resnais et de l'historien Pierre Couperie, et qui compte parmi ces membres Umberto Eco ou Federico Fellini. Pour Francis Lacassin, la bande dessinée « *est le seul art qui permette de reconstituer l'Enfer de Dante sur la planète Mars avec une figuration illustrée, des décors grandioses que les coûts de revient ou l'impuissance de la technique interdisent à jamais au cinéma*. »[113] De son côté, Alain Resnais a déclaré avoir puisé des idées de montage en s'attachant au *comic book* américain *Dick Tracy*, de Chester Gould. Jean Renoir, quant à lui, a présidé le club français des bandes dessinées.

C'est également à cette époque qu'apparaissent les premiers essais critiques sur le genre bande dessinée, notamment à travers des revues d'informations et d'analyse éditées par des clubs d'amateurs de bande dessinée. *Giff-Wiff* (1962-1967) puis *Phénix* (1966-1977) en France (ce dernier publia les Italiens Guido Crepax et Hugo Pratt), *Stripschrift* aux Pays-Bas, *Ran Tan Plan* en Belgique illustrent cette première époque de la critique, consacrée à l'inventaire du genre et à la levée des préjugés académiques qui le

[113] Cité dans FRESNAULT-DERUELLE (P.), *Dessins et bulles, la bande dessinée comme moyen d'expression*, Paris : Bordas, 1972, p.9.

(cc) BY-NC-ND

discréditaient. C'est de cette première période que datent plusieurs essais historiques (comme l'ouvrage de Francis Lacassin[114]), attribuant à la bande dessinée des origines telles que les fresques de Lascaux ou la tapisserie de Bayeux, origines qui seront remises en cause plus tard.

L'université fournira une deuxième génération de critiques, qui feront une lecture sémiologique[115] ou idéologique[116] de la bande dessinée. Ces deux démarches sont condamnées par Thierry Lagarde, professeur de philosophie, qui reproche à ces prédécesseurs d'avoir appliqué à la bande dessinée des concepts importés d'autres disciplines, sans s'être interrogés sur leur pertinence. A travers sa revue *STP* (1977-1980) distribuée par Futuropolis, il prend le parti de l'image contre le discours. Créés en 1969 par Jacques Glénat, *Les Cahiers de la bande dessinée*, sur le modèle des Cahiers du cinéma, veulent concilier l'information sur l'histoire du genre et une réflexion approfondie sur quelques œuvres marquantes. C'est ainsi que naît un dialogue entre créateurs et la critique, avec pour enjeu – entre autres – de socialiser la bande dessinée, d'en faire un objet non pas seulement de consommation, mais aussi de discours, de curiosité et de savoir. Si des dizaines de magazines ont été consacrés à la bande dessinée, il n'en reste que quelques uns aujourd'hui, comme le fanzine[117] encyclopédique *Hop !*, la revue trimestrielle de l'AEMEGBD (*Association d'Etude du Mode d'Expression Graphique de la Bande Dessinée*). Les plus prestigieuses ont disparu les unes après les autres, comme *9e art*, *Bodoï* ou *DBD*.

B) Les premiers festivals de bande dessinée

En 1965, New York accueille la première convention d'importance consacrée aux *comics*, et le premier salon international de bande dessinée se tient en Italie, à Bordighera, en 1966. Au Japon, c'est en 1975 qu'a lieu la première édition du Comiket, destiné aux mangas. Et c'est en 1974 que la municipalité d'Angoulême crée le Festival international de la bande dessinée, où sont remises les principales récompenses du neuvième art. Le Festival d'Angoulême a attiré sur la bande dessinée l'attention des pouvoirs publics et du monde de la culture. Jusque là, la bande dessinée était considérée comme une production enfantine qu'il fallait surveiller, à travers la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

Comme nous l'avons vu, à partir de 1983, le Ministère de la Culture adopte un certain nombre de dispositions en faveur de la bande dessinée : aides à la création et à l'édition, mise en place d'une politique patrimoniale avec la création en 1990 du Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI) d'Angoulême, qui abrite des salles d'expositions et une bibliothèque. Quelques musées destinés à la bande dessinée existent de par le monde : si le musée Wilhelm-Busch est fondé en 1930 en Allemagne, c'est durant les années quatre-vingt et quatre-vingt dix que sont créés quelques établissements d'importance : San Francisco ouvre le Cartoon Art Museum en 1987, sous l'impulsion de Charles Schulz, créateur des *Peanuts* ; à Bruxelles, c'est en 1989 qu'ouvre ses portes le Centre Belge de la bande dessinée (CBBD), tandis que le Japon ouvre en 1994 à Takarazuka le Osamu Tezuka Manga Museum, consacré à l'un des plus grands mangakas (les dessinateurs de manga), Osamu Tezuka, disparu en 1989. Cependant, le

[114] LACASSIN (F.), *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Paris : U.G.E., coll. *10 x 18*, 1971.
[115] FRESNAULT-DERUELLE (P.), *La Bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques comics d'expression française. Essai d'analyse sémiotique*, Paris : Hachette, coll. *Littérature*, 1972.
[116] PIERRE (M.), *La bande dessinée*, Paris : Larousse, coll. Idéologie et sociétés, 1976.
[117] Cf. définition dans le glossaire.

(cc) BY-NC-ND

neuvième art a encore du chemin à parcourir pour trouver sa place dans la culture institutionnalisée de la France. Pour l'historien Jean-Paul Gabilliet, l'engagement de l'Etat en faveur de la bande dessinée tient plus d'une « *légitimation de pure forme* »[118], a des gestes symboliques, mais pas encore à une reconnaissance totale.

C) Le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême : un succès rapide, malgré quelques difficultés

1) Naissance du Festival d'Angoulême

Avant les années soixante-dix, la ville industrielle de Charente qu'est Angoulême n'a aucune relation particulière à la bande dessinée, comme le note Thierry Groensteen[119] : c'est entre les années soixante-dix et quatre-vingt que des collections de planches originales vont être rassemblées et conservées au Musée des Beaux-Arts d'Angoulême. A la fin de l'année 1972, Francis Groux, conseiller municipal de la ville, propose à Claude Moliterni, scénariste de bande dessinée de son état, de participer en tant que présentateur pour l'exposition « 10 millions d'image : l'âge d'or de la BD », organisée par la *Société Civile d'Etude et de Recherche des Littératures Dessinées* (SOCERLID). L'année suivante, plusieurs dessinateurs sont invités dans le cadre d'une quinzaine de la littérature, dans laquelle deux mercredis sont consacrés à la bande dessinée, et animés par des auteurs. Ces manifestations vont préfigurer le festival d'Angoulême, dont la première édition est inaugurée le 25 janvier 1974, sur le modèle du festival de bande dessinée de Lucca (Italie), alors le plus grand d'Europe[120], et se tient tout les ans depuis, en janvier. Succès populaire, le festival d'Angoulême est aujourd'hui le quatrième festival de France, avec 200 000 visiteurs.

[118] Cité par FRANÇOIS (V.), *La bande dessinée*, Paris : Editions Scala, 2005, p.15.
[119] GROENSTEEN (T.), *À quoi sert Angoulême*, dans *Les Cahiers de la bande dessinée* n°56, Glénat, janvier-février 1984, p. 41-43.
[120] Le festival de bande dessinée de Lucca (Lucca Comics and Games) est le plus grand festival de bande dessinée d'Italie. Créé en 1965 par une équipe franco-italienne, c'est également le plus ancien festival d'Europe. Organisé annuellement jusqu'en 1976, il a connu ensuite une phase de déclin dans les années quatre-vingt, causée par le succès du festival d'Angoulême. Entre 1976 et 1986, le festival n'a lieu qu'une fois tout les deux ans, avant de redémarrer en 1992. Il se tient chaque année depuis, entre fin octobre et début novembre : en plus de la bande dessinée, on y célèbre également l'animation, le jeu et les univers imaginaires.

(cc) BY-NC-ND

Figure 10 - Première affiche du Festival de la bande dessinée d'Angoulême, dessinée par Hugo Pratt, 1974.

2) Les prix décernés

Les prix décernés à Angoulême[121], comme toute autre remise de prix, participent au pouvoir de consécration de la bande dessinée. A l'issue de la compétition, le jury, composé d'auteurs, de libraires et de journalistes, décerne onze prix, parmi lesquels le « Prix regard sur le monde », le « Prix du patrimoine », ou encore le « Prix de la bande dessinée alternative ».

En janvier 2005, le jury récompensait *Poulet aux prunes* de Marjane Satrapi par le « Prix du meilleur livre de bandes dessinées », son éditeur, L'Association, le rebaptise aussitôt « *Prix du meilleur roman de bandes dessinées* », afin de marquer la distinction du roman graphique, apparenté à l'art légitime.

3) L'organisation d'un festival

Les festivals sont à peu près tous organisés selon le même schéma : des stands loués par des éditeurs, des libraires et parfois des bouquinistes, avec des auteurs qui dédicacent à la chaîne leurs albums à un public qui n'hésite pas à faire la queue pendant plusieurs heures afin d'obtenir une dédicace, ce qui apporte en quelque sorte une plus-value à son album, sans compter le plaisir de la rencontre avec l'auteur. Ainsi, pour l'auteur Franck Margerin, mais aussi pour de nombreux autres auteurs, les festivals de

[121] La liste des prix décernés au FIBD d'Angoulême : http://www.bdangouleme.com/palmares-officiel.

(cc) BY-NC-ND

bande dessinée considèrent leurs invités comme des « machines à dédicacer » : ceux-ci passeront l'essentiel de leur temps à dessiner, du matin au soir. Mais malgré leur caractère commercial, certains festivals proposent également des conférences et des expositions, et permettent ainsi de donner à la bande dessinée une visibilité médiatique et artistique.

D) La bande dessinée devient un moyen d'expression reconnu

1) A partir des années soixante, la bande dessinée s'élargit aux lecteurs adultes

Selon Eric Dacheux, chercheur au laboratoire « Communication et politique » du CNRS, l'attrait pour la bande dessinée a toujours été très fort en France, et s'est accentué dans les années soixante, lorsqu'elle est devient un mode d'expression reconnu, en s'adressant autant aux enfants qu'aux adultes. Elle pénètre peu à peu toutes les couches de la société grâce à des magazines tels que *Hara Kiri* ou *Pilote*. Les années soixante-dix - quatre-vingt marquent le triomphe de l'album cartonné aux dépens de l'illustré, et la bande dessinée quitte les kiosques pour entrer dans les librairies. Petit à petit, cette reconnaissance esthétique, intellectuelle et culturelle lui confère une légitimité. Elle entre dans les bibliothèques et les musées, comme au musée du Louvre, qui à travers l'exposition *Le Louvre invite la bande dessinée*, tenue du 22 janvier au 13 avril 2009, a permis à des auteurs d'entrer au Louvre, afin « *de choisir une œuvre, une collection, une salle du Louvre et d'en faire un élément important de l'« histoire »*.[122] »

Si la bande dessinée est avant tout un plaisir, elle est aussi un objet de création qui pousse le lecteur à être inventif, à réfléchir. Même si le lecteur est guidé dans sa lecture, c'est à lui d'imaginer ce qui se passe entre les cases, dans ces « espaces interstitiels » : il lit ainsi à son rythme et recrée les éléments manquants. De nombreux amateurs de bandes dessinées ont écrit des choses similaires : pour Pierre Fresnault-Deruelle, « […] *la fascination que la BD peut opérer sur le lecteur repose, entre autres éléments, sur sa capacité à nous faire fantasmer tout autre chose que ce qu'elle montre positivement : il y a un bruissement des signes aphones (tout comme il y a un grouillement de l'immobile) derrière ces cases sagement alignées*[123] ». Pour Federico Fellini : « *La BD, plus que le ciné, bénéficie de la collaboration des lecteurs : on leur raconte une histoire qu'ils se racontent à eux-mêmes ; à leur propre rythme et imaginaire, en allant en avant et en arrière*. »[124]

La bande dessinée est partagée aujourd'hui entre une approche industrielle et grand public et une approche plus élitiste et avant-gardiste : en créant des passerelles entre les deux, la bande dessinée a atteint sa pleine maturité.

---

[122] Présentation de l'exposition sur le site du Louvre : <http://louvre.fr/llv/exposition/detail_exposition.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198674118667&CURRENT_LLV_EXPO%3C%3Ecnt_id=10134198674118667> (consulté en août 2011).

[123] « Le fantasme de la parole », *Europe*, n°720 : *La bande dessinée*, Paris, avril 1989, p.54-65, citation p.54, cité dans GROENSTEEN (T.), *Système de la bande dessinée*, Paris : puf, *Formes sémiotiques*, 1999, p.13.

[124] « *Federico Fellini sage comme la lune* », interview dans *Le Soir*, Bruxelles, 1er août 1990, p.3 du supplément *MAD*, cité dans GROENSTEEN (T.), *Système de la bande dessinée*, Paris : puf, Formes sémiotiques, 1999, p.13.

(cc) BY-NC-ND

2) La bande dessinée comme pratique culturelle

La bande dessinée, en tant que pratique culturelle, se classe dans la lecture plutôt que dans le divertissement. La lecture est au centre des pratiques de distinction entre les classes sociales et les individus : les manières de lire et les supports de lecture sont un moyen de différenciation entre classes sociales, publics et individus. Avec l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 et le Ministère de la Culture sous Jack Lang ont marqué l'élargissement considérable du champ de la culture, qui était jusque là cantonné aux beaux-arts et aux belles-lettres : l'ouverture de la culture vers de nouveaux champs permet de s'ouvrir vers d'autres classes sociales, vers de nouvelles classes d'âges. La bande dessinée obtient ainsi une respectabilité en rejoignant le livre, elle devient « légitime ».

Sur le plan de la consommation, la presse, les livres et la papeterie représentaient en 1990 plus de 20% des dépenses culturelles et de loisirs des ménages, et avoisinaient les 15% en 2004. Dans le même temps, l'informatique (équipements, CD, jeux…) passait de 1,9% à 7,5%, les services audiovisuels (redevance TV, abonnements câble et satellite) passaient de 9,6 à 11%, et les jeux de hasard de 6,7 à 9,8%[125]. Or, entre 1995 et 2004, la bande dessinée connaît une forte croissance : le nombre de titres est multiplié par cinq, en nombre de ventes et en chiffre d'affaires.

3) Pour une étude spécifique des pratiques culturelles liées à la bande dessinée

Les études sur les pratiques culturelles des Français, des adolescents ou des étudiants, incluent de plus en plus souvent la bande dessinée. Il n'est pas inimaginable de penser que dans quelques années, on puisse voir apparaître dans ces enquêtes une différenciation entre les divers genres et catégories de bandes dessinées : dans l'enquête 2008 des *Pratiques culturelles des Français*, on différenciait déjà la lecture de bandes dessinées de la lecture de mangas et de *comics*.

Un pas supplémentaire dans les études sur les pratiques culturelles liées à la bande dessinée serait de prendre en compte, outre la lecture de bandes dessinées, la visite d'expositions ou de festivals (351 festivals de bande dessinée se sont déroulés en France en 2010), la lecture de critiques, voire la pratique amateur de la bande dessinée, qui pourrait se voir gratifiée au côté de la pratique en amateur du théâtre, de la musique, du chant, de la danse, de la peinture ou du dessin. Ces études n'en parlent pas pour l'instant, peut-être en raison d'un volume qui n'est pas encore significatif.

[125] Source : INSEE, *Enquête permanente sur les conditions de vie (EPCV)*, chaque année de 1990 à 2004.

(cc) BY-NC-ND

E) Une légitimation artificielle : la bande dessinée aux enchères

C'est aux collectionneurs privés que l'on doit l'intégration progressive de la bande dessinée sur le marché de l'art, avec des ventes de planches originales. « *Et il est vrai que, longtemps présentée comme un art mineur, la bande dessinée possède souvent une qualité picturale et une très vaste audience.* […] *Aujourd'hui, des dessinateurs comme Tardi ou Bilal sont de vrais créateurs et le marché de l'art les reconnaît comme tels. En vente publique, une grande feuille de Bilal peut atteindre plus de 100 000 euros ! La bande dessinée a fait sauter des barrières, tant esthétiques que techniques. Dans notre monde cloisonné, le croisement des genres est en train de s'imposer*.[126] »

Il est vrai que les planches d'Hugo Pratt ou d'Hergé se vendent très bien. Les exemples sont nombreux : chez Artcurial en 2008, une gouache de la couverture de Tintin en Amérique a atteint 764 218 € ; le 10 mai 2010, au cours d'une vente Hergé à Namur, un lot contenant une planche des *Bijoux de la Castafiore* est parti à 312 500 € ; tandis qu'aux enchères à Drouot-Montaigne, le 29 mai 2010, une planche double du *Sceptre d'Ottokar* de 1939 a ainsi été adjugée à (seulement) 243 750 €, un record mondial pour cet album. Pour Thierry Groensteen, « *C'est l'un des paradoxes de la bande dessinée moderne, de se vouloir en même temps moyen de communication de masse et discipline artistique à part entière*.[127] »

[126] GENIES (B.), *Fabius ouvre son musée*, interview de Laurent Fabius, dans Le Nouvel Observateur n°2391 du 2 au 8 septembre 2010, p.100.
[127] GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée depuis 1975*, Paris : MA Editions, 1985, p.18.

(cc) BY-NC-ND

« *Notre pays peut s'enorgueillir du rôle moteur qu'il a joué dans la reconnaissance de la BD en tant que genre artistique majeur de notre époque.* »

Jack Lang (1989)

CHAPITRE 5 : DES POLITIQUES CULTURELLES FAVORABLES A LA BANDE DESSINEE

A) L'arrivée de la gauche au pouvoir : ouverture à de nouvelles pratiques culturelles

Lorsqu'arrive la gauche au pouvoir en 1981, la politique culturelle de l'Etat s'ouvre à de nouvelles pratiques. Elle encourage la musique populaire, avec la création de salles de concert, mais aussi les arts plastiques, qui s'élargissent à la bande dessinée, au design, à la photographie ; de nombreux événements culturels à caractère festif sont instaurés. Le budget du Ministère de la Culture augmente, ce qui permet à son ministre, Jack Lang, de mener de front deux politiques : « *d'un côté, il accorde ses faveurs aux artistes qui se situent aux avant-postes des disciplines consacrées : de l'autre, il confère une dignité à des modes d'expression échappant à la sphère traditionnelle des beaux-arts*[128] ».

Cette politique ouverte, opérant un refus de hiérarchiser ou de prescrire, sera fortement critiquée par certains philosophes et penseurs, adversaires de cette confusion des valeurs de ce qu'ils nomment le « tout-culturel », comme Alain Finkielkraut (*La Défaite de la pensée*, 1987) ou Bernard-Henri Lévy. Ils se plaignent que tout soit devenu culture : il n'est plus possible de distinguer la création de l'industrie, la culture et le divertissement. La culture, selon eux, a perdu son unité en cherchant sa démocratisation. On fréquente les lieux culturels comme des loisirs, des passe-temps : on irait ainsi au spectacle comme on va à la piscine. « *A condition qu'elle porte la signature d'un grand styliste, une paire de bottes vaut Shakespeare. Et tout à l'avenant : une bande dessinée qui combine une intrigue palpitante avec de belles images vaut un roman de Nabokov ; ce que lisent les lolitas vaut* Lolita *; un slogan publicitaire efficace vaut un poème d'Apollinaire ou de Francis Ponge…* […] *Le footballeur et le chorégraphe, le peintre et le couturier, l'écrivain et le concepteur, le musicien et le rocker sont, au même titre, des créateurs.*[129] »

L'objectif d' « amener la culture à tous et tous à la culture » a contribué à élargir le terme de « pratiques culturelles », qui englobe maintenant aussi bien la fréquentation d'une galerie de peinture que la pratique de la broderie. On essaye de rendre la culture

[128] WALLON (E.), *Elitisme et culture de masse*, dans DE WARESQUIE (E.) (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse/CNRS éd., 2001, p.251.
[129] FINKIELKRAUT (A.), *La Défaite de la pensée*, Gallimard, 1987, p.138.

(cc) BY-NC-ND

plus « populaire », en médiatisant les expositions, comme cela va être le cas, dans le cadre de la bande dessinée par exemple, de l'exposition-spectacle « Opéra Bulles » à La Villette en 1991. La bande dessinée va accéder ainsi au rang d'objet culturel. Si de nombreux festivals de bande dessinée existent en France, on remarque également que depuis quelques années, la bande dessinée intègre également les différents Salons du livre, que ce soit celui de Paris ou de St-Etienne, signe de son accession au monde du livre.

B) L'Etat intervient en faveur de la bande dessinée par une politique culturelle volontariste

1) En 1983, le ministre de la Culture Jack Lang présentait « 15 mesures en faveur de la bande dessinée »

Il faut reconnaître qu'au delà des nombreuses critiques des « années Lang », la politique culturelle de l'Etat en ces années a permis de réhabiliter la bande dessinée. Six mois après les « 72 mesures pour les arts plastiques » qui ont institué la FIAC de Paris (Foire internationale d'art contemporain), les FIACRE (Fonds d'incitation à la création), et les FRAM (Fonds régional d'acquisition des musées), Jack Lang présente en janvier 1983 un plan spécifique, « 15 mesures pour la bande dessinée », dont le préambule était déjà encourageant pour la suite : « *Langage, moyen de communication, mode d'expression artistique, reflet immédiat d'une société, la bande dessinée est aujourd'hui reconnue comme une activité créatrice à part entière qui est prise en compte comme telle par le Ministère de la Culture* »[130]. Nous assistons là à une véritable reconnaissance de la bande dessinée au niveau de l'Etat.

Soulignant l'ambigüité du média, la gestion des aides à la bande dessinée est confiée au début à la Direction des Arts Plastiques, avant de revenir à la Direction du Livre et de la Lecture. Cette dernière, avec le Centre National du Livre (sa commission « Bande dessinée », créée en 1984, compte 12 membres, et elle a été présidée par des auteurs de renom, comme Enki Bilal, Fred ou encore Florence Cestac[131]), octroient des bourses aux créateurs et aux chercheurs, des aides aux éditeurs et aux revues, des crédits d'acquisition pour la constitution ou le développement de fonds de bandes dessinées dans les bibliothèques. Enfin, elles subventionnent le Festival d'Angoulême et d'autres manifestations. Pour exemple, en 2005, le montant global des aides a atteint 605 013 € (contre 751 600 € en 2003 et 699 845 en 2004). La répartition était la suivante : 44% pour les créateurs, 19,93% pour les éditeurs et les revues, 27,55% pour les festivals et autres manifestations, 8,33% pour les bibliothèques (36 bibliothèques étaient aidées).

Le fait que l'Etat ait favorisé l'implantation ou le renforcement de la bande dessinée dans les bibliothèques (où sa position s'est grandement développée ces dernières années) a été une bonne chose. Revenons à présent aux mesures Lang en faveur de la bande dessinée : ce plan comprend, outre des aides à la création, la création d'un « atelier-

[130] Cité par GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, éditions de l'AN 2, 2006, p.133.
[131] La liste de ses membres est visible sur son site, < http://www.centrenationaldulivre.fr/?Commission-bande-dessinee > (page consultée en août 2011).

(cc) BY-NC-ND

école de bande dessinée » au sein de l'Ecole régionale des Beaux-arts d'Angoulême, délivrant un diplôme national de niveau Bac + 4, et celle d'un Centre National de la bande dessinée et de l'image (CNBDI) dans la même ville, qui s'est trouvée ainsi consacrée comme capitale du neuvième art, comme nous allons le voir à présent.

2) Une mesure pour la postérité géographiquement contestée : la création du Centre national de la bande dessinée et de l'image à Angoulême en 1984

a) Le Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI) : 1984-2007

En 1984, Jack Lang, ministre de la Culture, annonce que dans le cadre des grands travaux du président de la République François Mitterrand[132], un Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI) allait être construit à Angoulême, et destiné à abriter un musée, une médiathèque et un centre d'imagerie numérique. En 1985, l'équipe formée par Roland Castro et Jean Remond remporte le concours d'architectes. Elle prévoit la réhabilitation d'un bâtiment industriel désaffecté (celui des Brasseries Champigneulles, qui sera surnommé par la suite bâtiment *Castro*) choisi par la ville d'Angoulême, sur un site déjà tourné vers la culture et la communication, puisque s'y sont implantés l'École européenne supérieure de l'image et l'Atelier-Musée du papier. En 1989 est créé le Département d'imagerie numérique, initialement atelier de recherche et de création dans le domaine des images de synthèse ; celui-ci se transforme en 1996 en un Laboratoire d'imagerie numérique, lieu de formation spécialisé, adossé au musée-bibliothèque de la bande dessinée.

Le CNBDI est inauguré en 1990 en même temps que la bibliothèque de la bande dessinée. On peut y découvrir la plus importante exposition jamais présentée au CNBDI et à Angoulême, en termes de superficie et de scénographie, « Le musée des ombres ». Elle occupe l''espace dévolu au futur Musée de la Bande dessinée, qui est ouvert en 1991.

Un handicap majeur de cette institution va être son emplacement géographique. Bien que la décentralisation soit une belle idée politique, y compris dans le domaine de la culture, on ne comprend pas vraiment pourquoi un tel Centre, à vocation nationale, qui n'a pas d'équivalent en France (à la différence des Maisons de la Culture, des Zénith ou des Fonds régionaux d'art contemporain), et dont on attend un rayonnement international à long terme, se voit implanté dans une ville comme Angoulême, qui compte 45 000 habitants (100 000 dans l'agglomération), et qui n'est pas une ville des plus touristiques du pays. Thierry Groensteen trouve que « *pour un centre national qui a vocation à accueillir du public tout au long de l'année, l'implantation à Angoulême équivaut à un enterrement de première classe. C'est une dramatique erreur historique que d'avoir situé le C.N.B.D.I. dans cette ville. Cet établissement se verra toujours empêché de se développer, quels que soient ses mérites*.[133] » Certes, le CNBDI est devenu le lieu culturel le plus fréquenté de Charente, avec plus de 50 000 visiteurs par an (beaucoup moins que l'aquarium de la Rochelle), dont plus du tiers pendant la seule

[132] Cf. en annexe, un entretien avec M. François Mitterrand, Président de la République, lors du 16ème salon international de la bande dessinée, et paru dans la revue *(A suivre)* du 26 janvier 1989.

[133] Entretien de Thierry Groensteen par Franck Aveline, réalisé en juin 1998, disponible sur <http://www.du9.org/Thierry-Groensteen#nh13> (page consultée en août 2011)

(cc) BY-NC-ND

semaine du Festival. Cette impossibilité de dégager des recettes significatives fait que le CNBDI reste tributaire des subventions.

L'éloignement du Centre par rapport à la communauté professionnelle de la bande dessinée, majoritairement parisienne, empêche celle-ci de s'approprier le lieu, et d'en faire sa « maison » commune, et de l'utiliser pour organiser des évènements comme la parution d'un livre, d'une collection, une conférence de presse, etc. (à la différence du Centre belge de la bande dessinée, installé au cœur de Bruxelles).

b) La maison des auteurs

La Maison des auteurs a été créée en juillet 2002, à l'initiative du syndicat mixte du « Pôle image d'Angoulême » (Magelis), et en collaboration avec la communauté des auteurs locaux. Cette Maison des auteurs a plusieurs missions : elle offre des conditions de travail propices à la création, en accueillant des auteurs qui y réalisent un projet professionnel ; elle présente une vitrine de la création dans les domaines de la bande dessinée, de l'illustration, du cinéma d'animation et du multimédia, au travers d'expositions et d'événements ; elle propose un centre de ressources techniques et documentaires, favorise les rencontres et échanges, et contribue enfin à la protection du statut d'auteur et à la défense de la propriété intellectuelle dans le domaine de la création artistique. Depuis son ouverture, elle a accueilli en résidence 120 artistes, tandis qu'une cinquantaine d'auteurs locaux bénéficient de ses nombreux services.

c) La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (CIBDI) : depuis 2008

En janvier 2008, le Département de la Charente, le ministère de la Culture et de la communication, la Ville d'Angoulême et la Région Poitou-Charentes décident la création de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, établissement public de coopération culturelle (EPCC) à caractère industriel et commercial (EPIC), en réunissant le CNBDI et la Maison des auteurs. Surnommée « la Cité », la CIBDI est entièrement dédiée à la bande dessinée et à l'image. Elle met à disposition du grand public le musée de la Bande dessinée, riche de 7 000 planches originales (devenu musée de France, il rouvrira dans un nouveau bâtiment en juin 2009), une bibliothèque de lecture publique spécialisée, un cinéma d'art et essai depuis 2008 (avec deux salles entièrement rénovées) et une vaste librairie ; d'accès plus restreint, elle comprend la Maison des auteurs, un centre de documentation et un centre de soutien technique et multimédia (plate-forme technologique et informatique pour des formations).

d) Le musée de la bande dessinée

Inauguré en janvier 1991, soutenu par le FRAM et disposant d'un budget allant de 30 000 à 45 000 euros, le musée de la bande dessinée a ouvert avec un fonds limité : 431 planches de la « Collection Robial-Cestac », vendues par les fondateurs des éditions Futuropolis, ainsi que 650 pièces rassemblées antérieurement par le musée municipal, grâce à des dons collectés année après année lors du festival. Le musée a depuis constitué une des plus importantes collections d'art graphique du XXe siècle, étant le seul musée acheteur d'œuvres de bande dessinée en France.

(cc) BY-NC-ND

En juin 2009, le nouveau Musée de la Bande dessinée ouvre ses portes dans un nouveau bâtiment, d'anciens chais rénovés par Jean-François Bodin[134] sur l'autre berge de la Charente, reliée au bâtiment Castro par une passerelle.

3) La bande dessinée s'expose au musée

Ces dernières années, on a pu remarquer que les expositions de planches originales, d'illustrations ou d'esquisses sont devenues un mode courant d'appréhension de la bande dessinée. En 2004, la Cité des sciences de Paris a ainsi consacré une rétrospective à André Franquin, tandis que le Musée de la Monnaie accueillait une exposition croisée entre des œuvres de Mœbius et de Hayao Miyazaki. Les musées s'ouvrent également à d'autres formes d'arts, comme la musique, le design, et à la bande dessinée.

Ces expositions marquent-elles le début d'une reconnaissance de la bande dessinée par les musées ? Pour tenter d'y répondre, nous allons évoquer quelques expositions, qui ont eu lieu dans des musées prestigieux, signe d'une reconnaissance culturelle de la bande dessinée, et jalons importants de sa légitimation. En effet, outre une reconnaissance symbolique et une médiatisation, la bande dessinée gagne quelque chose d'important en étant muséifiée : une mémoire.

a) « Bande dessinée et Figuration narrative », musée des Arts Décoratifs, 1967

Cette exposition, une des premières consacrées au genre, bénéficia à l'époque d'une importante couverture médiatique, et joua un rôle important pour la reconnaissance de la bande dessinée en tant qu'art. Du *Nouvel Observateur* au *Figaro littéraire*, en passant par *L'Express*, *La Croix* ou *Les Lettres françaises* (entres autres), aucun titre important de la presse écrite ne passa outre l'évènement.

Organisée par la *Société Civile d'Etude et de Recherche des Littératures Dessinées* fondée par Claude Moliterni en 1964, l'exposition « Bande dessinée et Figuration narrative » fut la première exposition d'importance organisée en France.

L'exposition devait durer initialement du 7 avril au 12 juin 1967, mais en raison de son succès, elle fut prolongée jusqu'au 30 juin : outre ses 500 000 visiteurs en quatre mois, elle permit d'attirer l'attention du monde artistique et de penser la bande dessinée en termes de patrimoine. En effet, cette exposition eut lieu à un moment où la bande dessinée commençait à intéresser, comme *L'Express* qui en fit sa couverture dans son numéro du 19 septembre 1966, consacré à ce qu'on appelait déjà le « phénomène Astérix »[135], et la première émission de l'ORTF à ce sujet, *Les mille et un héros de la bande dessinée*[136]. La bande dessinée américaine, plus que l'européenne, était mise à l'honneur, comme l'indiquait le catalogue de l'exposition : « *La bande dessinée, surtout l'américaine,* […] *a créé le champ iconographique le plus vaste et le plus riche que l'histoire connaisse*. […] *Nous ne nous sommes pas limités à la bande dessinée*

[134] *La Revue des Musées de France*, octobre 2009, p. 27.
[135] La même année, Dargaud sort deux albums d'Astérix, *Le combat des chefs* et *Astérix chez les Bretons*, dont les 600 000 exemplaires sont vendus en deux semaines.
[136] Cette émission fut produite par Jean-Claude Romer et Francis Lacassin en mars 1967.

(cc) BY-NC-ND

américaine, mais nous lui avons laissé la place éminente qui lui revient à toutes les périodes[137]. »

Une autre caractéristique de cette exposition concernait le mode de présentation des œuvres : en effet, on n'y trouvait aucune planche originale, aucun objet de collection, aucun document, ce qui déçut les bédéphiles, comme André Fermigier, qui écrit une critique acerbe de l'exposition dans le *Nouvel Observateur* du 19 avril 1967 : « *On aurait pu raconter de façon charmante l'histoire de la bande dessinée, montrer d'anciens albums, des journaux d'hier et d'aujourd'hui, faire sentir tout ce parfum en effet assez savoureux d'art populaire, d'encre d'imprimerie, de naïveté visuelle…* […] *Ici, rien, pas un fait, pas un document. Les objets, les livres, les journaux sont remplacés par d'affreuses photographies blafardes commentées avec une incroyable cuistrerie.* »

Trois sections sur quatre étaient consacrées à la bande dessinée, et constituées d'ektachromes[138] et d'agrandissements photographiques présentés sur des panneaux et sur les faces de cubes structurées en diverses formes ; les images originellement en couleur étaient présentées en noir et blanc. Les raisons de ce choix sont expliquées dans le catalogue (p.145) : « *Avec la qualité du papier, la netteté des noirs et blancs, l'agrandissement photographique permet d'arracher la bande dessinée au petit format qui l'étrangle et de la révéler en la portant aux formats habituels des œuvres d'art auxquelles le public est habitué. Les œuvres de certains dessinateurs supportent sans perte de qualité des agrandissements extraordinaires (images de 15 cm portés à 2 m et plus).*[139] » En effet, pour les organisateurs, l'agrandissement des vignettes permet de mieux apprécier les qualités graphiques d'un dessin. On pense qu'une vignette à taille réelle n'accroche pas autant le regard que si elle emplit toute la vue. Cet effet de monumentalité a des effets positifs, puisque certains visiteurs de l'exposition disent que cette méthode « *leur a permis de découvrir le talent de dessinateurs qu'ils n'auraient pas songé jusque-là à admirer comme artistes*[140] », ce qui peut être considéré comme une réussite à l'époque où la bande dessinée n'est pas encore considérée comme un art à part entière.

[137] Catalogue de l'exposition « Bande dessinée et Figuration narrative », musée des Arts Décoratifs, 1967, p.4-5, cité dans GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, éditions de l'AN 2, 2006, p. 156.

[138] Un ektachrome est une marque de Kodak correspondant à une gamme de films photographiques inversibles (diapositives) disponibles en plusieurs formats et notamment en 35 mm.

[139] Extrait cité dans GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, éditions de l'AN 2, 2006, p.156-157.

[140] GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, éditions de l'AN 2, 2006, p.157.

(cc) BY-NC-ND

Figure 11 - Affiche de l'exposition « Bande dessinée et Figuration narrative », musée des Arts Décoratifs, 1967.

(cc) BY-NC-ND

b) « Opéra Bulles », Grande Halle de la Villette, 1991

Présentée du 26 novembre 1991 au 5 janvier 1992, *Opéra Bulles* a été produite par la Grande Halle de la Villette, en collaboration avec le CNBDI et le Salon d'Angoulême. Sous ce titre énigmatique se réunissaient quatre expositions, sur un ensemble d'environ 3000 m². « Goscinny, profession humoriste » rendait hommage au scénariste d'*Astérix* et de *Lucky Luke* et directeur du journal *Pilote*, décédé en 1977 ; « Bilal, 11 minutes pile » faisait découvrir le dessinateur d'origine yougoslave rendu célèbre pour son trait si caractéristique, comme dans *La Trilogie Nikopol* ; « Le Musée des Ombres » était une création muséographique créé par François Schuiten et Benoît Peeters, autour du thème des *cités obscures*, du nom de leur série, publiée depuis le début des années 80 ; enfin venait l'exposition « Les Français en vacances », où de nombreux dessinateurs laissaient libre cours à leur imagination sur ce thème, comme Claire Bretécher, Reiser, Franquin, Gibrat, Edika, Rabaté, Margerin (et bien d'autres).

Cet assemblage d'expositions hétéroclite, qui a pour seul point commun la bande dessinée, s'explique par le fait que la Villette avait profité d'un vide dans la programmation de la Grande Halle pour demander aux structures d'Angoulême si elles pouvaient leur prêter une exposition « clé en mains », pour « remplir » l'immense Halle. Comme aucune exposition angoumoisine n'était assez vaste pour occuper toute la surface, on décida d'en monter trois, et d'en créer une quatrième, « Les Français en vacances ». Ce qui peut le mieux caractériser cette exposition – sans catalogue, comme pour souligner toute absence d'ambition scientifique – est le spectacle. Dans le dossier de présentation d'Opéra Bulles, inscrit dans un numéro de la revue de bandes dessinées (A suivre), Nicolas Finet écrivait qu'il s'agissait d'offrir au public « *la bande dessinée comme spectacle, avec tout ce que ce mot sous-entend d'émotion, de participation active, de vécu. Autrement dit, proposer par scénographie interposée à chaque visiteur, quel que soit son degré de familiarité avec le genre, une authentique expérience de ce qu'est la bande dessinée, une véritable invitation au voyage dans l'imaginaire de ses créateurs, qui laisse libre cours à l'appropriation, à l'interprétation, à la relation personnelle, à la sensation*.[141] »

Si l'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative* se plaçait dans un mouvement de promotion d'une culture de masse, désirant s'intégrer à la « grande culture » en démontrant sa dignité artistique, *Opéra Bulles* ne se place pas au même niveau que l'exposition précédente. Celle-ci relève plutôt de la culture de divertissement : en conjuguant gigantisme et attractivité, La Villette espère profiter de la popularité de la bande dessinée pour attirer les foules sur son site. Cette ambition populaire était renforcée par la programmation de films inspirés du neuvième art, comme *Superman*, *Batman*, *Akira* ou *Métal Hurlant*.

c) « Maîtres de la bande dessinée européenne », Bibliothèque nationale de France, 2000

Cette exposition, présentée à la BnF du 31 octobre 2000 au 7 janvier 2001, résulte moins d'une politique de la Bibliothèque pour légitimer la bande dessinée que d'une volonté de son Président, Jean-Pierre Angremy, grand amateur de bandes dessinées, qui

[141] Dans la revue *(A suivre)* n°167 de décembre 1991, cité par GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, éditions de l'AN 2, 2006, p. 161.

(cc) BY-NC-ND

s'en justifie dans le catalogue de l'exposition : « *La Bibliothèque nationale de France, dont la vocation était déjà de collecter la bande dessinée par la voix du dépôt légal, ne pouvait rester plus longtemps sans célébrer cette forme d'expression qui est, après tout, une continuation moderne des manuscrits enluminés dont elle est aussi dépositaire*.[142] »

Comme le titre de l'exposition l'indique, la bande dessinée spécifiquement européenne est mise à l'honneur : il s'agissait de « *poser la question du génie propre de l'Europe, de ce qui différencie nos bandes dessinées à la fois des comics et des mangas*.[143] » Réunissant soixante-neuf artistes originaires de treize pays, allant des auteurs les plus connus (Hugo Pratt, Hergé, Moebius, Franquin…) aux pionniers du genre (Antonio Rubino, Mary Tourtel…) en passant par des auteurs reconnus dans leur pays respectifs mais peu diffusés au dehors (comme l'Espagnol Jesus Blasco, l'Anglais Frank Bellamy ou le Croate Jules Radilović). Ainsi, les visiteurs pouvaient retrouver des œuvres déjà connues, mais aussi découvrir de nouveaux talents, moins familiers.

Les artistes n'étaient pas regroupés par pays ou ère linguistique, mais par seize sections regroupant des affinités thématiques ou esthétiques. Ainsi, Claire Bretécher et Reiser côtoyaient l'Allemand Ralf König, dans la section « esprit de dérision » ; Jacovitti et Hunt Emerson étaient liés dans « l'humour absurde » ; Rabier et Macherot étaient unis dans le thème animalier ; Régis Franc, Marc Sleen ou Bob van der Born se sont retrouvés autour du *daily strip* ; le « club des scénaristes » rendait hommage à Alan Moore, Jean-Michel Charlier ou René Goscinny pour les plus connus.

Maîtres de la bande dessinée européenne se voulait une exposition scientifique sérieuse, s'interrogeant sur son sujet, formulant des hypothèses et ouvrant des perspectives, et tenait pour acquis que la bande dessinée est un fait culturel, une forme artistique à part entière, et susceptible d'être interrogée sous des aspects historiques, sociologiques, littéraires et esthétiques. Elle exposait un patrimoine riche, divers et parfois méconnu, mettait en avant des artistes, et affirmait l'intérêt pour la planche originale et pour la page imprimée comme documents complémentaires. Cette exposition fut d'une grande ampleur, ambitieuse, et bénéficia de nombreux prêts, provenant aussi bien des fonds de la BnF, du CNBDI, mais aussi d'autres musées, bibliothèques et fondations, que d'éditeurs, artistes et ayants droits ou de collectionneurs privés. Accompagnée d'un livre-catalogue coédité avec le Seuil, d'un ensemble de fiches pédagogiques, d'un site Internet[144], ainsi que d'un programme de conférences, d'ateliers et de visites commentées, elle se voulait moderne et interactive. Malheureusement, à la différence de l'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative* de 1967, elle ne bénéficia pas du même intérêt des médias. Manque de curiosité des amateurs ou des professionnels pour le passé de la bande dessinée ? Méfiance pour toute forme de récupération institutionnelle ? Il est possible que cela ait pu jouer un rôle. Et si l'on y ajoute des problèmes d'organisation (l'ouverture de l'exposition fut repoussée du 10 au 31 octobre, l'exposition devant impérativement être remontée fin janvier au CNBDI pour le Festival International de la bande dessinée d'Angoulême) qui affectèrent la communication de l'événement, cela peut expliquer pourquoi l'exposition n'eut pas le retentissement escompté, malgré les moyens mis en place.

[142] Catalogue de l'exposition *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Bibliothèque nationale de France/Seuil, 2000, préface, p.9.
[143] Ibid.
[144] Présentation de l'exposition : <http://expositions.bnf.fr/bd/> (page consultée en août 2011)

(cc) BY-NC-ND

d) Exposition « Archi & BD, La ville dessinée », Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris.

L'exposition « Archi & BD »[145], programmée à la Cité de l'architecture et du patrimoine du 9 juin au 28 novembre 2010, présente au public et rappelle aux bédéphiles les relations qu'entretiennent l'architecture et la bande dessinée, en réunissant les œuvres de visionnaires de l'urbanisme de demain. Dès le début du XXe siècle, avec des auteurs comme Winsor McCay (Little Nemo), ou Alain Saint-Ogan (Zig et Puce), la bande dessinée explore la ville, l'imagine, la rêve, et cette exposition aborde ces représentations dans la bande dessinée. L'exposition suit un parcours chronologique (pas de navigation entre différentes salles), qui va des années 1900 à aujourd'hui, avec une présentation, en fin d'exposition, de projets particuliers : la ville imaginaire de Villemolle, située dans le Tarn, le musée Hergé, à Louvain-la-Neuve en Belgique, qui a ouvert ses portes en 2009, ou la Maison de Verre. Cette chronologie est ponctuée par des références aux métropoles observées à travers le dessin comme Will Eisner ou Riad Sattouf pour New York ; Blutch, Tardi, Dupuy-Berberian pour Paris ; Jiro Taniguchi et Osamu Tezuka pour Tokyo.

Cette thématique de la ville s'étend à d'autres thèmes qui s'y rattachent, comme le design, l'urbanisme, l'histoire ou la politique, pour une réflexion plus large sur le monde contemporain. Au total, ce sont 150 auteurs internationaux et 350 œuvres qui sont présentées – planches, agrandissements de planches, illustrations, esquisses, maquettes, photographies, films… – qui contribuent à la richesse de cette exposition. Outre les nombreuses brochures sur l'exposition (une éditée par le JDD, une autre par le magazine *Les Inrockuptibles* et une autre par la Cité de l'architecture et du patrimoine), l'exposition est également présentée par un site Internet, mais aussi par un blog[146], qui permet d'aller plus loin, avec des interviews d'auteurs ou des articles sur les liens entre l'architecture et la bande dessinée.

Jean-Marc Thévenet, commissaire de l'exposition « Archi & BD » est conscient que l'entrée progressive de la bande dessinée dans les musées contribue à sa légitimation en tant qu'objet culturel : « *Il y a un petit début de reconnaissance mais aussi, quand même, un effet de mode, il faut bien l'admettre ! Art Spiegelman a dit que c'était dans la nature des cultures populaires de ne pas avoir de mémoire… La bande dessinée a toujours été considérée comme un sous-genre et on semble toujours très étonné d'entendre des auteurs de bande dessinée tenir un discours sérieux ! Mais petit à petit, cela change. Même si la bande dessinée manque aujourd'hui encore d'un outil critique pour être pensée, la génération de 50 ou 60 ans a énormément contribué à poser le socle d'une bande dessinée qui pouvait enfin parler un langage adulte*.[147] »

[145] Présentation de l'exposition : <http://www.citechaillot.fr/exposition/expositions_temporaires.php?id=139> (page consultée en août 2011)
[146] http://www.archietbd.citechaillot.fr/
[147] Brochure de l'exposition « Archi & BD, La ville dessinée », imprimée en collaboration entre *Les Inrockuptibles* et la Cité de l'architecture et du patrimoine, p.14.

(cc) BY-NC-ND

Figure 12 - Affiche de l'exposition « Archi & BD - La ville dessinée », Cité de l'architecture et du patrimoine, affiche signée Nicolas de Crécy, 2010.

(cc) BY-NC-ND

4) En 1996, 15 mesures nouvelles en faveur de la bande dessinée

En janvier 1996, Philippe Douste-Blazy, alors ministre de la Culture, confiait au dessinateur Fred (*Philémon*), épaulé par une commission d'experts, la mission de rédiger un rapport sur la situation de la bande dessinée en France. Un an plus tard, le ministère annonçait à son tour un train de « *15 mesures nouvelles en faveur de la bande dessinée* »[148]. Dans le rapport de la mission, Fred relayait les attentes des professionnels de la bande dessinée avec quinze mesures à prendre en faveur de la bande dessinée, parmi lesquelles le soutien aux nouveaux réseaux d'édition et de diffusion (proposition n°9) ou la promotion des bandes dessinées françaises à l'étranger (proposition n°12). Pour Groensteen, le terme de « mesures » n'est pas justifié. Selon lui, « *il ne s'agissait que d'un catalogue de bonnes intentions et de rappels de dispositifs déjà existants. A ma connaissance, aucun dispositif nouveau n'a connu le plus petit début de concrétisation*[149]. »

[148] http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/misfred.htm
[149] GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, Op.cit., p. 135.

(cc) BY-NC-ND

Partie 3 : le roman graphique, une nouvelle idée de la bande dessinée

Dans cette partie, nous ferons un état des lieux de la bande dessinée aujourd'hui. Si celle-ci jouit d'une bonne santé économique malgré la surproduction des livres (les impératifs de ventes peuvent rebuter certaines maisons d'éditions à prendre des risques, en publiant des œuvres plus intimistes par exemple), sa reconnaissance culturelle reste encore sujette à débat. Le roman graphique a participé à cette reconnaissance, en apportant une caution intellectuelle à un médium qui n'est peut-être pas encore assumé pleinement.

CHAPITRE 6 : ETAT DE LA BANDE DESSINEE AUJOURD'HUI

A) Un succès économique

La bande dessinée connaît un succès économique croissant depuis une quinzaine d'années, représentant près de 10% du chiffre d'affaire de l'édition française. En 2010, selon le bilan annuel de l'Association des critiques et journalistes de bande dessinée[150], 5165 livres de bande dessinée ont été publiés (contre 4863 titres en 2009), dont 3811 strictes nouveautés (contre 3599 en 2009), parmi lesquelles 393 romans graphiques. Par comparaison, 500 bandes dessinées étaient publiées il y a 20 ans, 1536 en 2000. Cela représente 7,91% de la production des livres édités en Europe francophone (contre 7,48% en 2009), environ 65 000 livres ayant été publiés en 2010. En effet, d'autres domaines sont plus productifs, comme les sciences sociales (14,1% de la production globale), la littérature romanesque (13,7%) ou le livre jeunesse (13,1%). A noter que le nombre de maisons d'éditions de bandes dessinées en France a plus que doublé en 10 ans : en 2010, on recensait 299 éditeurs de bande dessinée (ils étaient 140 en 2000).

Dans cette production de bandes dessinées, la part belle est faite aux séries, dont 102 sont tirées à plus de 50 000 exemplaires, « *et font l'essentiel du marché de ce secteur : les valeurs sûres franco-belges bénéficiant toujours d'importantes campagnes de communication ou d'exploitation dérivées*.[151] » En 2004, plus de 2000 nouveautés paraissaient, avec des « best-sellers » comme *Titeuf* de Zep, qui ont dépassé les 800 000 exemplaires vendus.

L'offre s'est énormément diversifiée, si bien qu'aujourd'hui « *c'est très facile pour eux de trouver un éditeur, mais c'est devenu extrêmement difficile d'avoir des lecteurs* »[152] selon Claude de Saint-Vincent, directeur général du groupe Media-Participations, premier groupe franco-belge de bande dessinée, qui détient entre autres Dargaud, Dupuis ou Le Lombard.

---

[150] Ratier (G.), *Le marché se tasse, la production s'accroît...*, bilan 2010 de l'ACBD <http://www.acbd.fr/images/stories/ACBD_BILAN_2010.pdf > (consulté en août 2011).
[151] Idem, p. 3.
[152] Cité dans BEUVE-MERY (A.) et POTET (F.), *Bulles de saison*, *Le Monde des Livres*, supplément du *Monde* du vendredi 3 septembre 2010.

(cc) BY-NC-ND

Ces quinze dernières années, la bande dessinée s'est renouvelée avec l'arrivée de nouveaux genres comme la bande dessinée de reportage ou le manga. En effet, les mangas ont beaucoup de succès auprès des adolescents, avec des séries qui s'adressent plus à eux et à leur vie quotidienne. Ainsi, la vente de mangas en 2010 représente 40% des nouveautés. Cependant, cette énorme production a pour effet de noyer de nombreux titres sous quelques têtes d'affiche : la consommation prend le pas sur la qualité ou la création. Du coup, les 175 librairies françaises « spécialisées » se trouvent face à ce phénomène de surproduction d'albums, qui entraîne un manque de place, une réduction du fonds et une rotation des nouveautés de plus en plus rapide (entre trois semaines et un mois). Cela conduit certaines librairies à se spécialiser par genre, comme dans le manga par exemple.

B) Caractéristiques éditoriales de la bande dessinée

1) Le principe de série en bande dessinée

Le monde de la bande dessinée est partagé entre d'une part les séries, qui suivent les aventures des personnages sur plusieurs albums, et les « one-shot », ou bandes dessinées en un tome. Les maisons d'édition préfèrent généralement publier des séries plutôt que des « one-shot », les séries étant généralement plus à même de se trouver un public et de devenir un réel succès au fil des albums. Pourtant, les premiers tomes d'une série sont généralement un pari pour la maison d'édition, et coûtent cher à produire. C'est pourquoi les premiers albums sont édités à peu d'exemplaires. Cependant, si la série est un succès, les albums successifs sont édités à un nombre croissant d'exemplaires, assurant ainsi la rentabilité économique des premiers tomes. Par exemple, Glénat avait failli arrêter la publication de la série *Titeuf* après les trois premiers tomes, voyant que la série n'avait pas le succès escompté auprès du public. Publier des séries implique donc d'insister auprès du public jusqu'à ce que succès s'ensuive. Il arrive parfois que les séries n'aient aucun succès (et ne soient donc pas rentables), et les maisons d'édition décident souvent d'arrêter la publication des albums, au mépris du public mais surtout de l'auteur de la série en question. Ainsi, le succès de certaines séries a donné à la bande dessinée les personnages les plus connus de son histoire, tels Tintin ou Astérix. Le plébiscite d'une série par le public permet donc de donner ou non un avenir à la série.

Par ailleurs, le fait de créer une série permet à l'auteur de s'améliorer, d'ajouter des personnages et de leur donner plus d'épaisseur au fil des albums. C'est ainsi que le capitaine Haddock est devenu un personnage incontournable de Tintin, alors qu'il n'était au départ qu'un malheureux capitaine alcoolique. Comme le dit Thierry Groensteen, la série « *est, en somme, potentiellement, un facteur de progrès*[153] ». Au fil du temps, les séries sont devenues les créations majoritaires de la bande dessinée, les *one-shot* étant plus marginaux : les proportions sont actuellement de trois quarts pour un quart. La bande dessinée en série s'assimile donc à du travail à la chaîne, au point de pousser les auteurs à vouloir « s'inscrire *dans le quantitatif : il faut produire à un rythme assez soutenu pour avoir un casier à son nom, ou mieux à celui de son héros, chez les principaux libraires*[154] », comme le souligne Benoît Peeters : cela montre à quel point le secteur de la

[153] GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, Op.cit., p.60.
[154] « Contre le scénario normalisé », *Neuvième Art*, n°4, janvier 1999, p.90.

(cc) BY-NC-ND

bande dessinée est devenu une réelle industrie, où la logique marchande a pris le pas sur la logique artistique, au détriment de la création et de l'innovation. Néanmoins, une nouvelle tendance est apparue ces dernières années, où des maisons d'édition indépendantes ont fleuri, pour privilégier la liberté d'auteur et ne pas imposer le schéma des séries aux dessinateurs de bande dessinée.

2) La bande dessinée, un art sans mémoire

Comment s'inscrire dans le temps quand la mémoire fait défaut ? Alors que le système éditorial privilégie la production de nouveautés, certains éditeurs s'inquiètent de cet état de fait, comme Thierry Groensteen, qui qualifie la bande dessinée d' « art sans mémoire » : « *La bande dessinée est un art qui cultive volontiers l'amnésie et n'a pas grand souci de son patrimoine*.[155] » En effet, si en dehors de séries « classiques », telles *Astérix, Tintin, Lucky Luke* ou *Corto Maltese*, qui se transmettent d'une génération à une autre grâce à leur popularité[156], une grande majorité d'albums parus ne restent dans les catalogues des éditeurs que quelques années. Au contraire des livres avec les éditions « poche » ou les films avec les DVD, les bandes dessinées ne bénéficient pas d'une seconde chance. Nombre d'œuvres considérées comme les « classiques » du neuvième art ne se trouvent pas dans le commerce, en raison de l'absence d'édition récente ou de traduction.

Il n'en reste pas moins que la bande dessinée n'échappe pas à la consommation de biens culturels. Les catalogues des grandes maisons d'édition se renouvellent rapidement, en y laissant les auteurs pour seulement quelques années, en fonction de leur succès. Dès qu'un titre ou une série n'est plus demandée, ils disparaissent des bons de commande. Ainsi, toute création d'il y a cinq ou six ans n'appartient plus à l'actualité, mais (déjà) au patrimoine de la bande dessinée ! En témoigne le Prix du Patrimoine du Festival d'Angoulême, décerné annuellement depuis 2004, qui a été attribué indifféremment pour la réédition d'une anthologie d'Arthur Burdett Frost (auteur du XIXe siècle) (en 2004), à un dessinateur encore vivant, Nikita Mandryka (2005), ou encore à un auteur en pleine activité, Jaime Hernandez (2006).

Cette inaccessibilité de nombreuses œuvres (en dehors des intégrales rééditées régulièrement, toujours pour les classiques, ou ceux appelés à le devenir) a pour conséquence une amnésie de la richesse du genre, de son histoire, de son évolution : si l'on se base sans cesse sur les productions récentes, les succès de ces dernières années et de leurs auteurs, comment veut-on que la bande dessinée s'inscrive dans la durée, et non pas comme un effet de mode ? Cette quête du patrimoine est importante pour ce qui est de la longévité, mais aussi de la légitimité : un genre littéraire ou artistique sera considéré avec plus d'importance s'il est visible en permanence que s'il ressort tout les dix ans.

3) Le statut d'auteur de bande dessinée

En 2010, toujours selon le bilan de l'ACBD, 1446 auteurs tentent de vivre de la bande dessinée, même s'ils sont encore nombreux à publier, sans que ce soit leur principale

[155] GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, éditions de l'AN 2, 2006, p.67.

[156] Il arrive aussi qu'un personnage ou une série survive à son créateur (avec plus ou moins de succès), redonnant un nouveau souffle à une série, la remettant en avant dans le paysage éditorial. Valeur sûre, un nouvel album d'une série à succès sera plus parlant au grand public qu'une nouveauté noyée au milieu d'autres. Pour aller plus loin, cf. HONOREZ (S.), *Lifting d'un héros : le cas Spirou*, dans *L'état de la bande dessinée*, Les Impressions Nouvelles, Liège, 2009, p. 120.

(cc) BY-NC-ND

source de revenus. En effet, la grande majorité de ces créateurs doit avoir au moins trois albums disponibles dans des catalogues d'éditeurs bien diffusés, ainsi qu'un contrat en cours, un emploi régulier dans la presse ou l'illustration jeunesse, ou accepter divers travaux dans d'autres domaines, la concurrence étant rude dans l'édition.

Les auteurs de bandes dessinées bénéficient d'un statut proche de celui des journalistes salariés, auxquels ils sont assimilés depuis 1974. La prépublication d'albums dans des revues ou des journaux permettait il y a encore quelques années d'assurer un revenu régulier[157]. Les disparitions successives de nombreuses revues de bande dessinée ont rendu la vie difficile aux auteurs n'étant pas sous contrat avec une maison d'édition.

Pour Thierry Groensteen, « *la valorisation de l'auteur est allée de pair avec la réhabilitation* […] *du genre tout entier*.[158] » Le temps est fini où le personnage éclipsait son créateur. Maintenant, une sorte de vedettariat s'est imposé, entretenu par les séances de dédicaces, lors des festivals par exemple.

Pour représenter leur profession, des auteurs de bande dessinée créent en février 2007 un groupement au sein du Syndicat National des Auteurs et Compositeurs (SNAC)[159], avec pour mission de négocier auprès des partenaires, représenter la profession des auteurs de bande dessinée (et pas seulement de ses adhérents), d'informer et de défendre les intérêts des auteurs (qui vont du soutien personnel à la représentation collective, pour la défense de leur statut, ou dans le cadre de négociations pour porter des revendications professionnelles). La structure, fondée par une dizaine d'auteurs est ouvert aux auteurs de bande dessinée, aux scénaristes, et aux coloristes ayant signé au moins un contrat d'édition. Outre la défense des auteurs, le syndicat a également pour mission la valorisation du métier d'auteur de bande dessinée aux travers des médias, des institutions et de l'opinion publique.

C) Le monde éditorial de la bande dessinée

1) Les éditeurs classiques

Les maisons d'édition de bande dessinée font partie du paysage éditorial français. Comme toute entreprise, elles se livrent concurrence, cherchent à prendre ou conserver des parts de marché, démarcher des auteurs et découvrir les futurs talents.

En 2010, sur les 299 éditeurs qui ont publié des bandes dessinées, neuf groupes dominent le secteur en assurant 60% de la production, dont les plus importants sont : le groupe Média-Participations, qui a publiée 675 titres en 2010 à travers ses filiales, dont les plus connues sont Dargaud, Le Lombard, Dupuis, Kana, Blake et Mortimer ou Lucky *Comics*. Le groupe Glénat est le deuxième plus important éditeur du secteur, suivi par les éditions Delcourt, le groupe Flammarion et ses labels Casterman, KSTR, AUDIE/Fluide Glacial, puis MC Productions avec Soleil. Cette très forte concentration laisse donc peu de place aux autres éditeurs moins bien armés qui, à eux tous, ont publié 1564 titres en 2010 et ne représentaient que 6,8% des exemplaires vendus en 2009[160].

[157] Cf. définition de *prépublication* dans le glossaire.
[158] GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée depuis 1975*, Paris : MA Editions, 1985, p.22.
[159] < http://www.syndicatbd.org/ > (page consultée en août 2011).
[160] Ratier (G.), *Le marché se tasse, la production s'accroît...*, bilan 2010 de l'ACBD, op. cit., p. 5.

(cc) BY-NC-ND

2) Les éditeurs alternatifs

Le fonctionnement des grandes maisons est critiqué par quelques maisons d'édition qui refusent d'entrer dans une logique totalement marchande, et qui tentent de se focaliser sur la qualité de leurs publications plutôt que sur les chiffres de ventes. Ces maisons d'éditions qualifiées d'« indépendantes » vont souvent de pair avec ce qu'on appelle bande dessinée « underground » ou « alternative ». Cette dernière est née avec le mouvement *underground* américain qui « *fit souffler un vent de liberté dès le milieu des années soixante en plaçant l'expression individuelle au dessus de la performance artistique*.[161] » Cependant, la généralisation de la bande dessinée adulte a quelque peu fait disparaître ce côté alternatif de l'underground. Plusieurs auteurs ont choisi de fonder leur propre magazine ou maison d'édition, comme Robert Crumb, le créateur de *Fritz the Cat* et de *Mr. Natural*, qui a dirigé à San Francisco la revue *Weirdo*, publiée de 1981 à 1984, ou Art Spiegelman avec *Raw*, publiée de 1980 à 1991. Il est à noter que les éditeurs underground furent les premiers aux Etats-Unis à payer des royalties aux auteurs et à leur reconnaître un droit de propriété sur leurs œuvres. En France, elle arrive à la même époque, avec des maisons d'édition comme Futuropolis dès 1972, ou plus tard, avec L'Association, qui naît en 1990. Ces maisons alternatives regroupent éditeurs et dessinateurs, et ont souvent pour origine le fanzinat[162], même si cela a également été le cas pour des maisons d'édition plus importantes, comme Glénat.

L'édition alternative regroupe de petits éditeurs qui privilégient une bande dessinée souvent atypique (noir et blanc du fait des coûts de fabrication moindres, papier de qualité, refus de la rentabilité, de l'offre et de la demande commerciale), d'où découle une certaine limitation des tirages et des ventes, ainsi que des difficultés de distribution. Ses premiers acteurs franco-belges[163], comme *Artéfact*, *Futuropolis*, *L'Association*, *Frémok*, *Ego comme x* ou bien *Cornélius* ont permis un renouvèlement de la bande dessinée qui a conduit de nombreux grands éditeurs à imiter leurs méthodes, comme nous allons le voir, et à publier nombre de leurs auteurs, souvent en créant des sous-collections estampillées « alternatives », comme par exemple la collection *Shampooing* chez Delcourt.

3) Conditions de vie des maisons alternatives de bande dessinée

Pour Jean-Christophe Menu, un des fondateurs de L'Association, dont nous allons parler plus longuement, « *Les Indépendants, à l'origine des changements de ces quinze dernières années, demeurent d'une fragilité extrême. Face au machiavélisme d'un Soleil ou au bulldozerisme d'un Casterman, l'esprit de perfectionnisme, l'éthique démesurée, le souci d'humanité, la naïveté économique relèvent d'un autre espace temps*.[164] » Par leur production, les petites maisons d'édition sont condamnées à vivoter. Les choix éditoriaux peuvent expliquer cet état : les éditeurs choisissent les auteurs qu'ils veulent

[161] GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée depuis 1975*, Paris : MA Editions, 1985, p.171.
[162] Cf. définition dans le glossaire.
[163] Selon le critique de bande dessinée Vincent Baudoux, le terme de franco-belge se justifie car « *les individus qui y œuvrent, tous francophones, n'ont jamais considéré comme importante leur identité nationale* » : cité dans FRANÇOIS (V.), *La bande dessinée*, Paris : Editions Scala, 2005, p.23.
[164] MENU J.-C., *Plates-bandes*, L'association, 1995.

(cc) BY-NC-ND

publier en prenant beaucoup plus de risques que les grosses maisons. D'abord parce que la plupart du temps, ils savent d'avance que les livres publiés ne se vendront qu'à de très faibles exemplaires, et que les grosses ventes permettront de vendre à perte d'autres livres. Cela a été le cas du succès de *Persepolis*, de Marjane Satrapi, publié à *L'Association* de 2000 à 2003. Jean-Christophe Menu, l'éditeur de *L'Association*, nous l'explique : « *Le succès phénoménal de Persepolis* […] *est hallucinant. Il était impossible de s'attendre à ça. On pensait prendre un gros risque, on a sorti le premier tome de Persepolis à trois mille exemplaires. Et quatre ans après, on en était à plus de 200 000 exemplaires vendus, pour les quatre tomes. Il faut savoir que, d'ordinaire, on vend 500, 1000, 1500 exemplaires de nos livres* […]. *L'Association, je n'aurais pas imaginé une seconde qu'on puisse avoir un best-seller.* »[165]

Pour la fabrication des livres, les maisons alternatives appliquent souvent le « coefficient 5 », c'est-à-dire que les coûts de fabrication doivent correspondre au cinquième du prix de vente. Quand au seuil de rentabilité, on estime que pour environ 2000 exemplaires tirés, il faut en vendre au moins la moitié pour rentrer dans ses frais. Le paradoxe revendiqué par ces maisons est justement que l'on puisse éditer un livre en sachant qu'il ne sera jamais rentable, ce qui fera donc perdre de l'argent à la maison.

Depuis 2003, l'organisation du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême a décidé de séparer les alternatifs des grosses maisons, et de les placer dans deux endroits différents. Même si cette alternative est revendiquée par quelques maisons d'édition, c'est aussi un concept parfois critiqué. Ainsi l'éditeur Jean-Louis Gauthey, de la maison d'édition alternative *Cornélius*, critique cette soi-disant indépendance qui les caractériserait : « *qu'on ne vienne pas me parler des éditeurs « indépendant », comme on les appelle. C'est du flan ! C'est juste du marketing.* […] *C'est juste pour dire que c'est différend, c'est le langage lobotomiseur de la publicité qui s'est insinuée jusque dans la culture. Les fameux labels « indépendants » sont tout sauf indépendants ! On dépend du marché. On dépend du banquier, du libraire, du diffuseur. Pour être indépendant, il faudrait être colporteur et vivre en autosuffisance.* »[166]

D) Les relations entre bande dessinée et cinéma

1) Echanges entre neuvième art et septième art

La bande dessinée a de nombreux points communs avec le cinéma : succession des images, travail sur les plans (plan d'ensemble, plan moyen, gros plan) ou sur les angles de vue (plongée ou contre-plongée, etc.). Mais à la différence du cinéma, chaque image est visible avant la lecture, ce qui a une influence directe sur la construction du récit. Ainsi, pour créer un suspense, l'artiste doit jouer sur les ressources du livre et l'obligation du lecteur à tourner les pages (introduire des effets de suspense juste avant de tourner la page, par exemple).

[165] Entretien réalisé par Thierry Bellefroid, dans BELLEFROID (T.), *Les éditeurs de bande dessinée*, Bruxelles : Niffle, 2005, p.13.
[166] Entretien réalisé par Thierry Bellefroid, *Les éditeurs de bande dessinée*, op. cit., p.37.

(cc) BY-NC-ND

2) Adaptation des bandes dessinées, adaptation des romans graphiques

L'idée de roman graphique se retrouve même au cinéma, dans l'adaptation de bandes dessinées. On remarque que les adaptations de comics ou de certains classiques du franco-belge, comme X-Men, Thor, et tous les films mettant en scènes des héros Marvel, ou en France, avec les films tirés des aventures d'Asterix ou de Lucky Luke, on se retrouve dans des superproductions à gros budget, à grand renfort d'acteurs connus. A l'inverse, on s'aperçoit que les adaptations de bandes dessinées considérées comme des romans graphiques s'apparentent plutôt à du cinéma d'auteur, ou des petites productions intimistes qui connaîtront une diffusion limitée, dans le temps et dans les salles.

Ainsi, quelques auteurs de bande dessinée sont passés au cinéma, comme *Immortel, ad vitam* d'Enki Bilal (sorti en 2004) ou *Les Beaux Gosses* de Riad Sattouf (2009), ou y ont adapté leurs œuvres, comme Marjane Satrapi avec *Persepolis* (2007), Pascal Rabaté avec *Les petits ruisseaux* ou Joann Sfar avec *Le chat du rabbin* (tout deux sortis en 2009).

E) La bande dessinée est-elle arrivée au terme de sa phase de légitimation ?

1) Malgré une médiatisation croissante, un manque de visibilité dans la presse écrite

En termes de critique, la bande dessinée a quarante ans de retard par rapport au septième art, alors qu'elle a près de soixante-dix ans d'avance sur lui de par son existence. En effet, le cinéma a eu droit à des tribunes dans les journaux dès le début du XXe siècle, à une vraie critique dans les années vingt, à des revues de cinéma sérieuses dès les années trente, un âge d'or critique dans les années cinquante et soixante, puis a vu l'éclosion de magazines plus populaires à la fin des années soixante-dix (comme *Première*, qui naît en 1976), grâce à la généralisation de l'impression couleur. Si de nombreuses revues de cinéma coexistent, dont certaines dépassent les cinquante ans d'existence (*Les Cahiers du cinéma* depuis 1951 ou *Le Film français* depuis 1944), les revues de bande dessinée connaissent des hauts et des bas : les magazines d'informations sur la bande dessinée ont du mal à trouver un public, à l'intéresser sur le média lui-même, et on a pu assister ces dernières années à la disparition de titres, comme *Bodoï*, mensuel qui paraissait en kiosque de 1997 à 2008, *9e Art*, revue annuelle parue de 1996 à 2009 et éditée par le CNBDI[167], ou *L'Eprouvette*, revue critique éditée par L'Association de janvier 2006 à janvier 2007.

Dans les années quatre-vingt, la bande dessinée a commencé à acquérir une respectabilité dans les médias : les articles relatifs à la bande dessinée sont en constante augmentation dans les journaux généralistes. Outre des articles et des chroniques qui lui sont consacrés, on peut trouver également des bandes dessinées à suivre de semaine en semaine, surtout en période estivale, comme dans Télérama, Libération, Le Monde ou

[167] En 2010, la revue migre sur le site internet de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image et devient *neuvième art 2.0* : <http://neuviemeart.citebd.org/> (page consultée en août 2011).

(cc) BY-NC-ND

L'Humanité (l'été est propice à la détente). Le Nouvel Observateur est ainsi le premier à introduire un article sur la bande dessinée de façon régulière. Il lui ouvre ses pages en 1971 et confirme cet intérêt en publiant régulièrement Claire Brétécher depuis 1973. S'ajoute à cela l'inscription dans la durée du festival d'Angoulême depuis 1974, qui a contribué à amener une relative stabilité dans le monde de la bande dessinée : une fois la bande dessinée devenue un « phénomène de société », il devenait nécessaire d'en parler, et les médias incarnent ce discours d'accompagnement. Cependant, les quelques articles que l'on peut trouver dans les journaux sont surtout des critiques de nouveautés, des annonces d'expositions, et bien-sûr, des comptes rendus à l'occasion des différents festivals, à commencer par celui d'Angoulême.

Pour Harry Morgan, l'information est « *produite sur le mode de l'évènementiel et concentrée sur quelques têtes d'affiches, guidée par une recherche du pittoresque et par un œcuménisme bien-pensant* »[168]. La bande dessinée est à l'honneur quelquefois, lorsque des magazines axés sur la culture ou les livres lui consacrent des numéros spéciaux, comme le magazine *Beaux Arts* hors-série (*Les secrets des maîtres de la BD*, juin 2009), *Technikart* hors-série Bande Dessinée (mars 2010), *Books* hors-série n°2 : *Bande dessinée, un autre regard sur le monde* (avril-mai 2010), *Manière de voir* (Le monde diplomatique) sur les *Mauvais genres* (juin-juillet 2010) ou encore Le Monde diplomatique *en bande dessinée* (octobre 2010).

Malgré tout, il faut reconnaître que la médiatisation de la bande dessinée est relative : les nombreux numéros spéciaux ou les unes de *L'express* ou du *Point* fêtent régulièrement les anniversaires de Tintin, d'Astérix ou de Lucky Luke, les trois grands piliers classiques de la bande dessinée franco-belge. On voit souvent les mêmes dossiers sur les auteurs et leurs personnages, mais sans jamais sortir de ces sentiers maintes fois battus et rebattus. Ces « valeurs sûres » du neuvième art sont régulièrement encensées, même quand elles sont médiocres : le dernier Lucky Luke, *L'homme de Washington*, ou le dernier Astérix, *Le ciel lui est tombé sur la tête*, ont été salués à la télévision, sans aucune critique, peut-être en raison du caractère sacré d'Astérix.

Pour Thierry Groensteen, cela était significatif du rabaissement de la bande dessinée au niveau de ces productions les plus médiocres, qui encombrent le paysage éditorial : « *L'histoire du médium prend encore trop souvent la forme d'une chronique égalitaire où les chefs-d'œuvre et les pages les moins glorieuses tendent à s'équivaloir*[169] ». Heureusement, les journaux ont souligné un peu plus la médiocrité de ces albums, comme François Reynaert, dans sa chronique du Nouvel Observateur du 27 Octobre 2005, où il décrit le dernier *Astérix* : « *Ce titre est le seul élément censé de l'ensemble : l'auteur a forcément reçu quelque chose de très lourd sur le coin de la cafetière pour pondre un truc aussi affligeant.* [...] *Cet album est consternant* [...]. » On peut craindre que le fait « *Qu'un Astérix se vende à plus de trois millions d'exemplaires ne va pas convaincre les millions de lecteurs qui n'auront lu que cet album au cours des dernières années qu'ils ont affaire à un genre estimable, légitime*.[170] »

D'un autre côté, de plus en plus de magazines culturels, tels Télérama ou Les Inrocks, chroniquent régulièrement des bandes dessinées. Il se trouve que bien souvent, les albums chroniqués peuvent être classés en « roman graphique », format catalogué comme adulte, ou plus sérieux qu'une bande dessinée classique. Néanmoins, pour Jean-Pierre Mercier, conseiller scientifique à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, cet intérêt de la presse écrite pour la bande dessinée est plutôt positif : « *que Télérama, toutes*

---

[168] MORGAN (H.), *Conférence introductive à la première université d'été de la bande dessinée*, *9e Art (Hors-Série)*, Juillet 2007, p.13.
[169] GROENSTEEN (T.), *Système de la bande dessinée*, Paris : puf, *Formes sémiotiques*, 1999, p.1.
[170] CIMENT (G.), *La bande dessinée, pratique culturelle*, article en ligne sur : http://gciment.free.fr/bdessaipratiquesculturelles.htm.

(cc) BY-NC-ND

les semaines ou presque chronique une bande dessinée, que Le Monde, Libé, le Nouvel Obs… en parlent, ça veut dire que petit à petit ça rentre dans les mœurs.[171] »

2) Un intérêt croissant de la part de la télévision et de la radio ?

Pour sa part, la télévision montre un désintérêt quasi total en ce qui concerne la bande dessinée : on en parle seulement à l'occasion du festival d'Angoulême ! Par contre, quelques émissions ou reportages lui sont consacrées sur des chaînes qui bénéficient d'une audience moindre que les trois premières chaînes : l'émission hebdomadaire *Un monde de bulles* sur Public Sénat existe depuis 2006. Pour sa part, Arte lui a consacré plusieurs émissions et reportages, comme *La BD s'en va-t-en guerre*, diffusé en janvier 2010. Mis à part ces quelques exemples, il est assez rare de voir des auteurs de bande dessinée invités dans des émissions littéraires ou d'actualités, alors que nombre d'entre eux la mettent en scène dans leurs créations. Sans doute ne sont-ils pas considérés comme de « bons clients » comme le sont les écrivains, les musiciens ou les comédiens qui ont l'expérience de la scène, ou les acteurs qui ont le prestige de leur métier. Les auteurs de bande dessinée sont invisibles : si on connaît leurs livres, on ne connaît que rarement leur visage, leurs opinions, leur cheminement ou leurs réflexions sur leur art. Il en est de même pour la radio, à l'exception de l'émission quotidienne *A plus d'un titre* sur France Culture[172], où la première moitié de l'émission du vendredi est consacrée à l'actualité du neuvième art. Seule exception notable : le dessinateur Belge Philippe Geluck, qui participe régulièrement à plusieurs émissions en tant que chroniqueur et dessinateur, avec son héros *Le Chat*. On peut le voir dans « On va s'gêner », l'émission animée par Laurent Ruquier sur Europe 1, et sur France 2 dans « On a tout essayé ». Il participe également à « Vivement dimanche », l'émission de Michel Drucker.

3) Un manque d'équipements institutionnels

Si la création du CNBDI a été un progrès, la bande dessinée manque néanmoins d'équipements : pour comparaison, on peut trouver à Paris deux bibliothèques de cinéma (la BIFI – Bibliothèque du Film – et la Bibliothèque du cinéma François Truffaut) ou une bibliothèque des littératures policières (la Bilipo), plusieurs archives filmiques (la Cinémathèque française, la Cinémathèque universitaire, la Cinémathèque scolaire de la Ville de Paris, les Archives du film, le Département de l'audiovisuel de la BNF, l'Inathèque…), on ne trouve pas de bibliothèques spécialisées dans la bande dessinée (pour le moment).

Et bien que toutes les bibliothèques aient leur rayon bande dessinée, souvent bien fourni, on peut noter que le dépôt légal de bandes dessinées de la Bibliothèque nationale de France est exporté à Angoulême et à Marseille. Mais cet état n'a pas été un état de fait : par exemple, la BPI (Bibliothèque publique d'information) du Centre Pompidou, symbole de la démocratisation de la lecture, victime de son succès, avait dû abandonner la

[171] Entretien avec Jean-Pierre Mercier, le 28 juin 2011.
[172] Du lundi au vendredi, de 16h à 17h sur France Culture.

(cc) BY-NC-ND

bande dessinée un an après son ouverture en 1977, pour y revenir début 2006, mais selon des modalités peu logiques (la BPI achète seulement des albums primés à Angoulême, comme si l'on acquerrait des romans selon les prix littéraires)[173] : il résulte de cette politique d'achat que l'on trouve par exemple le cinquième tome du *Chat du rabbin* de Joann Sfar, mais sans les quatre premiers tomes.

4) Une légitimation acquise pour la bande dessinée ?

Les entretiens réalisés à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême, du 28 juin au 7 juillet 2011, auprès de personnes en contact permanent avec le monde de la bande dessinée, montrent que la légitimation de la bande dessinée, est aujourd'hui acquise. Pour Catherine Ferreyrolle, responsable de la bibliothèque de la Cité, la bande dessinée, « *n'est plus considérée comme quelque chose à part. Elle est considérée comme une partie de la culture, à part entière. On le voit en bibliothèque*. […] *elle est considérée comme un support à part entière quoi. Ce qui n'était pas le cas il y a encore quelques années*, […] *donc pour moi elle est complètement légitime, c'est une forme d'expression comme une autre. Pas supérieure, mais pas inférieure*.[174] » Evidemment, quelques progrès peuvent encore être faits : pour Gilles Ciment, directeur général de la Cité, « *la bande dessinée a acquis certaines lettres de noblesse, mais seulement dans certains milieux, certaines personnes dans certains milieux, seulement pour certaines oeuvres, mais que globalement, il y a toujours de la réticence. Moi je m'en rends compte quand on fait des recherches de mécénat, de sponsoring, c'est pas sérieux, c'est pas prestige*[175] ».

[173] Cf. Bulletin Bpi n° 16, Centre Pompidou, Paris, janvier-mars 2006.
[174] Entretien avec Catherine Ferreyrolle, le 7 juillet 2011.
[175] Entretien avec Gilles Ciment, le 5 juillet 2011.

(cc) BY-NC-ND

Un roman graphique, c'est une bande dessinée qui nécessite un marque-page.

Art Spiegelman

CHAPITRE 7 : LE ROMAN GRAPHIQUE : UNE AUTRE IDEE DE LA BANDE DESSINEE

Depuis quelques années en France, on entend beaucoup parler de roman graphique, en pointant sa différence par rapport aux bandes dessinées classiques franco-belges, les « BD », dont l'archétype est l'album de bande dessinée cartonné et en couleur de 48 ou 62 pages, à la ligne claire, avec un récit de fiction, destiné à la jeunesse. Nous allons ici tenter de définir ce terme, voir ce qu'il recouvre, et montrer comment son utilisation participe au processus de légitimation culturelle de la bande dessinée, en y apportant une caution intellectuelle, littéraire et artistique.

A) Comment définir ce qu'est un roman graphique ?

1) Le roman graphique, une bande dessinée pas comme les autres

La bande dessinée n'est pas seulement une distraction, elle peut être aussi capable de réflexion, de complexité. Mais mettons-nous d'accord dès le début : « un roman graphique est une BD autrement nommée[176] » : on y trouve la même relation texte/images comme dans n'importe quel bande dessinée que l'on pourrait qualifier d'album franco-belge « classique ». Pourquoi se démarquer alors en se définissant comme « roman graphique » ? Peut-être par coquetterie, mais aussi, comme nous allons le voir, par volonté d'être considéré autrement, avec déférence et respect, pour être vu comme un livre : un livre dessiné certes, mais un livre.

Pour Jean-Pierre Mercier, conseiller scientifique à la Cité de la bande dessinée et de l'image, un roman graphique est un type de bande dessinée, « *Qui est a priori quelque chose qui se distingue du reste de la production, par la non-conformité à une norme, qui serait 48 pages, enfin un album classique, couleur, qui rentre dans la série, ou dans comic strip d'ailleurs, qui est encore autre chose, donc, pas de contrainte de pagination,*

[176] GHOSN (J.), *Romans Graphiques : 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, Marseille : éd. Le mot et le reste, 2009, 350 p., p. 9.

(cc) BY-NC-ND

pas de contrainte de format, sans doute une plus grande liberté aussi d'inspiration, on est dans un souffle de roman, quelque chose qui est un peu plus littéraire.[177] »

Bande dessinée du réel, les histoires qui y sont racontées sont plus intimes, plus complexes, à la frontière de la bande dessinée et de la littérature. Le roman graphique est souvent constitué d'une histoire unique ou de plusieurs récits plus courts, éventuellement composés par plusieurs auteurs et parfois pré-publiés dans la presse ou sur internet, dans de nombreux blogs d'auteurs de bande dessinée.

2) Le roman graphique, un nouveau format de bande dessinée ?

Le terme de « roman graphique » recouvre de nombreuses significations : en effet, il peut être utilisé pour donner à la bande dessinée une appellation plus noble, plus chic, moins enfantine, pour la différencier de l'album de bande dessinée traditionnel, devenu, pour Jean-Christophe Menu, un véritable standard éditorial. Le « 48CC » (48 pages cartonné couleurs), comme il l'a baptisé, est « *devenu synonyme de bande dessinée, à tel point que dans la perception du grand public, une bande dessinée ayant d'autres caractéristiques techniques pouvait être considérée comme n'en étant pas*[178] ». Thomas Gosselin, auteur de bande dessinée, reconnaît cette connotation positive du roman graphique : « *ça m'est déjà arrivé de dire que je faisais du « roman graphique », ça m'est arrivé de le dire, parce que je trouvais que ça faisait pas très sérieux de dire que je faisais de la BD. Parce que si je disais que je faisais de la BD, on allait tout de suite croire que je faisais de* L'agent 212 *ou un truc comme ça. Ça faisait un peu mieux, ça sonnait mieux de dire que je faisais du* « roman graphique ».[179] »

Historiquement, le terme de *graphic novel*, comme nous l'avons vu, a été utilisé pour différencier un type de bande dessinée qui n'est pas un *comic book* classique, c'est-à-dire les fascicules de super-héros. En France, le terme de « roman graphique », traduction de l'anglais, se pose également dans une différentiation par rapport aux traditionnels albums franco-belges. Par exemple, l'auteur y dispose d'une plus grande liberté créatrice. Il peut s'affranchir des contraintes, telle la structure traditionnelle d'une bande dessinée classique (planche divisée en cases contenant des phylactères), et donner une part plus importante au texte ou au dessin selon ce qu'il veut montrer à travers son travail. Il y a également un aspect artistique revendiqué par le roman graphique, qui passe par une ambition narrative, avec des œuvres qui s'étalent, sans contraintes de longueur, et une revendication esthétique, à travers l'utilisation du noir et blanc, ainsi qu'une conception du dessin comme une écriture, et non comme une illustration.

Au risque de se répéter, ces quelques caractéristiques se sont toutes retrouvées lors des entretiens. Elisa Laget, illustratrice, déclare : « *le terme* « roman graphique » *évoque pour moi un certain format, un certain type de récit narratif, un certain type de bande dessinée, qui sort du format classique, 48 pages cartonné couleur. Généralement, les romans graphiques sont soit en noir et blanc, ou en couleurs, mais voilà, ils se rapprochent plus de l'ouvrage littéraire, au niveau de la forme, avec des formats plus épais, une couverture plus souple, pas forcément cartonnée, ça peut être une couverture souple, et un format la plupart du temps plus petit*.[180] »

---

[177] Entretien avec Jean-Pierre Mercier, le 28 juin 2011.
[178] MENU (J.-C.), *Plates-bandes*, Paris : L'Association, 2005, 76 p., p 27.
[179] Entretien avec Thomas Gosselin, le 5 juillet 2011.
[180] Entretien avec Elisa Laget, le 4 juillet 2011.

(cc) BY-NC-ND

Le terme en lui-même se veut porteur d'une respectabilité et d'une ambition littéraire, se rapprochant ainsi du roman, qui, selon la définition, est une « *Œuvre littéraire en prose d'une certaine longueur, mêlant le réel et l'imaginaire, et qui, dans sa forme la plus traditionnelle, cherche à susciter l'intérêt, le plaisir du lecteur en racontant le destin d'un héros principal, une intrigue entre plusieurs personnages, présentés dans leur psychologie, leurs passions, leurs aventures, leur milieu social, sur un arrière-fond moral, métaphysique*[181] ».

Le roman graphique se réclame d'une perspective littéraire, dans le sens où c'est une œuvre produite par un auteur qui laisse libre court à son imagination, à sa démarche créative. Pour Joseph Ghosn, « *l'expression même de roman graphique cherche à tendre vers un modèle différent. Roman signifie la proximité avec la littérature et donc, partant de là, une ambition tout autre que celle d'être un illustré pour la jeunesse. Graphique dit un peu autre chose que bande dessinée, emmenant vers une perception plus globale, mêlant art et dessin, constructions et recherches visuelles. «* Roman graphique *», au fond, est une appellation très ouverte qui dit que la bande dessinée peut aussi être une littérature comme une autre ainsi qu'un lieu pour la recherche graphique*.[182] »

3) Que recherche-t-on dans un roman graphique ?

Que recherchent les lecteurs dans un roman graphique, par rapport à une bande dessinée classique, une série ? Parmi les personnes interrogées, certaines personnes y recherchent autre chose qu'un récit de genre : l'humour ou l'aventure peuvent bien-sûr s'y retrouver, mais c'est souvent le récit de vie qui attirent les lecteurs, et surtout la façon de le raconter, de le mettre en scène. Pour Elisa Laget, « *Généralement, « roman graphique », ça évoque pour moi des œuvres comme Persepolis, La guerre d'Alan, Maus, et puis l'œuvre de David B, L'ascension du Haut Mal. Ou bien Lapinot, voilà, je m'attends un peu plus à des récits axés peut-être plus sur l'autobiographie, peut-être le reportage, des récits plus personnels, des récits plus intimistes. En fait, je m'attends à trouver des histoires qui trouvent un écho plus grand avec mes propres états d'âmes, et peut-être des récits…*[183] », tandis que pour Gilles Ciment, « *Comme dans un roman, comme dans un film, je cherche à être impressionné par une démarche artistique, par l'expression d'un auteur*.[184] »

B) Caractéristiques du roman graphique

Communément, on peut dire qu'aujourd'hui, un roman graphique est une bande dessinée « d'auteur », souvent en noir et blanc, imprimée sur un papier plus épais et d'une pagination plus dense que le traditionnel album de 48 pages cartonné-couleurs. Il se distingue de ce dernier sur la forme et sur le fond, par certaines caractéristiques que nous allons détailler à présent, en gardant à l'esprit qu'aucune d'entre elles ne relève

[181] Selon la définition donnée par le Centre national de ressources textuelles et lexicales : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/roman> (consulté en août 2011).
[182] GHOSN (J.), *Romans Graphiques : 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, op.cit., p.10.
[183] Entretien avec Elisa Laget, le 4 juillet 2011.
[184] Entretien avec Gilles Ciment, le 5 juillet 2011.

(cc) BY-NC-ND

d'un cahier des charges précis : si certaines œuvres reprennent des codes déjà utilisés par imitation, d'autres, en revanche, relèvent d'un véritable travail de création et de critères esthétiques.

1) Sur la forme

a) Un format « roman » pour des ouvrages soignés

Les romans graphiques sont souvent caractérisés par leur format, se rapprochant volontairement de celui du roman, pour souligner la volonté littéraire de l'ouvrage. En outre, ces publications à la couverture souple sont souvent en noir et blanc pour des critères esthétiques, imprimés sur du papier dont le grammage est plus important que pour les albums classiques, et enfin avec un nombre de pages variable. Tous ces critères fond qu'un roman graphique est un bel objet, à la présentation soignée : placé dans une bibliothèque aux côtés d'autres livres, il ne semble pas être une bande dessinée, contrairement aux albums classiques, norme à laquelle les auteurs doivent bien souvent se plier chez les éditeurs traditionnels.

Pour Thierry Groensteen, « *Chez les grands éditeurs, bien rares sont les livres qui échappent à la normalisation*[185] », avec pour résultat la dénaturation d'œuvres. Cette standardisation est néanmoins une généralité dans les industries culturelles, comme l'a fait remarquer le sociologue Howard S. Becker : « *Les exigences des industries culturelles engendrent une uniformatisation plus ou moins importante des produits, qui traduit moins un choix des auteurs que les propriétés mêmes du système. Les caractères normalisés des produits peuvent devenir des sortes de critères esthétiques pour les personnes qui les évaluent : s'ils font défaut, l'œuvre sera taxée d'amateurisme*.[186] »

Pour Thomas Gosselin, auteur de bande dessinée (il a publié plusieurs bandes dessinées *one shot* chez différents éditeurs[187]), interrogé sur la signification du format des romans graphiques : « *Je sais pas si ça veut montrer quelque chose, c'est peut-être plus que c'est hérité de trucs qui avaient ce format là, qui ont fonctionné, qui ont marqué les esprits, qui ont fonctionné économiquement, et donc, on suit ces modèles là : les modèles de Will Eisner, ou de* Maus. *Surtout* Maus*, c'est vraiment la bande dessinée qui tout d'un coup, qui tout de suite a eu une assise, une autorité culturelle, tout le monde était d'accord. Et je pense que* Maus*, et d'autres trucs, des bandes dessinées épaisses et en noir et blanc, et un plus petit format. Et ça veut aussi se rapprocher du format « livre », du livre sans images. Parce qu'effectivement, il n'y a pas de couleurs aussi, enfin, si, des fois il y a de la couleur, mais, c'est moins…, ça fait un peu plus austère, peut-être un peu plus sérieux*[188] »

---

[185] GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, Angoulême : éd. de l'An 2, 2006, p. 64.
[186] BECKER (H. S.), *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, Champs n°648, 2006 [1988], p. 145.
[187] Une présentation de l'auteur et des livres qu'il a publiés : <http://www.citebd.org/spip.php?article221> (page consultée en août 2011).
[188] Entretien avec Thomas Gosselin, le 5 juillet 2011.

(cc) BY-NC-ND

b) Des titres uniques, voire une tomaison prédéfinie

A la différence des séries, pensées et publiées pour connaître une suite sur plusieurs albums, les romans graphiques sont souvent des *one shot*, des albums uniques. Si plusieurs tomes il y a, comme pour *Persepolis* de Marjane Satrapi, en quatre tomes, cela correspond cependant à une seule histoire, sans volonté d'écrire des suites : l'œuvre est pensée avec un début et une fin.

Pour la bibliothèque de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, cette notion d'unicité des romans graphiques a été posée en définition pour classer les ouvrages : est considéré comme roman graphique toute bande dessinée sans suite (le *one shot*), qui n'est pas une série. Ce traitement, relativement souple, facilite la recherche d'une bande dessinée par les lecteurs ainsi que le traitement intellectuel des collections par les bibliothécaires.

Pour Robin Pinault, bibliothécaire à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, le roman graphique se caractérise par son unicité, en opposition à la série franco-belge : « *Je pense que ce n'est pas du tout l'idée du roman graphique, il n'y a pas d'arc narratif sur plusieurs tomes et sur plusieurs… Enfin, dans les séries franco-belges en tout cas, les grands classiques, Tintin, Astérix, Lucky Luke, etc., les héros ne vieillissent pas, ils ont beau avoir eu quarante aventures, Tintin, on aura toujours l'impression qu'il a 16 ans, Lucky Luke…, enfin voilà, ils ont tous la même tête, le même âge, voilà, et tout peut se lire en séparé en plus. Donc, effectivement, le roman graphique, c'est pour moi quelque chose en une fois, c'est terminé*[189] » Ce principe d'unicité de tomaison a également une dimension marketing, en s'adressant à des personnes qui lisent occasionnellement des bandes dessinées, mais qui ne veulent pas s'engager dans un processus d'achat continuel conféré par une série. Cependant, plusieurs œuvres au format roman graphique sont des séries, comme *Aya de Yopougon*, de Marguerite Abouet et Clément Oubrerie, publiée chez Gallimard, dans la collection *Bayou*, et qui compte six tomes. On retrouve cela dans des *comics*, publiés au format roman graphique : pour Gilles Colas, libraire à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, cette diversité de formats peut dérouter les acheteurs : « *ça désigne beaucoup le format, c'est vrai. Mais est-ce que les comics sont des romans graphiques ? Ah ben non, là, les gens vont nous dire « non, c'est pas ça que je cherche, ça c'est une série, moi je cherche du roman graphique. » Mais si je leur dis qu'il y a plusieurs tomes à ce roman graphique, ils vont pas forcément se l'acheter*.[190] »

c) Une recherche graphique

N'étant pas soumis à des contraintes au niveau du dessin ou de l'histoire, les auteurs peuvent laisser exprimer leur créativité. Celle-ci peut prendre la forme d'une déconstruction de la page et s'éloigner du modèle classique habituel (cases, phylactères, gaufrier[191]), l'absence de textes, l'utilisation du noir et blanc, comme nous l'explique Thomas Gosselin : « *moi je préfère en fait faire du noir et blanc, mais c'est peut-être aussi une forme de snobisme. En fait, ça évacue plein de trucs, parce que j'ai pas envie de… pour moi, dans mes récits, c'est pas important la couleur, et si c'est pas important*

[189] Entretien avec Robin Pinault, le 28 juin 2011.
[190] Entretien avec Gilles Colas, le 6 juillet 2011.
[191] Le « gaufrier » est le surnom donné au découpage classique d'une planche de bande dessinée, divisée en un nombre régulier de cases, d'où sa ressemblance avec un gaufrier.

(cc) BY-NC-ND

la couleur, je vais pas en mettre, parce que sinon ça serait du coloriage. C'est seulement si la couleur est importante que moi je me sens obligé d'en mettre.[192] »

Cette liberté laissée dans le dessin peut même parfois se rapprocher d'un travail de plasticien de l'art contemporain, comme l'a démontré Dominique Goblet dans *Faire semblant c'est mentir*, paru à L'Association. Dans ce travail autobiographique réalisé en douze ans, l'auteure y raconte ses retrouvailles avec son père qu'elle n'a pas vu depuis des années, et lui présente sa fille. Lui, lui raconte des évènements de son enfance, en buvant beaucoup. Dans une volonté esthétique, l'auteure libère le trait, s'affranchit des contraintes de cases, de phylactères, de couleur. Les silhouettes des personnages se déforment, comme les lettres, à l'image d'une réalité qui vacille. Le temps joue un rôle complet dans ce livre où les recherches stylistiques et narratives se mêlent au déroulement du récit. Pour Jean-Pierre Mercier, conseiller scientifique à la Cité, « *Quand tu regardes le travail de Dominique Goblet, elle est, par rapport à une certaine forme de littérature, directement dans un travail de plasticien. Ses procédés de création, c'est ce que tu vois chez les plasticiens contemporains.*[193] »

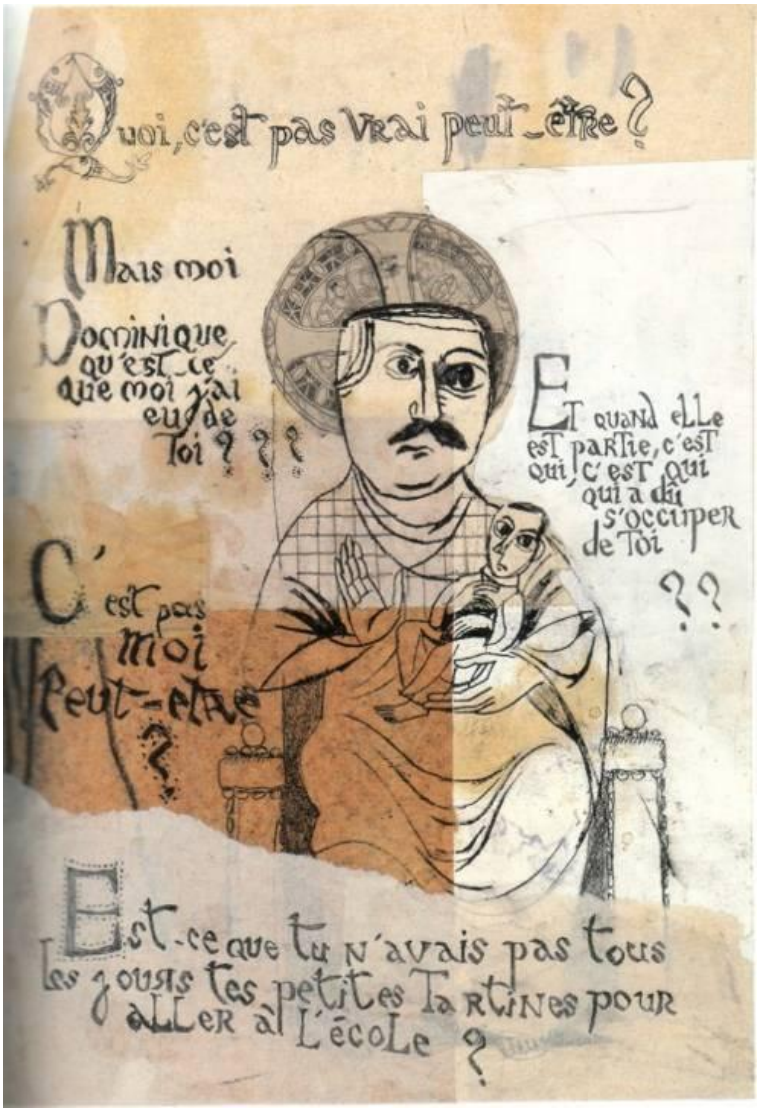

Figure 13 - *Faire semblant c'est mentir*, de Dominique Goblet (2007). Planche extraite du chapitre 1, page 13.

[192] Entretien avec Thomas Gosselin, le 5 juillet 2011.
[193] Entretien avec Jean-Pierre Mercier, le 28 juin 2011.

(cc) BY-NC-ND

2) Sur le fond

a) Une ambition littéraire

Après *A Contract with God, and Other Tenement Stories* de Will Eisner, considéré comme le premier roman graphique, la bande dessinée qui incarne le mieux ce qu'est un roman graphique est sans doute *Maus*, d'Art Spiegelman. Art Spiegelman est né en 1948 de parents juifs polonais, rescapés d'Auschwitz et émigrés aux Etats-Unis. S'il dessine depuis tout petit, sa carrière commence véritablement dans les années soixante-dix, au sein du mouvement *underground*. En 1980, il fonde la revue *RAW*, qui accueille des auteurs alternatifs, et où il prépubliera *Maus*, sa bande dessinée la plus connue. Véritable chef-d'œuvre salué par la critique et récompensé par de nombreux prix à travers le monde, *Maus* a énormément participé à la légitimation de la bande dessinée. Traduit en dix-huit langues, *Maus* est la seule bande dessinée à avoir obtenu le prix Pulitzer, en 1992[194].

Cette œuvre sans précédent de plus de 295 pages mêle étroitement deux récits. Le premier est autobiographique : l'auteur met en scène les rapports qu'il entretient avec son père, dont il recueille le témoignage sur la Seconde Guerre mondiale. Le second est la représentation de ce témoignage, qui débute avec les années de jeunesse du père dans la Pologne des années 1920, jusqu'à la déportation des juifs à Auschwitz, et enfin, la Libération.

Maus est une bande dessinée qui ne fait pas bande dessinée : par son format, mais surtout par la gravité et par la richesse du témoignage d'un survivant des camps, elle se place directement dans le champ de la littérature et des œuvres qui racontent le monde. En France, *Maus* est publié pour la première fois chez Flammarion en 1987, inaugurant sa collection *Roman BD*, et reprenant le format américain qui l'apparente à un livre de littérature générale. Jean-Pierre Mercier commente cela : « *dans le cas de* Maus*, c'est pareil. Beaucoup de gens on été très surpris, et qui me disent encore « mais c'est marrant, la couverture ne fait pas BD », ce que je trouve formidable. C'est le but, c'est l'idée : « on peut faire de la bande dessinée autrement ». On peut faire de la bande dessinée avec, quelque part, par analogie, une démarche littéraire, ou utiliser, avec les moyens propres à la bande dessinée, une démarche ou une réflexion, qui sont, entre guillemets, littéraires*[195] ».

[194] *Maus* remporte le *Special Awards and Citations - Letters.* La liste des gagnants des différents prix Pulitzer pour l'année 1992 est disponible le site de l'institution : < http://www.pulitzer.org/awards/1992 > (page consultée en août 2011).
[195] Entretien avec Jean-Pierre Mercier, le 28 juin 2011.

(cc) BY-NC-ND

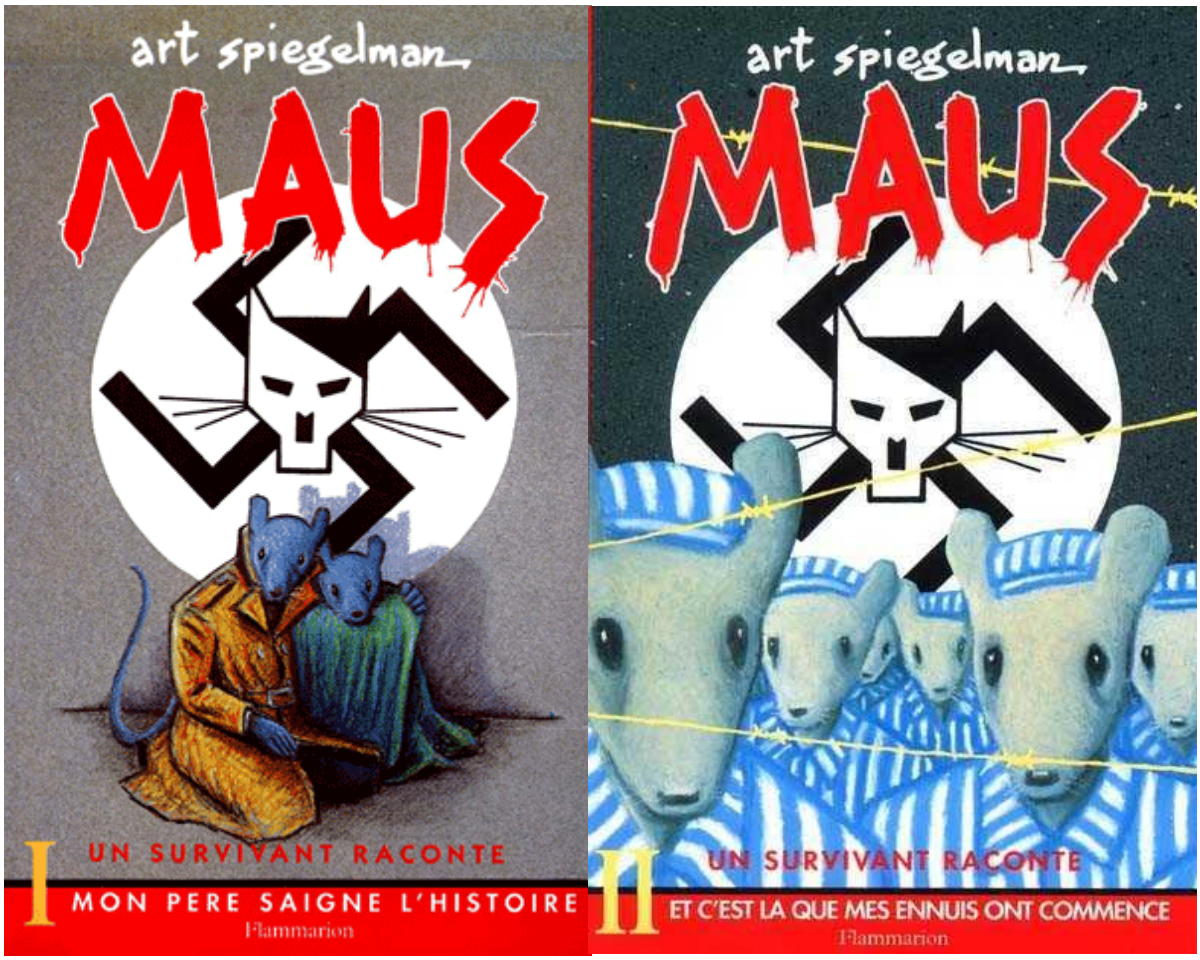

Figure 14 - Les couvertures des deux tomes de *Maus* d'Art Spiegelman, parus chez Flammarion en 1987 et 1992 (l'édition intégrale paraît en 2003).

(cc) BY-NC-ND

Posy Simmonds, auteure anglaise et dessinatrice attitrée du journal *The Guardian*, est également connue pour ses romans graphiques, qui portent bien leur nom. A travers *Gemma Bovery* et *Tamara Drewe*, parus chez Denoël Graphic respectivement en 2000 et 2008, Posy Simmonds alterne bande dessinée et blocs de texte (sans dessin, donc), illustrant parfaitement l'ambition littéraire du roman graphique. *Gemma Bovery* se veut une relecture de Flaubert à notre époque : Gemma et son mari Charlie quittent Londres pour une fermette en Normandie. Si Gemma est émerveillée au début par la campagne française, elle commence à s'y ennuyer, et prend un amant sous l'œil jaloux de Joubert, le boulanger, qui se fait le chroniqueur de sa déchéance amoureuse. Les mêmes thèmes se retrouvent dans *Tamara Drewe*, fable corrosive de l'Angleterre traditionnelle en proie à son malaise contemporain : autour de la résidence d'écrivains où se passe l'action, Tamara déchaîne les passions, tandis que les adolescentes du village voisin fantasment sur un chanteur trop maquillé (rappelons que *Tamara Drewe* a été adapté en 2010 au cinéma par Stephen Frears).

Figure 15 - *Gemma Bovery* de Posy Simmonds, paru en 2000 chez Denoël Graphic, p.73.

(cc) BY-NC-ND

b) L'autobiographie, genre majeur du roman graphique

Peu pratiquée dans la bande dessinée jusque-là, l'autobiographie va s'imposer comme l'un des genres phares des auteurs alternatifs, qui n'hésitent pas à aborder des sujets graves, comme nous l'avons vu avec *Maus* d'Art Spiegelman. Dans ces œuvres, l'accent est mis sur la psychologie de l'auteur, qui se met en scène et se dévoile, ainsi que pour les personnages de l'histoire.

Dans *L'Ascension du Haut Mal*[196] de David B., l'auteur relate son histoire familiale où l'épilepsie de son frère tient une place essentielle. Parue à L'Association en 6 tomes, de 1996 à 2003, cette œuvre n'est pas une simple accumulation de tranches de vie ni une invitation à la sensiblerie. En expérimentant avec ses parents l'évolution d'une maladie dans son cercle familial, David B. donne forme aux angoisses et aux manifestations de la maladie, qui se traduit par une multiplication de figures monstrueuses et démoniaques, dont l'auteur peuple ses œuvres de fiction.

Figure 16 - *L'Ascension du Haut Mal* de David B. Tout au long des six couvertures, on voit l'évolution du visage de l'auteur (à gauche), qui passe de l'innonocence de l'enfance à la gravité au fur et à mesure qu'il grandit, tandis que les monstres symbolisant la maladie prennent de plus en plus de place, jusqu'à noircir complètement l'arrière plan.

[196] Le « haut mal » était l'expression utilisée au Moyen-Âge pour parler de l'épilepsie.

(cc) BY-NC-ND

Le *Journal* de Fabrice Neaud est le premier journal intime en bande dessinée. Quatre tomes paraissent entre 1996 et 2002 chez Ego comme X[197], où sur déjà 800 pages, l'auteur expose ses difficultés à vivre son homosexualité dans une petite ville de province. Cherchant à inscrire son œuvre dans la durée, qui serait égale dans l'idéal à l'espérance de vie de l'auteur (le dernier tome est sorti en 2002), Fabrice Neaud se tient également à un parti pris : il ne triche pas sur la réalité des faits, ni sur le nom ou l'aspect physique des protagonistes.

Figure 17 - Extrait du troisième tome du Journal de Fabrice Neaud (nouvelle édition revue et augmentée, publiée par Ego comme X en 2010, planche p. 63). Dans cette scène muette, on voit le temps de la discussion qui s'écoule et les voyages qui sont racontés.

[197] Ego comme X, maison d'édition créée à Angoulême en 1994, est fidèle à une ligne éditoriale particulière, axée sur l'introspection et le récit de vie, en publiant des romans autobiographiques, journaux intimes, mémoires, témoignages, autofictions...

(cc) BY-NC-ND

c) Une place prépondérante de l'auteur

Comme nous l'avons vu, la place de l'auteur est primordiale dans le roman graphique. Sans contraintes, il est libre de s'affranchir – s'il le souhaite, ce n'est pas systématique – des cases, des phylactères, d'un nombre précis de pagination…

Selon Gilles Ciment, directeur de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, le nom de l'auteur est également un argument de vente : « *en termes de commercialisation, on va davantage vendre un roman graphique sous le nom de l'auteur, alors que dans la BD franco-belge classique 48CC, on vend plutôt sur un personnage, sur un genre, et moins sur les auteurs, qui d'ailleurs apparaissent en moins gros sur la couverture, à part quelques exceptions notables, qui sont les grands maîtres. C'est une marque, c'est la marque XIII. Mais c'est pas le même public non plus. Dans le roman graphique, on entretient davantage la politique des auteurs*.[198] »

Pour Catherine Ferreyrolle, si le roman graphique évoque par son format la littérature, le roman, cela est aussi lié à la place de l'auteur : « *Quant à la place de l'auteur, par rapport aux séries franco-belges, moi j'ai un peu l'impression que dans le franco-belge, l'auteur s'efface au profit du héros, tandis que dans le roman graphique, l'auteur est beaucoup plus présent. Il y a une grande implication personnelle aussi dans le roman graphique, il évoque souvent des passages personnels, ou des impressions, des histoires plus personnelles quoi, et donc l'auteur est beaucoup plus présent, il y a plus sa patte en fait. Voilà, on retient moins le héros que l'auteur*.[199] »

C) Prédécesseurs et histoire du roman graphique

1) Une idée qui remonte aux débuts de la bande dessinée ?

a) Maestro *de Caran d'Ache*

Si nous avons vu dans la première partie que Rodolphe Töpffer nommait ses bandes dessinées « romans en estampe », il serait cependant faux de les qualifier de roman graphique, terme inventé et utilisé en opposition à des normes de bandes dessinées que seraient les fascicules de comics aux Etats-Unis ou les albums de 48 pages cartonné-couleur en France et en Belgique. Cependant, dès 1894 apparaît l'idée d'un « roman dessiné » avec le dessinateur-caricaturiste Caran d'Ache.

Caran d'Ache, de son vrai nom Emmanuel Poiré, né à Moscou en 1858, émigre en France à sa majorité afin de retrouver la nationalité française, perdue depuis que son grand-père français, venu en Russie avec les armées napoléoniennes, y était resté après la retraite de Russie en 1812. Il adopte le pseudonyme de Caran d'Ache, transcription du russe *karandach* (карандаш), mot signifiant « crayon ». A partir de 1886, il publie ses

[198] Entretien avec Gilles Ciment, le 5 juillet 2011.
[199] Entretien avec Catherine Ferreyrolle, le 7 juillet 2011.

(cc) BY-NC-ND

dessins humoristiques, dans plusieurs journaux, dont le Figaro, où il publiera sans doute sa caricature la plus célèbre, une querelle familiale concernant l'affaire Dreyfus pour illustrer la profonde division de la société française à ce sujet au tournant des XIXe et XXe siècles.

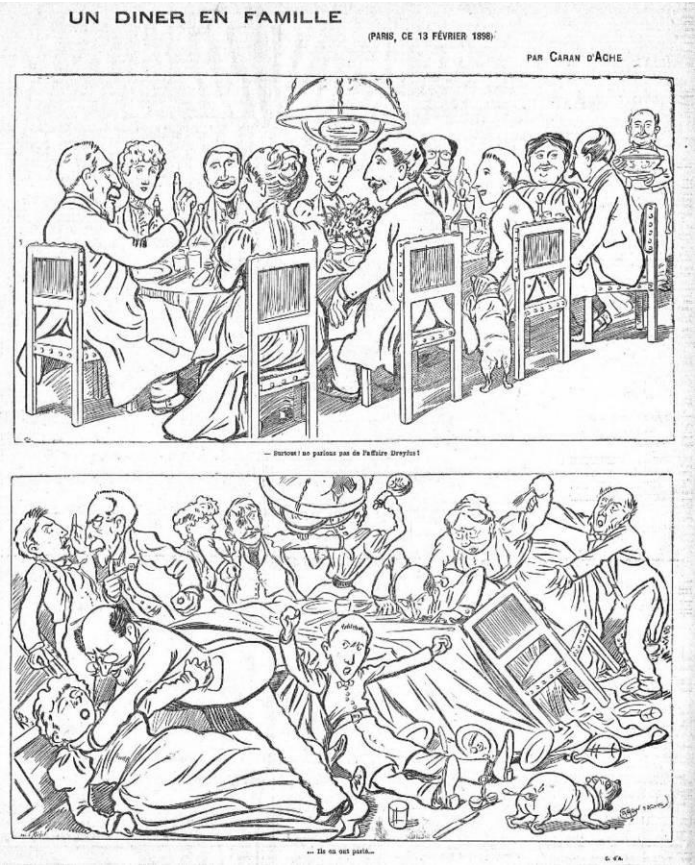

Figure 18 - *Un dîner en famille*, caricature de Caran d'Ache sur l'affaire Dreyfus, parue dans le Figaro du 14 février 1898.

En 1894, animé d'une volonté créatrice, il envoie au Figaro une lettre décrivant un grand projet : « *Mais il est notoire que tous les romans parus depuis J.-C. sont bâtis d'une façon uniforme quant à l'aspect extérieur et en plus ils sont tous écrits. Eh bien, moi, j'ai l'idée d'y apporter une innovation que je crois de nature à intéresser vivement le public ! Et c'est ? Mais tout simplement de créer un genre nouveau : le roman dessiné.* […] *En un mot cela n'a jamais été fait ! Quant à la forme, à la figure du livre, je vois un volume qui aura l'aspect extérieur d'un roman de Zola, de Daudet, de Montépin ou de Paul Bourget avec le prix marqué de 3frs 50c... Mais à l'intérieur ! A l'intérieur pas une ligne de texte ! Tout sera exprimé par les dessins en 360 pages environ.* »[200] Cette œuvre, que Caran d'Ache prévoit d'appeler *Maestro*, n'est cependant jamais publiée du vivant de l'auteur, celui-ci n'ayant pas trouvé d'éditeur prêt à publier cette histoire. Il a fallu attendre 1999 pour que 120 pages soient publiées par le CNBDI[201], sans que l'on sache si les autres ont survécu. En 2001, Thierry Groensteen redécouvre au département des Arts graphiques du Louvre quatre cahiers contenant des dessins préparatoires, des brouillons de cases, et la

[200] GROENSTEEN (T.), *Maestro, le chef-d'œuvre retrouvé de Caran d'Ache*, dans 9e Art, n°4, Angoulême : CNBDI, janvier 1999, 144 p., p. 58-59.
[201] D'ACHE (C.), *Maestro*, Angoulême : Musée de la Bande dessinée, 1999, 119 p.

(cc) BY-NC-ND

fin du synopsis de l'histoire, ce qui permet de mieux comprendre à la fois la technique de l'auteur et le déroulement de l'histoire[202].

Figure 19 - Planches 154-155 du *Maestro* de Caran d'Ache, publiés 125 ans après sa création. Sur le mode du conte, Caran d'Ache y raconte l'histoire d'un virtuose de la musique, qui est pris sous la protection d'un souverain qui veut exploiter son talent. Ce dessin est emblématique du style souple et élégant mis en œuvre par Caran d'Ache dans ce récit : il joue sur les expressions de visages et attitudes corporelles pour faire ressentir les sentiments des personnages, et use d'une grande liberté dans la mise en page.

Jean-Pierre Mercier revient sur l'idée de « roman sans texte » que se voulait *Maestro* de Caran d'Ache : « […] *historiquement, quand tu commences à regarder, tu t'aperçois que l'idée de considérer la bande dessinée comme une forme particulière de littérature, un objet littéraire écrit avec des mots, c'est très ancien. Dans la mesure où, par exemple, ce qu'on a dans les collections, comme Maestro de Caran d'Ache, Caran d'Ache lui-même définissait ça comme un roman sans texte, ce qui est une idée marrante. Mais pour lui, c'était un roman. Pourquoi un roman, ben parce que c'était une forme longue, il fait cent et des briquettes de pages, donc c'était pas la page qu'il faisait dans le Figaro toutes les semaines* […]. *Là, il y avait l'idée d'une certaine forme de continuité, donc je pense que dans l'idée de Caran d'Ache à l'époque, il y a la référence à la littérature, peut-être même au feuilleton d'ailleurs. Parce que comme c'était prévu pour paraître dans le Figaro, je pense toutes les semaines, c'était des livraisons qui étaient prévues pour être régulières, donc sous une forme feuilletonesque.*[203] »

b) Les romans en gravure sur bois

Selon David A. Beronä qui a publié un livre à ce sujet[204], un des ascendants du roman graphique serait les *woodcut novels*, les romans en gravure sur bois. Ces livres sans paroles, publiés entre 1918 et 1951, comptaient parmi leurs chefs de file des auteurs comme Frans Masereel ou Lynd Ward. Ces romans en image traitaient de

[202] GROENSTEEN (T.), *Caran d'Ache : le retour du Maestro*, dans 9e Art, n°7, Angoulême : CNBDI, janvier 2002, 144 p., p. 10-15.
[203] Entretien avec Jean-Pierre Mercier, le 28 juin 2011.
[204] Beronä (D. A.), *Le roman graphique : des origines aux années 1950*, Paris : éd. de la Martinière, 2009, 255 p.

(cc) BY-NC-ND

sujets sombres d'une période qui va de la Première guerre mondiale à l'ère nucléaire, en passant par la Grande dépression. Ces romans sans paroles reprenaient les caractéristiques du cinéma muet, comme l'utilisation du noir et blanc, l'humour, la fantaisie, la tragédie de l'existence, comme on pouvait les trouver dans les films de Charlie Chaplin, et ont influencé en retour des auteurs de bande dessinée contemporains, comme Art Spiegelman avec *Maus* ou Chris Ware et son *Jimmy Corrigan*, emblématiques du *graphic novel*. Ainsi, Will Eisner s'est beaucoup inspiré des gravures sur bois de Lynd Ward dans les années trente, et explique que Ward « a établi un précédent historique pour la narration graphique moderne »[205] en développant le « récit en images », expression qu'Eisner préférait à « romans sans paroles ». Cependant, pour l'époque, ses gravures n'étaient considérées « *que comme des anomalies dans le monde des livres en images* »[206] et leur existence n'a été que brièvement mentionnée dans l'histoire du livre illustré, avant d'être redécouvertes et rééditées aujourd'hui[207], prenant leur place dans l'histoire de la « littérature narrative d'expression graphique », synonyme de bande dessinée pour David Beronä[208].

2) A l'origine du terme « roman graphique »

Nous allons nous concentrer ici sur le terme « roman graphique » lui-même, terme porteur d'une volonté de différenciation de la bande dessinée classique. Avant de parler du roman graphique en France, il faut d'abord se pencher sur l'origine du mot, qui nous vient de l'américain « graphic novel ». La première utilisation constatée du mot remonte à novembre 1964, sous la plume de Richard Kyle, critique littéraire, dans le deuxième numéro du fanzine *Capa-Alpha*, lettre d'information publiée par la *Comic Amateur Press Alliance*. Dans sa rubrique « *Wonderworld* », Richard Kyle explique qu'il utiliserait désormais les termes de « *graphic novel* » et de « *graphic story* » pour désigner les comics artistiquement sérieux, plus mûrs, considérant que le terme « *comics* », porteur d'une connotation enfantine et humoristique, masquait injustement la qualité littéraire de certains ouvrages de bande dessinée[209]. Et puis il y a le Japon, qui dès la fin des années 1960, avant même l'apparition du terme « *graphic novel* », en Europe et en Amérique du nord, avait sa tradition du *gekiga*, une bande dessinée destinée aux adultes, et aux thématiques éloignées des préoccupations enfantines ou adolescentes, et qui sont ancrées dans le réel, aux accents sociaux, politiques ou sexuels.

« *Graphic novel* » est réutilisé épisodiquement avant d'être popularisé par Will Eisner, qui, souhaitant se distinguer des *comic books* traditionnels, l'inscrit sur la couverture de *A Contract With God, and Other Tenement Stories*, un recueil de courtes nouvelles publié en octobre 1978 où il se remémore le Bronx de son enfance. L'idée de combiner les deux mots pour vendre son livre à son éditeur n'est pas fortuite. Pensant que ce dernier comprendrait « super héros » si Will Eisner avait dit « *comic book* », il aurait alors refusé de publier le livre, et c'est ce qui est effectivement arrivé. L'éditeur,

[205] Beronä (D. A.), *Le roman graphique : des origines aux années 1950*, p.81.
[206] Beronä (D. A.), *Le roman graphique : des origines aux années 1950*, op.cit., p.224.
[207] MASEREEL (F.), WARD (L.), PATRI (G.), HYDE (L.), *Gravures rebelles : 4 romans graphiques*, Montreuil : L'échapée, 2010, 426 p.
[208] Beronä (D. A.), *Le roman graphique : des origines aux années 1950*, op. cit., p.225.
[209] Selon GRAVETT (P.), *Graphic Novels: Stories To Change Your Life*, Royaume-Uni : Aurum Press Limited, 2005, 192 p., p.3.

(cc) BY-NC-ND

voyant l'œuvre, conseille à Eisner de s'adresser à un plus petit éditeur[210]. Mais c'est avec ce livre, considéré comme l'un des tout premiers *graphic novel* anglo-saxon, que Will Eisner va contribuer à répandre l'idée d'une bande dessinée adulte et mature. Pour Thierry Groensteen, « cet ouvrage rompait avec les usages de l'industrie du comic book sous trois aspects au moins : le parti pris du noir et blanc, une pagination plus étoffée, enfin une conception de la page où textes et dessins s'entrelacent de façon plus libre que dans la mise en page traditionnelle.[211] »

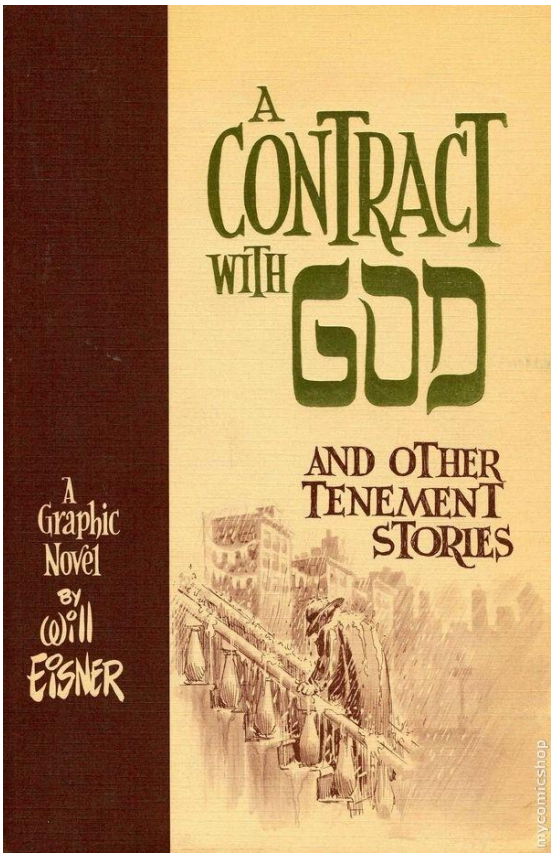

Figure 20 - Couverture de l'édition de 1978 d'*A Contract with God, and Other Tenement Stories*, considéré comme le premier roman graphique.

3) Un développement du *graphic novel* parallèle à un déclin du *comic book* aux Etats-Unis

Le *graphic novel* se développe aux Etats-Unis à une période où l'industrie du *comic book* commence à décliner. Dans les années quatre-vingt dix, les ventes du mensuel le plus populaire, *X-Men*, passent de 500 000 exemplaires par numéro en 1993 à 150 000 exemplaires en 1999, et en 1996 le groupe Marvel Comics se déclare en faillite. Certains auteurs se lancent alors dans les *graphic novels*, qui rencontrent aux États-Unis et en Europe un certain succès. Alan Moore, scénariste anglais reconnu depuis

[210] L'anecdote est racontée par Will Eisner durant l'édition de 2002 du *Will Eisner Symposium*, conférence de *comics* et de *graphic novel*, tenue à l'Université de Floride . Cf. n°13 à 15 de la page <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/eisner/> (page consultée en août 2011).
[211] GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit. p. 75.

(cc) BY-NC-ND

Watchmen, s'associe à Eddie Campbell, pour travailler de 1989 à 1998 à *From Hell*, une interprétation des crimes de Jack l'Éventreur, se voulant une réflexion sur la violence contemporaine. Joe Sacco, né à Malte en 1961, est « reporter-dessinateur », et se met en scène dans *Palestine*[212], *Goražde*[213], ou *Gaza 1956, en marge de l'histoire*[214]. Chris Ware publie à partir de 1993 aux Etats-Unis une suite de fascicules, intitulée *The Acme Novelty Library* où il met en scène des personnages satiriques et loufoques, notamment *Jimmy Corrigan*, qui a pour thème les inhibitions d'un homme à la recherche de son passé. Enfin, citons Ben Katchor, qui dépeint dans *Le Juif de New York* (1999) une communauté juive new-yorkaise des années 1830, entre réalité et fiction.

4) L'arrivée du roman graphique en Europe francophone

La bande dessinée de la fin des années 1970 est caractérisée par des normes éditoriales assez strictes : des séries consacrées à des héros, des albums cartonnés en couleurs à la pagination standardisée (de 46 ou 48 pages), empêchant toute ambition narrative. Mais c'est aussi à cette époque que vont paraître des bandes dessinées différentes des autres, apportant avec elles un souffle romanesque sur le monde cloisonné de la bande dessinée. Un des premiers « romans graphiques » – pour lequel le terme n'était pas encore employé – arrive en France en 1975, avec la publication en France de *La Ballade de la mer salée* de Hugo Pratt, chez Casterman, dans la collection *Les grands romans de la bande dessinée*. Cette première aventure de Corto Maltese avait été prépubliée dans le quotidien France Soir de juillet 1973 à janvier 1974, sur une pleine page. Pour Erwin Dejasse, *La Ballade de la mer salée* est « *le premier véritable roman en bande dessinée*[215] ». Au-delà de ses qualités artistiques, son succès a prouvé aux éditeurs la rentabilité économique d'un album dépassant le standard de 44 ou 46 planches.

a) Casterman et les « romans dessinés » (A Suivre)

Casterman est ainsi la première maison d'édition à publier des bandes dessinées qui s'apparentent au roman graphique. Elle continuera avec sa revue *(A suivre)*, publiée de février 1978 à décembre 1997. Tout au long de ses 19 ans d'existence et de ses 239 numéros, ce mensuel, à la maquette originale créée par Etienne Robial (que l'on retrouvera un peu plus tard chez Futuropolis), a inventé la nouvelle en bande dessinée, en conjuguant fantastique, dérision et recherche graphique. Dans la vision de son rédacteur en chef, Jean-Paul Mougin, *(A suivre)* était un support pour légitimer la bande dessinée, avec une perspective romanesque, en affirmant que les bandes publiées n'étaient pas des « séries » traditionnelles, mais des chapitres de romans. Même si l'on ne parlait pas encore de « roman graphique » à l'époque, on retrouve cette volonté de faire autre chose que des albums classiques. La revue privilégia ainsi « le roman dessiné », se faisant découvreuse d'auteurs talentueux, leur laissant une liberté totale dans leur dessin (noir et blanc, crayonné, peinture, etc.) avec pour seule contrainte de ne pas dépasser dix pages par numéro. Certains auteurs ont chapitré leurs histoires en plusieurs

[212] SACCO (J.), *Palestine*, Montreuil : Rackham, 2010, 285 p.
[213] SACCO (J.), *Goražde : la guerre en Bosnie orientale, 1993-1995*, Montreuil : Rackham, 2001, 227 p.
[214] SACCO (J.), *Gaza 1956, en marge de l'histoire*, Paris : Futuropolis, 2009, 393 p.
[215] Erwin Dejasse, « *La Ballade de la mer salée* », dans Thierry Groensteen (dir.), *Primé à Angoulême. 30 ans de bandes dessinées à travers le palmarès du festival*, p.14.

(cc) BY-NC-ND

épisodes, tandis que d'autres ont pris la forme de nouvelles indépendantes les unes des autres. La plupart des œuvres étaient ensuite regroupées dans des albums cartonnés classiques ou en albums souples, dans la collection *Romans (A suivre)*, dont le premier album qui y fut publié a été *Ici Même* de Jacques Tardi et Jean-Claude Forest, en 1979.

b) La collection Autodafé des Humanoïdes Associés

Les Humanoïdes Associés ont également tenté de faire des livres au format roman, avec cependant moins de succès que Casterman. La collection *Autodafé* publia ainsi des bandes dessinées d'auteurs au format roman (six titres parus en 1982 et 1983, dont le premier manga distribué en librairie, *Gen d'Hiroshima* de Keiji Nakazawa). Cette collection a contribué à faire émerger le concept encore flou de « roman de bande dessinée », qui privilégie le format, la longueur, ou la notion d'unicité de l'album, ne faisant pas partie d'une série. Cependant, ces titres ne connurent pas un grand succès. A noter que c'est dans la collection *Autodafé* qu'est paru pour la première fois en France *Un bail avec Dieu* de Will Einser, en 1982, traduction de *A Contract With God, and Other Tenement Stories*.

5) Le roman graphique devient le fer de lance des maisons d'éditions alternatives

a) Futuropolis

Initialement, Futuropolis était une des premières librairies spécialisées en bande dessinée, établie rue du Théâtre (Paris XV). Rapidement, celle-ci va éditer des fanzines, avant de se consacrer à l'édition, avec la fondation de la maison d'édition Futuropolis en 1972 par Etienne Robial et Florence Cestac[216].

La maison d'édition va se distinguer par une double activité : la découverte de jeunes talents, comme Jean-Christophe Menu, Stanislas, Edmond Baudoin, ou encore Jean-Christophe Chauzy ; et le patrimoine, en rééditant des bandes dessinées de l'âge d'or américain (qui n'avaient pas ou n'étaient plus éditées en France), comme *Flash Gordon* d'Alex Raymond, *Batman* de Bob Kane, *Dick Tracy* de Chester Gould, *Superman* de Joe Shester et Jerry Siegel, ou encore *Krazy Kat* de George Herriman.

Futuropolis va ainsi se positionner dans le paysage éditorial comme éditeur avant-gardiste, en refusant toute pression commerciale : elle va favoriser les albums uniques, ne publiant jamais de séries, et se singulariser par rapport au format franco-belge classique du 48CC en publiant des formats atypiques, comme par exemple avec ses collections *30×40* (taille du format des albums, en centimètres) ou *X*, qui innove avec des albums de vingt à quarante-huit pages, un format à l'italienne et en noir et blanc. Le noir et blanc va être mis à l'honneur pour des motivations esthétiques, ainsi que les auteurs au détriment de leurs personnages, comme le voulait l'usage.

Futuropolis incarne la possibilité d'une autre bande dessinée, artistique tant par le fond que par la forme luxueuse de ses ouvrages, caractérisée par la sobriété des maquettes d'Etienne Robial. Futuropolis a contribué à la légitimation culturelle de la

[216] Cette dernière raconte l'histoire de cette fameuse maison d'édition dans *La véritable histoire de Futuropolis*, paru chez Dargaud en 2007.

(cc) BY-NC-ND

bande dessinée, en la définissant comme un média pleinement adulte, c'est-à-dire un véritable moyen d'expression et non pas un simple moyen de divertissement. Dans cette optique, Futuropolis rejette les expressions de « BD » ou « bédé », expressions abrégées, connotées péjorativement comme enfantines et dénuées de sérieux, au profit de « bande dessinée » et « livre de bande dessinée » plutôt qu'« album », terme lui aussi caractéristique des bandes dessinées pour enfants. L'aventure de Futuropolis durera jusqu'en 1994, date à laquelle elle sera rachetée par Gallimard suite à des difficultés financières, mais l'éditeur historique restera un modèle de référence dans le monde de la bande dessinée alternative, et en particulier certains de ses auteurs que l'on retrouvera plus tard à L'Association.

b) L'Association

En mai 1990 est fondée L'Association par Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim, David B., Mattt Konture, Patrice Killoffer, Stanislas et Mokeït. Elle puise ses fondements alternatifs, conceptuels et polémiques dans deux structures, l'AANAL (*Association pour l'Apologie du Neuvième Art Libre*), micro-éditeur des années 1980 tenu par Jean-Christophe Menu, Mattt Konture et Stanislas, et la revue *Labo*, publiée début 1990 chez Futuropolis, et qui ne connaîtra qu'un numéro dans lequel on retrouve les futurs fondateurs de L'Association. Ensemble, ces auteurs, dont certains sont passés par Futuropolis, vont contribuer à créer LA maison d'édition dominante sur la scène de la bande dessinée alternative. Pour Jean-Christophe Menu, en créant L'Association, « il s'agissait de prendre ses distances avec la corporation des éditeurs installés[217] ». En quelques années, L'Association va imposer une politique éditoriale qui avait déjà marché avec Futuropolis : utilisation du noir et blanc, mise en avant des auteurs, des pratiques de distribution atypiques (interdiction du retour des livres achetés à l'éditeur par les libraires, afin d'éviter le turn-over rapide des livres), des couvertures sobres[218], et des formats divers, selon les besoins et les envies des auteurs. Le contenu des livres et leurs auteurs sont privilégiés par rapport aux bénéfices escomptés des publications. Basée sur une structure associative (d'où son nom), la maison d'édition a ainsi pour principe une gestion collégiale et un certain avant-gardisme dans ses choix éditoriaux, en éditant de nombreux ouvrages atypiques, comme Comix 2000, ensemble de bandes dessinées muettes de 2000 pages (pour une lecture universelle), avec une reliure de type dictionnaire, dessiné par 324 auteurs de 29 pays différents à l'occasion du passage à l'an 2000.

L'Association va incarner en cette fin de siècle une manière d'éditer de la bande dessinée en publiant des livres de bande dessinée différents, incarnant de manière parfaite ce que peut être un roman graphique : des livres contenant une dimension mémorielle, historique, autobiographique, à cheval entre la mémoire personnelle, les souvenirs ou la réflexion philosophique.

Plusieurs collections ont été créées à L'Association, soulignant sa volonté de faire des bandes dessinées littéraires. Ainsi, la collection *Eperluette* accueille dès 1990 des œuvres au format A4, parmi lesquelles *L'ascension du Haut-Mal* de David B. (six tomes publiés de 1996 à 2003), ou *Moins d'un quart de seconde pour vivre* de Lewis

[217] MENU (J.-C.), *Plates-bandes*, Paris : L'Association, 2005, p.19.

[218] A noter que les valeurs de L'Association se retrouvent jusque sur les étiquettes codes-barres, posées en 4ème de couverture des livres : « *L'Association se refusant à imprimer sur ses livres des « codes-barres » tout aussi esthétiquement disgracieux qu'éthiquement déplaisants ; et devant néanmoins, pour des raisons de logistique devenus inévitables, se résoudre à les faire figurer sur ses ouvrages au moyen d'étiquettes autocollantes, vilaines, onéreuses et agaçantes ; tient à préciser que lesdites étiquettes ont été étudiées pour que leur colle n'abîme pas la couverture des livres, et qu'il est donc du devoir du lecteur de les décoller du livre après acquisition, puis de les détruire avec rage et jubilation en chantant à tue-tête : « L'humanité ne sera heureuse que le jour où le dernier bureaucrate aura été pendu avec les tripes du dernier capitaliste !* » »

(cc) BY-NC-ND

Trondheim et Jean-Christophe Menu (publié en 1990). La collection *Ciboulette*, inaugurée en 1992, a contribué à populariser le format roman dans la bande dessinée alternative : on y retrouve *Le Cheval blême* de David B., *Lapinot et les carottes de Patagonie* de Lewis Trondheim (tous deux publiés en 1992), *La Guerre d'Alan* d'Emmanuel Guibert (trois tomes publiés de 2000 à 2008), et surtout le plus gros succès de L'Association, *Persepolis* de Marjane Satrapi. Cette œuvre, publiée en quatre tomes entre 2000 et 2003, retrace la vie de l'auteur, de son enfance à Téhéran à son entrée dans la vie adulte, en Autriche. L'immense succès de *Persepolis*, qui a connu un destin international (il a été traduit en 20 langues et vendu à 1,5 million d'exemplaires dans le monde[219]) a largement contribué à la renommée de L'Association, lui assurant également de confortables bénéfices qui lui ont permis de publier des livres plus intimistes, moins « vendeurs », mais faisant partie de la politique éditoriale de l'éditeur.

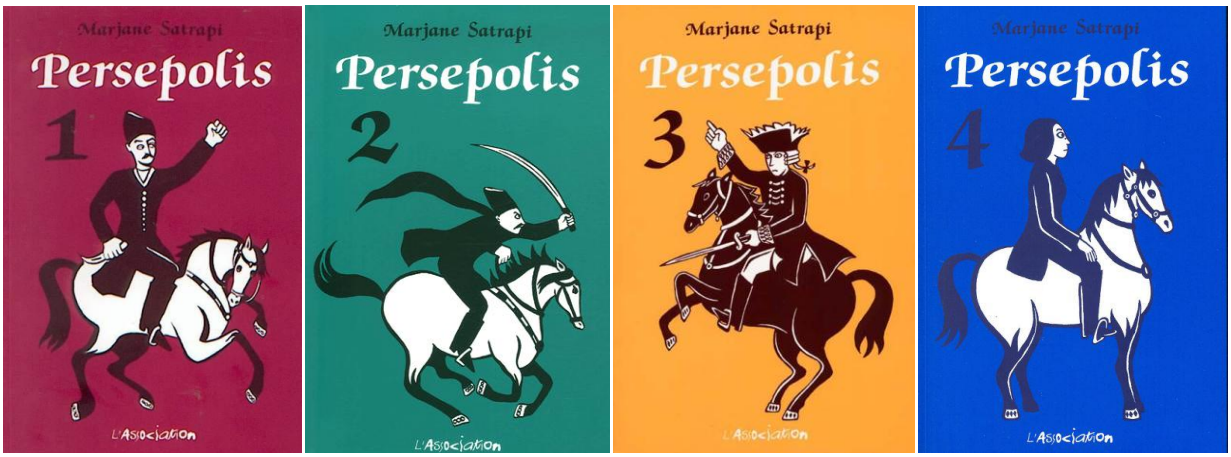

Figure 21 - *Persepolis* de Marjane Satrapi.

D) Le roman graphique : derrière le succès, un produit marketing ?

Pour Didier Pasamonik, journaliste et éditeur de bande dessinée, le roman graphique n'est défini que par son usage commercial : c'est simplement une bande dessinée qui imite une forme de livres pour mieux se retrouver au côté des romans et des essais, et non pas des bandes dessinées. Ce format permet ainsi d'aller à la rencontre de publics qui ne viendraient pas naturellement vers la bande dessinée, ce qui est favorable à la visibilité de la bande dessinée. pour Joseph Ghosn, « *Désormais, aux Etats-Unis, toutes les librairies bien achalandées se doivent d'avoir un département consacré aux* graphic novels[220] ».

Jean-Christophe Menu, président de L'Association, approuve le point de vue de Didier Pasamonik. Pour lui, si son travail d'éditeur consiste à créer des livres, c'est avant tout pour mettre en avant des auteurs et leur travail de création, en reléguant les questions de rentabilité au second plan : cette politique éditoriale implique une prise de risque, en publiant parfois des auteurs dont on sait pertinemment que les livres ne se vendront pas.

[219] PERAS (D.), *La nouvelle BD française s'exporte à l'étranger*, article de lexpress.fr publié le 27 janvier 2011. <http://www.lexpress.fr/culture/livre/bd/la-nouvelle-bd-francaise-s-exporte-a-l-etranger_955650.html> (consulté en août 2011).
[220] GHOSN (J.), *Romans Graphiques : 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, op.cit., p.16.

(cc) BY-NC-ND

Quand certains livres connaissent un succès de librairie, comme nous l'avons vu avec *Persepolis*, les grands éditeurs traditionnels remarquent que le modèle économique de L'Association est viable, et s'empressent de s'en emparer (comme par exemple Casterman, qui a lancé la collection *Ecritures* en 2002), ce que Jean-Christophe Menu critique fortement : « *Les choses sont tout autres quand les « gros » se positionnent clairement sur le terrain qui a été défriché par les « petits ». On reparle donc beaucoup de « roman graphique » depuis peu, écrit-il. On en parle tous les quinze ans, quand une bande dessinée petit format, en noir et blanc, se met, contre toute attente, à se vendre*.[221] »

Ainsi, les bandes dessinées que l'on pouvait qualifier de « romans graphiques » à partir des années 1990, édités chez des petits éditeurs alternatifs, après quelques succès, ont vu leur modèle copié par toutes les maisons d'éditions. Une maison d'édition étant une entreprise, elle se doit d'occuper le terrain le plus large possible de la production de bandes dessinées, d'où l'apparition de multiples collections chez des grosses maisons d'édition de bande dessinée, comme *Shampooing*, dirigé par Lewis Trondheim chez Delcourt, Hachette, mais aussi des maisons d'éditions classiques, comme Le Seuil, ou la collection *Bayou* de Gallimard, dirigée par Joann Sfar, ou encore Actes Sud, qui a créé la collection Actes Sud BD et L'AN 2. Tous ces éditeurs se sont ainsi lancés dans l'édition bandes dessinées au moment où elles ont compris qu'un travail d'auteur était possible au sein de ce médium, et surtout, que le format *roman graphique* était vendeur.

Mais pour Joann Sfar, « *Il faut se méfier des livres qu'on dépeint comme avant gardistes ou intelligents uniquement parce qu'ils parlent d'aujourd'hui, ou parce qu'ils sont en noir et blanc, ou parce qu'ils sont publiés dans un label qui a les faveurs des prescripteurs*.[222] » Un format roman graphique n'est en rien un gage de qualité : on peut trouver des romans graphiques médiocres comme de très bonnes bandes dessinées au format album.

E) Un exemple de genre de roman graphique : la bande dessinée de reportage

La bande dessinée de reportage fait partie de ces nouveaux champs auxquels s'ouvre la bande dessinée. En faisant le lien entre le dessin de presse et le roman graphique, ces « BD-reporters » renouvellent en les associant, bande dessinée et journalisme. Cette tendance (peut-on déjà parler d'école ?) peut être associée aux récits de voyage : l'auteur observe, écoute et rapporte, pour nous faire partager par le dessin ce qu'il a vu et ressenti. Ces reportages témoignent de l'ambition d'auteurs d'interroger leur époque et d'en témoigner, ouvrant ainsi un nouvel espace à la bande dessinée. Si le genre est récent, il a vraiment commencé à avoir du succès avec l'œuvre *Palestine* de l'américain Joe Sacco. Se mettant en scène, il y relate son voyage en Cisjordanie, en voulant raconter la première Intifada d'une autre manière que celle décrite par les médias, en compilant croquis, témoignages de Palestiniens, en racontant leur quotidien.

Diffusé aux Etats-Unis dès 1993, le genre s'est développé et a motivé d'autres artistes-reporters : Ted Rall sur Kaboul, avec *Passage afghan*, Steve Mumford sur Bagdad, ou encore la série *Le photographe*, de Guibert, Lefèvre et Lemercier, relatant une mission de Médecins Sans Frontières en Afghanistan en 1986, en période de guerre. Outil

[221] MENU (J.-C.), *Plates-bandes*, op. cit., p.37.

[222] Extrait du blog de Joann Sfar, *Nouvelles du 11 mai 2009* , en ligne : < http://www.joann-sfar.com/?paged=11 > (consulté en août 2011).

(cc) BY-NC-ND

journalistique donc, la bande dessinée de reportage existe cependant depuis déjà quelques années : ainsi, en 1984, paraît *Beyrouth* de Michel Duveaux, à la suite d'un reportage commandé par *Libération*, publié par la suite chez Glénat. Dans les magazines, *Pilote* proposait en janvier 1985 un feuilleton de Bernalin et Armand sur la guérilla au Nicaragua, ainsi qu'un récit d'Elizabeth D. et Bertrand Guillou sur l'Afghanistan.

Si le genre s'est développé ces dernières années, il est aussi mis en avant dans le paysage de la bande dessinée, comme en témoigne le « prix de la BD d'actualité » décerné depuis 2004 par France Info au Festival d'Angoulême. La revue *XXI* en publie dans chaque numéro, et *Le Monde Diplomatique* a sorti un hors-série en bande dessinée en octobre 2010. Patrick de Saint-Exupéry, rédacteur en chef de *XXI*, explique ce succès : « *Pendant des années, la presse a aseptisé l'écriture. Il est temps d'explorer d'autres modes de narration. Le récit graphique en est un, légitime et nécessaire, qui accepte le regard critique, restaure les détails, d'une situation avec sensibilité, justesse, et laisse en même temps beaucoup de place à l'imagination*. »[223]

Dans la bande dessinée de reportage, comme dans certains romans graphiques (comme dans *Maus* ou *A l'ombre des tours mortes* d'Art Spiegelman), le dessinateur se met parfois en scène, faisant part de ses doutes et de ses réflexions. L'auteur participe aux évènements : il ne les décrit pas avec recul, mais au contraire avec passion, s'intéressant aux individus, aux destins personnels, à l'intimité des gens rencontrés. Pour l'auteur Etienne Davodeau, « *Cette recherche hasardeuse de témoins, ces doutes, ces errements qui pourraient être hâtivement considérés comme une des limites restrictives de son travail, en deviennent un des principaux atouts.* »[224]

Pour Olivier Thierry, directeur du magazine *Zoo*, dédié à la bande dessinée, la BD-reportage participe à la diffusion de la bande dessinée : « *Ce genre amène à la BD des gens qui autrement n'en liraient pas. De même qu'il ouvre les amateurs de BD à des sujets plus sérieux, plus lourds, comme la vie en Corée du Nord ou le génocide au Rwanda*. »[225] Les journaux traditionnels y voient une piste pour élargir, rajeunir ou tout simplement capter leur lectorat. La vertu pédagogique de la bande dessinée de reportage marche également avec l'enquête – comme par exemple avec *L'Affaire des affaires*, paru en 2009 chez Dargaud, où Denis Robert et Laurent Astier relatent le procès Clearstream – ou le reportage de proximité – *Rural !*, d'Etienne Davodeau, sur la construction absurde d'une autoroute à la campagne, et ses répercussions dramatiques sur la région. Dans certains cas, le dessin permet d'attirer l'attention sur des sujets qui font rarement la une, tout en y apportant une réelle épaisseur. Dans d'autres, il permet de donner une autre image, concurrente à celle véhiculée habituellement par les médias, en y apportant une forme d'authenticité.

[223] Interview réalisée par DESPLANQUES (E.), *L'info par la bande. Le BD-journalisme, enquête, Télérama* n°3158, du 21 juillet 2010.
[224] Cité par BRETHES (R.), *Profession BD-reporter*, dans Le Point n°1950 du 28 janvier 2010, p.102.
[225] DESPLANQUES (E.), op. cit.

(cc) BY-NC-ND

CHAPITRE 8 : UNE EXPERIENCE LITTERAIRE EN BANDE DESSINEE : L'OUVROIR DE BANDE DESSINEE POTENTIELLE

L'Association donne naissance en novembre 1992 à l'OuBaPo (Ouvroir de Bande dessinée Potentielle), affilié à l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), initié par Raymond Queneau. Le groupe fondateur est constitué de François Ayroles, Anne Baraou, Gilles Ciment, Jochen Gerner, Thierry Groensteen, Patrice Killoffer, Etienne Lécroart, Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim. A la manière de l'OuLiPo, l'OuBaPo cherche à étendre les possibilités du langage de la bande dessinée par l'utilisation de contraintes artistiques volontaires.

Depuis sa création, l'OuBaPo a ainsi publié quatre *OuPus*, auxquels s'ajoutent les œuvres individuelles de ses membres et des auteurs qui s'y sont essayés. Les contraintes formelles imposées aux auteurs donnent lieu à des sens de lecture qui diffèrent du sens habituel. Parmi ces contraintes, dont quelques unes sont présentées ci-dessous, on distingue les contraintes génératrices des contraintes transformatrices.

A) Contraintes oubapiennes génératrices

1) L'itération

L'itération consiste à répéter à l'identique un élément (le plus souvent graphique) dans chaque case de la planche. La narration devra s'adapter à cette contrainte : ainsi, l'itération iconique consistera à raconter une histoire avec une même case en changeant les dialogues uniquement.

2) La restriction

La restriction consiste à la limitation ou l'élimination d'un élément graphique de l'histoire (le visage d'un personnage par exemple).

3) Le pliage

Le pliage oubapien permet de proposer au moins deux récits différents (ou complémentaires) en une seule page. Après une première lecture normale, le pliage de la page selon les instructions dévoile un nouveau sens, une nouvelle histoire.

(cc) BY-NC-ND

4) Le palindrome

Le palindrome, à l'instar textuel d'un énoncé symétrique (par exemple, « élu par cette crapule »), consiste en une histoire qui se lit dans les deux sens (dans le sens normal de la lecture, de la première à la dernière case, puis en sens inverse). On peut alors obtenir soit la même histoire, soit une histoire différente (auquel cas il s'agit d'un anacyclique).

Figure 22 - *Boucle-là !*, palindrome d'Etienne Lécroart.

5) Les strips croisés

Les strips croisés (forme de pluri-lecturabilité, comme le pliage), permettent plusieurs lectures d'une même planche sous plusieurs sens (horizontal, vertical, diagonal…). d'une même et unique planche.

(cc) BY-NC-ND

Figure 23 - *Quatre-vingt-quinze*, strip croisé d'Etienne Lécroart.

(cc) BY-NC-ND

6) La réversibilité

La réversibilité (ou *Upside-Down*) permet la lecture d'une page dans les deux sens, à l'endroit, puis à l'envers. L'**Upside-Down** fut inventé en 1903 par Gustave Verbeck dans *The Upside-Downs Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo*, une histoire qui se lit dans le sens normal, puis à l'envers, pour lire la suite (les textes sont écrits dans chaque sens, à l'endroit et à l'envers).

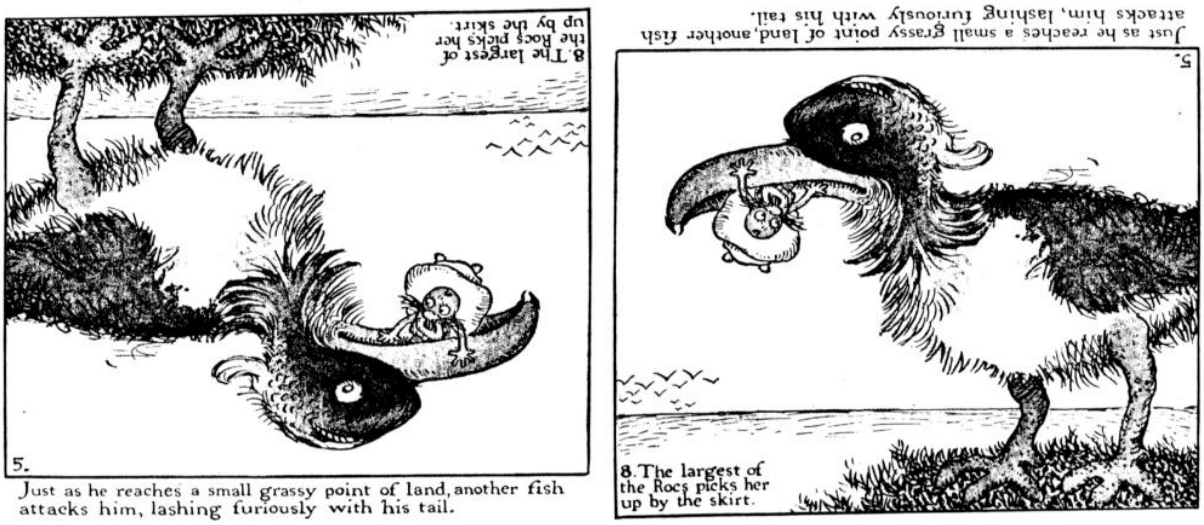

Figure 24 - *A fish story* de Gustave Verbeck (1904). La légende indique : « *Just as he reaches a small grassy point of land, another fish attacks him, lashing furiously with his tail.* », et de l'autre côté « *The largest of the Rocs picks her up by the skirt.* »

(cc) BY-NC-ND

7) Le morlaque

Le **morlaque** est un récit qui se « mord la queue » : la fin se raccorde au début, de façon à ce qu'il forme un énoncé indéfini (à la façon de : marabout, bout de ficelle, etc.).

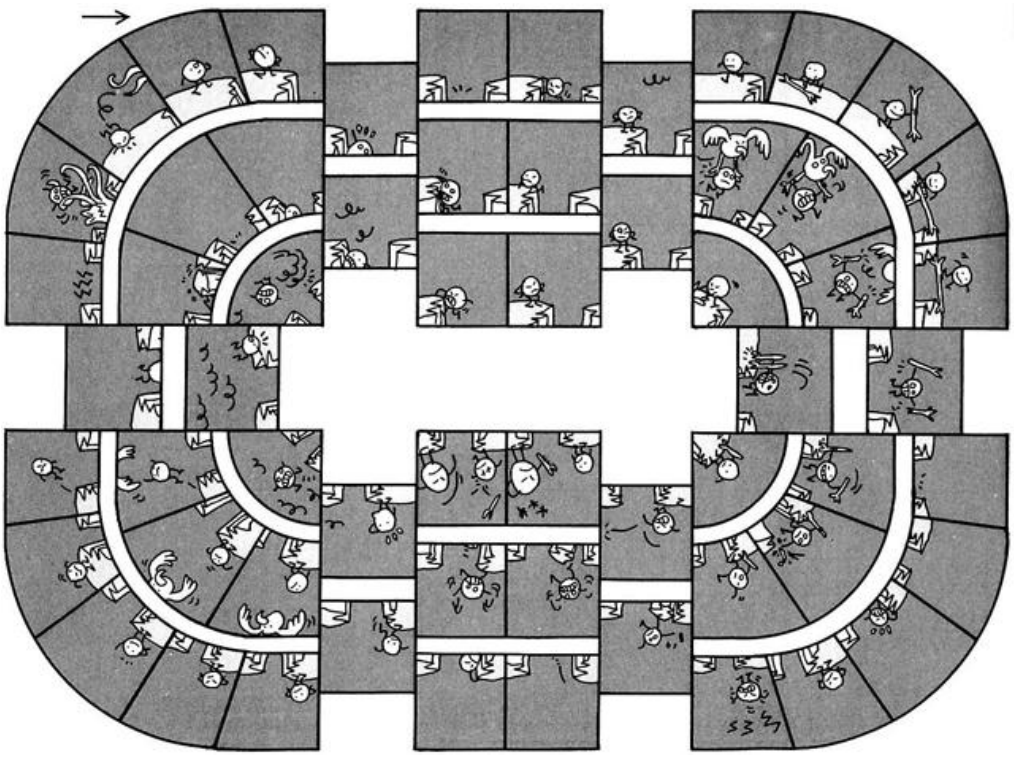

Figure 25 - Morlaque de Lewis Trondheim.

B) Contraintes oubapiennes transformatrices

1) L'expansion

L'expansion est l'enrichissement d'une histoire par un ou plusieurs auteurs qui insère des cases dans une histoire existante pour en former une nouvelle.

2) L'hybridation

L'hybridation est la création d'une histoire par un croisement de cases empruntées à d'autres bandes dessinées, du même auteur ou non.

3) La substitution

La substitution consiste à remplacer le dessin d'un récit par un autre, ou prendre des planches d'un autre auteur pour l'intégrer dans son récit, en en changeant le texte.

(cc) BY-NC-ND

4) La réduction

La réduction est l'opposé de l'expansion : il s'agit de supprimer des cases d'une histoire existante.

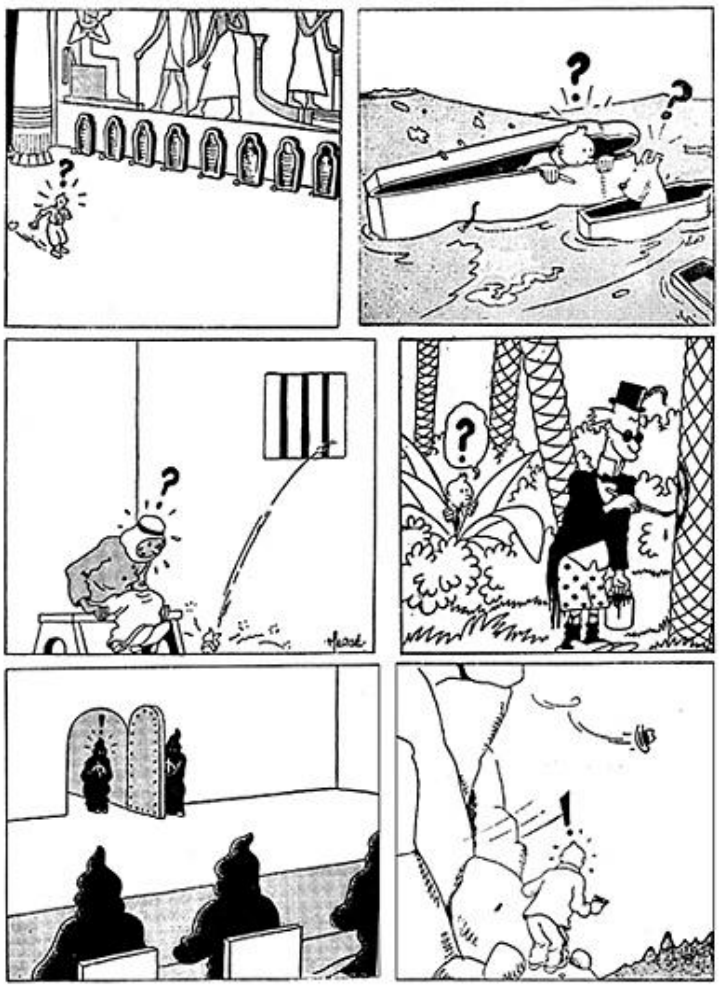

Figure 26 - Réduction à six cases de l'album de Tintin *Les cigares du Pharaon*, par Gilles Ciment.

Thierry Groensteen relève trois apports principaux de l'OuBaPo à la bande dessinée :

- en minorant l'importance du dessin dans les réinterprétations graphiques, l'OuBaPo rappelle à la fois que l'essence de la bande dessinée n'est pas dans la représentation mais dans *« l'agence spatiale du multicadre, investi par un discours séquentiel*[226] » et que textes et dessins sont totalement interdépendants ;
- en malmenant l'homogénéité du style, « *l'Oubapo participe à l'avènement d'une conception plus ouverte de la bande dessinée*[227] » ;
- les exercices relevant de la plurilecturabilité « *encouragent des lectures translinéaires* » et des approches moins conventionnelles de la narration[228], tout en rappelant l'importance de la séquentialité.

[226] GROENSTEEN (T.), *Ce que l'Oubapo révèle de la bande dessinée*, dans 9e Art, n°10, Angoulême : CNBDI, avril 2004, 134 p., p. 72-73.
[227] Idem, p. 73.
[228] Ibidem.

(cc) BY-NC-ND

(cc) BY-NC-ND

Conclusion

La bande dessinée est devenue aujourd'hui une forme d'expression artistique à part entière en France, ainsi qu'au Japon et aux Etats-Unis, territoires où elle s'est le plus développée. En tant que produit littéraire, la bande dessinée est un des secteurs les plus dynamiques de l'édition. En tant qu'art graphique, elle a suscité la création d'institutions muséales spécifiques et fait l'objet de nombreuses expositions dans des musées et des galeries d'art. Elle possède ses grands évènements, comme les festivals ou les salons, qui comptent parmi les évènements culturels les plus courus, réunissant tout au long de l'année, amateurs et professionnels. Ainsi, en 2010, 351 festivals de bande dessinée se sont déroulés en France. Elle a aussi ses conférences, où convergent lecteurs, exégètes et professionnels, ses librairies spécialisées et son propre marché de l'art, où planches et dessins originaux se négocient à plusieurs milliers d'euros. Elle inspire également le cinéma, et nombreux sont les réalisateurs ou écrivains qui s'y essaient en tant que scénaristes, tout comme les auteurs de bande dessinée qui se retrouvent derrière la caméra.

Concernant sa légitimation culturelle, il a fallu attendre les trente dernières années du XXe siècle pour que la bande dessinée soit enfin consacrée. En effet, ce qu'on surnomme le neuvième art a longtemps été considéré comme une forme de « sous-culture », essentiellement réservé aux enfants, et jugé indigne d'études ou d'analyse esthétique. Longtemps cataloguée comme lecture infantile, donc comme lecture de transition, la bande dessinée a été accusée d'être un vecteur de propagation de l'analphabétisme, de la violence, voire de la sexualité, que ce soit aux Etats-Unis ou en France. La critique à l'égard des illustrés et autres « journaux pour enfants » a été institutionnalisée en France par la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

Apparaissant dans la presse entre la fin du XIXe et du XXe, la bande dessinée n'est considérée à son origine que comme un divertissement, et les auteurs n'ont pas la propriété de leurs œuvres. Au cours du XXe siècle, la bande dessinée a connu une évolution importante dans le domaine culturel, et est aujourd'hui devenue un objet culturel reconnu. Fortement liée à la presse qui restera d'ailleurs le support de référence de la bande dessinée, jusqu'à la fin des années soixante-dix : l'édition en albums était réservée aux séries les plus populaires. C'est dans des journaux aux titres devenus emblématiques qu'apparaissent *Tintin* (dans *Le petit vingtième*) ou *Spirou*, dans les années quarante et cinquante, les magazines (qui ont ouvert la bande dessinée aux adultes) *Pilote* puis *Métal Hurlant* dans les années soixante et soixante-dix, que naissent les grands courants de la bande dessinée et où vont se produire d'importantes mutations graphiques et narratives. A l'époque, ces journaux bénéficiaient d'une importante diffusion hebdomadaire : 187 000 exemplaires en 1960 pour *Tintin*, 180 000 exemplaires en 1965 pour *Pilote*, 117 000 exemplaires en 1966 pour *Spirou*[229].

A partir des années quatre-vingt, la bande dessinée va basculer dans le monde du livre, phénomène grandement favorisé par le succès du format album et de la multiplication des maisons d'éditions, qui ne se fondent plus sur un journal, mais publient directement leurs productions en albums. Ce changement de support va entraîner un net déclin de la presse de création, qui va être peu à peu remplacée à la fin des années quatre-vingt-dix par des journaux d'information spécialisés, qui pré-publient seulement quelques planches qui paraîtront quelques mois plus tard. Selon Virginie François, « *Ce passage de la presse au livre a sans doute contribué à faire émerger la*

[229] RENARD (J.-B.), *La bande dessinée*, Paris : Seghers, coll. *Clefs*, 1978, et *Livre d'or du journal* Pilote, Paris : Dargaud, 1980.

(cc) BY-NC-ND

bande dessinée en tant qu'art, en offrant à ces œuvres davantage de pérennité et de cohérence, au même titre que les romans. »[230] Cela est d'autant plus probant avec le roman graphique : cette « littérature dessinée » exigeante, portée par des auteurs ayant des choses à raconter, des émotions à transmettre, fait beaucoup parler d'elle depuis quelques années. Bande dessinée alternative à l'origine, son modèle est rapidement imité par les « grandes » maisons d'édition de bande dessinée, puis par les éditeurs traditionnels. Rapprochant la bande dessinée de la littérature, le roman graphique a le mérite de faire découvrir la bande dessinée à des personnes n'en lisant pas, étant d'ordinaire hermétiques à son image enfantine, qui lui colle à la peau.

La bande dessinée, médium mêlant écrit et image, recouvre les mêmes genres développés dans la littérature : roman, pamphlet, polar, autobiographie, science-fiction, espionnage, humour, histoire, politique, etc. La bande dessinée représente aujourd'hui en France un secteur éditorial en pleine expansion, un marché florissant pour les grandes maisons d'édition, comme Dupuis, Glénat, Casterman ou Delcourt, qui se partagent l'essentiel des ventes, tout en laissant cependant une marge de manœuvre limitée aux maisons d'éditions alternatives, comme L'association, Les Requins Marteaux, ou Mosquito.

Véritable littérature, la bande dessinée s'intègre progressivement au dernier bastion de la légitimation qu'est l'école. Les possibilités éducatives de la bande dessinée ne sont pas négligeables : sa variété lui permet d'aborder toutes les matières (histoire, géographie, éducation civique, français…) comme toutes les notions (racisme, citoyenneté…). C'est dans ce cadre qu'a été créée en 2002 la collection *La BD de Case en classe*, qui offre des possibilités de recherche, des activités, une initiation à l'art et à son esthétique, et permet une exploitation pédagogique de la bande dessinée et la formation de jeunes lecteurs[231]. Cette année-là en effet, la bande dessinée a été considérée pour la première fois comme une littérature légitime par le Ministère de l'éducation nationale, et a intégré les programmes, avec l'introduction dans les manuels d'extraits d'œuvres déjà primées, des études de cases et de planches, etc. La bande dessinée commence également à être étudiée à l'université : outre de nombreux mémoires et thèses qui lui sont consacrés, elle entre progressivement à l'université. Si encore peu d'enseignements lui sont consacrés en dehors des Beaux-arts, il existe néanmoins le Master recherche de l'UFR Lettres et Langues de l'Université de Poitiers, mention Littératures et Arts, spécialité Bande dessinée, lui-même délocalisé à l'EESI (École européenne supérieure de l'image) d'Angoulême[232]. Cette formation propose un volet recherche et un volet professionnel, où l'étudiant doit mener à bien un projet (création d'une bande dessinée, organisation d'évènements culturels liés à la bande dessinée, etc.).

Ainsi, même si des avancées sont toujours possibles quant à sa visibilité, nous pouvons dire qu'aujourd'hui la bande dessinée est considérée comme une pratique culturelle légitime. Comme le monde du livre, elle aborde l'ère numérique avec circonspection, prenant en compte les possibilités qu'offre internet, en matière de visibilité, de diffusion et d'échanges.

---

[230] FRANÇOIS (V.), *La bande dessinée*, Paris : Editions Scala, 2005, p.11.

[231] Le catalogue de la collection témoigne de la variété des sujets pouvant être abordés au travers de la bande dessinée : < http://labddecaseenclasse.crdp3-poitiers.org/auto/la_collection/toute_collection.php > (page consultée en août 2011).

[232] Présentation du Master sur le site de l'université de Poitiers : < http://www.univ-poitiers.fr/38241407/0/fiche___formation/&RH=1201816795373 > (page consultée en août 2011).

(cc) BY-NC-ND

Sources

BUSCH (W.), *Max und Moritz*, Munich : Braun & Schneider, [1906], 56 p.

CESTAC (F.), *La véritable histoire de Futuropolis*, Paris : Dargaud, 2007, 102 p.

D'ACHE (C.), *Maestro*, Angoulême : Musée de la Bande dessinée, 1999, 119 p.

DAVID B., *L'Ascension du Haut Mal*, Paris : L'Association, coll. *Eperluette*, tome 1, 1996, 59 p. ; tome 2, 1997, 60 p. ; tome 3, 1998, 52 p. ; tome 4, 1999, 52 p. ; tome 5, 2000, 60 p. ; tome 6, 2003, 85 p.

EISNER (W.), *A Contract with God, and Other Tenement Stories*, Baronet Books, 1978, 196 p.

GOBLET (D.), *Faire semblant c'est mentir*, Paris : L'Association, 2007, [148 p.].

NEAUD (F.), *Journal (1), février 1992-septembre 1993*, Angoulême : Ego comme X, 1996, 112 p. ; *Journal (2), septembre 1993-décembre 1993*, 1998, 72 p. ; *Journal (3), décembre 1993-août1995*, 2010 (éd. rev. et augmentée), 432 p ; *Journal (4), les riches heures*, 2002, 224 p.

SACCO (J.), *Goražde : la guerre en Bosnie orientale, 1993-1995*, Montreuil : Rackham, 2001, 227 p.

SACCO (J.), *Gaza 1956, en marge de l'histoire*, Paris : Futuropolis, 2009, 393 p.

SACCO (J.), *Palestine*, Montreuil : Rackham, 2010, 285 p.

SATRAPI (M.), *Persepolis*, Paris : L'Association, coll. Ciboulette, tome 1, 2000 [73 p.], tome 2, 2001, [82 p.], tome 3, 2002, [91 p.], tome 4, 2003, [94 p.].

SIMMONDS (P.), *Gemma Bovery*, Londres : Jonathan Cape, 1999. Trad. Jean-Luc Fromental et Lili Sztajn, Paris : Denoël Graphic, 2000, 106 p.

SPIEGELMAN (A.), *Maus*, éd. intégrale, Paris : Flammarion, 2003, 295 p.

(cc) BY-NC-ND

Bibliographie

OUVRAGES GENERAUX & DIVERS

BECKER (H. S.), *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, Champs n°648, 2006 [1988], 379 p.

BRAUNSCHVIG (M.), *L'art et l'enfant : essai sur l'éducation esthétique*, Toulouse : Edouard Privat ; Paris : Henri Didier, 1907, 396 p.

CHARTIER (A.-M.), HEBRARD (J.-M.), *Discours sur la lecture (1880-2000)*, Paris : BPI-Centre Pompidou et Fayard, 2000 [1989], 762 p.

DE SINGLY (F.), *Lire à 12 ans : une enquête sur les lectures des adolescents*, Paris : Nathan/Observatoire France Loisirs, 1989, 223 p.

DE SINGLY (F.), *Libres ensemble : l'individualisme dans la vie commune*, Paris : Nathan, coll. Essais & Recherches, 2000, 253 p.

DONNAT (O.), *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008*, Paris : La Découverte/Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2009, 282 p.

ESTABLET (R.), FELOUZIS (G.), *Livre et télévision : concurrence ou interaction ?*, Paris : PUF, 1992, 173 p.

FARCHY (J.), *La fin de l'exception culturelle ?*, Paris : CNRS éd., 1999, 268 p.

GANS (H. J.), *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York : Basic Books, 1974, 179 p.

HOGGART (R.), *La culture du pauvre*, Paris : éd. de Minuit, 1991, 424 p.

LAHIRE (B.), *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : éd. La Découverte, 2006 [2004], 778 p.

LEVINE (L.), *Culture d'en haut/culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis*, Paris : La Découverte, coll. Textes à l'appui/laboratoire des sciences sociales, 2010, 314 p. Trad. de l'anglais : *Highbrow/Lowbrow : the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

ORY (P.), *L'Entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France, Mai 1968-Mai 1981*, Paris : Le Seuil, 1983, 287 p.

SHUSTERMAN (R.), *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris : Les éditions de Minuit, 1992, 272 p.

(cc) BY-NC-ND

OUVRAGES SUR LA BANDE DESSINEE

ASSOULINE (P.), *Hergé*, éd. rev. et corr. par l'auteur, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1998 [1996], 820 p.

BAETENS (J.), LEFEVRE (P.), *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles : Centre Belge de la bande dessinée, 1993, 96 p.

BALSEN (A.), *Les illustrés pour enfants : L'Ami des enfants, les Belles images, le Bon-point amusant, le Cri-cri et la croix d'honneur, Diabolo-journal, l'Epatant,* [etc...], Tourcoing : J. Duvivier, 1920, 67 p.

BARON-CARVAIS (A.), *La bande dessinée*, Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, n°2212, 5ème éd. refondue, 2007 [1985], 127 p.

BELLEFROID (T.), *Les éditeurs de bande dessinée : Entretiens avec Thierry Bellefroid*, Bruxelles : Niffle, 2005, 168 p.

BERA (M.), DENNI (M.) & MELLOT (P.), *Trésors de la bande dessinée : BDM : catalogue encyclopédique*, [18ème éd.] Paris : éd. de l'Amateur, [1979] 2010, 1183 p.

BERONÄ (D. A.), *Le roman graphique : des origines aux années 1950*, Paris : éd. de la Martinière, 2009, 255 p.

BLANCHARD (G.), *Histoire de la bande dessinée : une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, [nouv. éd., rev. et mise à jour] Verviers : Marabout université, 1974 [1969], 303 p.

CARADEC (F.), *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris : Albin Michel, 1977, 271 p.

COUEGNAS (D.), *Introduction à la paralittérature*, Paris : Le Seuil, coll. Poétique, 1992, 200 p.

CREPIN (T.), *Haro sur le gangster ! La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*, Paris : CNRS éd., 2001, 493 p.

CREPIN (T.), GROENSTEEN (T.) (dir.), *On tue à chaque page ! La loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris-Angoulême : éditions du Temps/Musée de la bande dessinée, 1999, 253 p.

DEYZIEUX (A.), MARCEL (P.), *Le cas des cases. Informations, études et bibliographie sur la bande dessinée*, Paris : Agence culturelle de Paris, 1993, 97 p.

ECO (U.), *De Superman au surhomme*, Paris : Grasset, 1993, 245 p.

EISNER (W.), *La bande dessinée, art séquentiel*, Paris : Vertige Graphic, 1997, 157 p. Trad. de l'anglais : *Comics & Sequential Art*, Northampton (Massachusetts) : Kitchen Sink Press, 1988, 163 p.

(cc) BY-NC-ND

EISNER (W.) *Le Récit graphique : narration et bande dessinée*, Paris : Vertige Graphic, 1998, 167 p. Trad. de l'anglais : *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, Tamarac (Florida) : Poorhouse Press, 1996, 164 p.

FILIPPINI (H.), *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD*, 3 vol., Grenoble : Opera Mundi-Glénat, 1998, 789 p.

FILIPPINI (H.), *Dictionnaire de la bande dessinée*, Paris : Bordas, 2005 [1989], 912 p.

FRANÇOIS (V.), *La bande dessinée*, Paris : Ed. Scala, 2005, 127 p.

FREMION (Y.), *L'ABC de la BD*, Tournai : Casterman, 1983, 150 p.

FREMION (Y.), *Le Guide de la bédé francophone*, Paris : Syros-Alternatives, 1990, 190 p.

FRESNAULT-DERUELLE (P.), *Dessins et bulles, la bande dessinée comme moyen d'expression*, Paris : Bordas, 1972, 96 p.

FRESNAULT-DERUELLE (P.), *La Bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques comics d'expression française. Essai d'analyse sémiotique*, Paris : Hachette, coll. Littérature, 1972, 188 p.

FRESNAULT-DERUELLE (P.), *La chambre à bulles : essai sur l'image du quotidien dans la bande dessinée*, Paris : U.G.E., 1977, 192 p.

FRESNAULT-DERUELLE (P.), *La Bande dessinée*, Paris : A. Colin, 2009, 112 p.

GABILLIET (J.-P.), *Des comics et des hommes, Histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis*, Nantes : Ed. du Temps, 2005, 478 p.

GAUMER (P.), *Larousse de la BD*, Paris : Larousse, 2004, 889 p.

GHOSN (J.), *Romans Graphiques : 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, Marseille : éd. Le mot et le reste, 2009, 350 p.

GRAVETT (P.), *Graphic Novels: Stories To Change Your Life*, Royaume-Uni : Aurum Press Limited, 2005, 192 p.

GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée depuis 1975*, Paris : MA Editions, 1985, 205 p.

GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée en France*, Paris : Ministère des affaires étrangères, ADPF/CNBDI, 1998, 74 p.

GROENSTEEN (T.) (dir.), *L'humour graphique fin de siècle : de Goossens à Daumier, de Caran d'Ache à Glen Baxter*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes/CNBDI, 1999, 126 p.

(cc) BY-NC-ND

GROENSTEEN (T.), *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF, coll. Formes sémiotiques, 1999, 206 p.

GROENSTEEN (T.), *Astérix, Barbarella et Cie. Histoire de la bande dessinée d'expression française à travers les collections du musée de la bande dessinée d'Angoulême*, Paris : Somogy éditions d'art/Angoulême : CNBDI, 2000, 280 p.

GROENSTEEN (T.) (coord.), *Artistes de bande dessinée*, Angoulême : éd. de l'An 2, 2003, 196 p.

GROENSTEEN (T.) (dir.), *Primé à Angoulême. 30 ans de bandes dessinées à travers le palmarès du festival*, Angoulême : éd. de l'An 2, 2003, 103 p.

GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse : éd. Milan, coll. Les essentiels, 2005, 63 p.

GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, Angoulême : éd. de l'An 2, 2006, 206 p.

GROENSTEEN (T.). *La bande dessinée : mode d'emploi*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2007, 223 p.

GROENSTEEN (T.). *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris : Skira Flammarion/Angoulême : CIBDI, 2009, 422 p.

GROENSTEEN (T.), PEETERS (B.), *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris : Hermann, coll. Savoir sur l'art, 1994, 245 p.

GROENSTEEN (T.) & SCAON (G.) (dir.), *Les Musées imaginaires de la bande dessinée*, Angoulême : éd. de l'An 2/CNBDI, 2004, 127 p.

HAJDU (D.), *The Ten-Cent Plague. The Great Comic-Book Scare And How It Changed America*. New York : Farrar, Strauss and Giroux, 2008, 434 p.

HAZARD (P.) (ed.), *Frédéric Soret, Un Genevois a la cour de Weimar. Journal inédit de Frédéric Soret (1795-1865)*, Paris : éd. Fernand Roches, 1932, 291 p.

INGE (M. T.), *Comics as Culture*, Jackson : University Press of Mississippi, 1990, 177 p.

KUNZLE (D.), *History of the comic strip*. Vol. 1, *The early comic strip: narrative strips and picture stories in the European broadsheet from c. 1450 to 1825*, 471 p. Vol. 2, *The nineteenth century*, 391 p., Berkeley : University of California Press, 1973-1990.

LACASSIN (F.), *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Paris : U.G.E., coll. *10 x 18*, 1971, 510 p.

LECIGNE (B.), *Avanies et mascarade : l'évolution de la bande dessinée en France dans les années 70*, Paris : Futuropolis, 1981, 156 p.

LECIGNE (B.), *Les Héritiers d'Hergé*, Bruxelles : éd. Magic Strip, 1983, 175 p.

(cc) BY-NC-ND

LECIGNE (B.), TAMINE (J.-P.), *Fac-similé : essai paratactique sur le Nouveau Réalisme de la bande dessinée*, Paris : Futuropolis, 1983, 159 p.

MASSART (P.), NICKS (J.-L.), TILLEUIL (J.-L.), *La bande dessinée à l'université… et ailleurs : études sémiotiques et bibliographiques*, Louvain-la-Neuve : Publications de l'université catholique de Louvain, 1984, 418 p.

MAC CLOUD (S.), *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*, Paris : Vertige Graphic, 1999, 215 p. Trad. de l'anglais : *Understanding Comics, The Invisible Art*, Northampton : Kitchen Sink Press, 1993, 224 p.

MAC CLOUD (S.), *Réinventer la bande dessinée*, Paris : Vertige Graphic, 2002, 241 p.

MENU (J.-C.), *Plates-bandes*, Paris : L'Association, 2005, 76 p.

MOLITERNI (C.), MELLOT (P.), DENNI (M.), *Les Aventures de la BD*, Paris : Gallimard, 1996, 160 p.

MORGAN (H.), *Principes des littératures dessinées*, Angoulême : éd. De l'An 2, coll. Essais, 2003, 399 p.

MORGAN (H.), HIRTZ (M.), *Le petit critique illustré : guide des ouvrages consacrés à la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 2005, 279 p.

OUTCAULT (R.F.), *The Yellow Kid. A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*, Northampton (Massachusetts) : Kitchen Sink Press, 1995, 301 p.

PEETERS (B.), *Case, planche, récit : comment lire la bande dessinée*, Paris : Casterman, 1998, 144 p. Nouv. éd. rev. et augm. : *Lire la bande dessinée*, Paris : Flammarion, 2005, 194 p.

PEETERS (B.), *Hergé, fils de Tintin*, Paris : Flammarion, 2002, 511 p.

PENNACCHIONI (I.), *La nostalgie en images : une sociologie du récit dessiné*, Paris : Librairie des Méridiens, 1982, 197 p.

PERNIN (G.), *Un monde étrange : la bande dessinée*, Paris : Ed. Clédor, 1974, 127 p.

PIERRE (M.), *La bande dessinée*, Paris : Larousse, coll. Idéologie et sociétés, 1976, 159 p.

QUELLA-GUYOT (D.), *La bande dessinée*, Paris : Hachette, 1996, 79 p.

RENARD (J.-B.), *La bande dessinée*, Paris : Seghers, coll. Clefs, 1985, 267 p.

RENARD (J.-B.), *Bandes dessinées et croyances du siècle : essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, Paris : PUF, 1986, 235 p.

RENONCIAT (A.), *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931) : années charnières, années pionnières*, thèse de doctorat sous la direction

(cc) BY-NC-ND

d'Anne-Marie Christin, Université Paris VII-Denis Diderot, Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 1998, 934 p.

REY (A.), *Les spectres de la bande : essai sur la bande dessinée*, Paris : Ed. de Minuit, coll. Critique, 1978, 216 p.

ROUX (A.), *La bande dessinée peut être éducative*, Paris : L'école, 1978 [1970], 125 p.

SADOUL (J.), *Panorama de la bande dessinée*, Paris : éd. J'ai Lu, 1976, 221 p.

SCHUITEN (F.), PEETERS (B.), *L'aventure des images : de la bande dessinée au multimédia*, Paris : Autrement, 1996, 185 p.

SMOLDEREN (T.), *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Paris : Les Impressions nouvelles, 2009, 141 p.

SOHET (P.), *Entretiens avec Edmond Baudoin*, Saint-Egrève : Mosquito, 2001, 160 p.

SULLEROT (E.), *Bandes dessinées et culture*, Paris : Opera Mundi, 1966, 56 p.

TISSERON (S.), *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris : Flammarion, Champs n°472, 2000 [1987], 155 p.

TISSERON (S.), *La BD au pied du mot : Baudoin, Bignon, Bilal, Franquin, Jacobs, Loisel et Le Tendre, Loustal, Manara, Margerin, Taffin*, Paris : Aubier, 1990, 166 p.

TISSERON (S.), *Le Bonheur dans l'image*, Paris : Les empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2003 [1996], 177 p.

TÖPFFER (R.), *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, 417 p.

TRONDHEIM (L.), *Désœuvré*, Paris : L'association, 2005, 71 p.

TULARD (J.), *Les Pieds Nickelés de Forton*, Paris : Armand Colin, 2008, 80 p.

VAN DER LINDEN (S.), *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay : L'atelier du poisson soluble, 2006, 166 p.

WHITE (D.-M.), ABEL (R.-H.), *The Funnies : An American idiom*, New York : Free Press, 1963, 304 p.

YRONWODE (C.), *La Bande dessinée selon Will Eisner*, Paris : Futuropolis, 1983, 127 p.

(cc) BY-NC-ND

ACTES DE COLLOQUES & CATALOGUES D'EXPOSITIONS

ARNAUD (N.), LACASSIN (F.), TORTEL (J.), *Entretiens sur la paralittérature*, actes du colloque de Cerisy, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Paris : Plon, 1970, 479 p.

CIMENT (G.) (dir.), *Cent pour cent bande dessinée : cent auteurs du monde entier revisitent cent chefs-d'œuvre de la bande dessinée*, [exposition : Angoulême, Musée de la bande dessinée, 28 janvier-28 mars 2010, et Paris : Bibliothèque Forney, 21 septembre 2010-8 janvier 2011] Angoulême : CIBDI, Paris : Paris bibliothèques, 2010, 107 p.

COUPERIE (P.) (dir.), *Bande dessinée et figuration narrative*, exposition : Paris : Musée des Arts Décoratifs, 1967, 255 p.

GROENSTEEN (T.) (dir.), *Bandes dessinées, récit et modernité*, actes du colloque de Cerisy, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Paris : Futuropolis/Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1988, 173 p.

GROENSTEEN (T.) (dir.), *Maîtres de la bande dessinée européenne*, [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 10 octobre 2000-7 janvier 2001, Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 24 janvier-29 avril 2001] Paris : Bibliothèque nationale de France/Le Seuil, 2000, 207 p.

Lecture et bande dessinée, actes du 1er Colloque international « Éducation et bande dessinée », La Roque d'Anthéron (Bouches-du-Rhône), 15-16 janvier 1977, Aix-en-Provence : Edisud, 1977, 118 p.

L'état de la bande dessinée : vive la crise ?, actes de la troisième Université d'été de la bande dessinée, organisée par la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2008, 222 p.

PARMENTIER (P.), *A mauvais genres, mauvais lecteurs ?*, dans les actes du colloque *Les Mauvais Genres*, organisé au Centre culturel canadien de Paris les 23, 24 et 25 novembre 1989, Liège : éd. Du CLPCF, coll. Les Cahiers des Paralittératures, n°3, 1992, 260 p.

THEVENET (J.-M.), RAMBERT (F.) (dir.), *Archi & BD : la ville dessinée*, catalogue de l'exposition « Archi & BD : la ville dessinée » présentée à la Cité de l'architecture et du patrimoine du 9 juin au 28 novembre 2010, Blou : Monografik éd., Paris : Cité de l'architecture et du patrimoine, 2010, 254 p.

(cc) BY-NC-ND

PERIODIQUES

Art press, n°26, *Bandes D'auteurs, Les territoires explorés en toute liberté par la bande dessinée contemporaine*, Paris : Art press, septembre 2005, 158 p.

Beaux Arts magazine, hors-série n°4, *Qu'est-ce que la BD aujourd'hui ?*, Paris : Beaux Arts magazine, janvier 2003, 144 p.

Beaux Arts magazine, hors-série n°7, *32 bandes dessinées inédites pour 2004*, Paris : Beaux Arts magazine, janvier 2003, 145 p.

Bibliothèque(s), n°51, revue de l'association des bibliothécaires de France, *Bande dessinée*, Paris : ABF, juillet 2010, 80 p.

Books, hors-série n°2, *Bande dessinée. Un autre regard sur le monde*, Paris : SAS Books, Avril-Mai 2010, 98 p.

Communication & langages, n°167, *Bande dessinée : le pari de la matérialité*, Paris : Nec plus, mars 2011, 152 p.

Hermès, n°54, *La bande dessinée : art reconnu, média méconnu*, , Paris : CNRS Editions, 2009, 269 p.

Presse-Actualité, n°93, *La BD dans les quotidiens*, Paris : Presse-Actualité, 1974, p. 26-33.

Le Collectionneur de bandes dessinées, hors-série, *Les Origines de la bande dessinée*, Paris-Angoulême : CNDBI, juin 1996.

Le Monde diplomatique, hors-série n°2, *Le Monde diplomatique en bande dessinée*, Paris : Le Monde diplomatique, octobre 2010, 98 p.

Les Inrocks 2, *100 BD indispensables*, Paris : Les Inrocks, janvier 2008, 98 p.

Manière de voir, n°111, *Culture : Mauvais Genres*, Paris : Le Monde diplomatique, 2010, 98 p.

Marianne, hors-série n°6 et Le Magazine Littéraire, *Le meilleur de la BD*, Paris : Sophia Publications, janvier-février 2010, 98 p.

(cc) BY-NC-ND

ARTICLES SCIENTIFIQUES

ALEXANDRE-BIDON (D.), *La bande dessinée avant la bande dessinée : narration figurée et procédés d'animation dans les images du Moyen-Âge*, dans *Les Origines de la bande dessinée*, Le Collectionneur de bandes dessinées, numéro hors-série, Paris-Angoulême : CNDBI, juin 1996.

ATKINSON (P.), *The graphic novel as metafiction*, dans *Studies in Comics*, Volume 1 Number 1, Bournemouth University et University of Dundee, 2010, p. 107–125. < http://www.atypon-link.com/INT/doi/pdf/10.1386/stic.1.1.107/1 > (consulté en juin 2011).

BARTHES (R.), *Rhétorique de l'image*, dans Communications, n°4, novembre 1964, 9 p., <http://www.valeriemorignat.net/telechargements/roland_barthes_rhetorique_image.pdf > (consulté en janvier 2011).

BEN YAKHLEF (T.), *La Bande Dessinée dans la pratique culturelle des Français*, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Maîtrise de conception et de mise en œuvre de projets culturels, sous la direction de Christine Mengin, 1996-1997, 12 p., <http://fr.calameo.com/read/00018964805f1e2120e36> (consulté en janvier 2011).

BLANCHARD (G.), *Le véritable domaine de la bande dessinée*, dans *Communication et langages*, n°3, 1969. p. 56-69, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1969_num_3_1_3749> (consulté en janvier 2011).

BOLTANSKI (L.), *La constitution du champ de la bande dessinée*, dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°1, 1975, p. 37-59, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1994_num_12_67_2742> (consulté en janvier 2011)

CAMPBELL (E.), *(Revised) Graphic Novel Manifesto*, < http://lucaflect.com/handouts/eddie_campbell_manifesto.pdf > (consulté en juin 2011)

CIMENT (G.), *La bande dessinée, pratique culturelle*, <http://gciment.free.fr/bdessaipratiquesculturelles.htm> (consulté en janvier 2011)

COUPERIE (P.), *La bande dessinée : quel est son public ?*, Revue économique et Parlementaire, n°3, 1967, p. 49-57.

COUPERIE (P.), *Antécédents et définition de la bande dessinée*, dans HERDEG (W.) et PASCAL (D.), *Comics : l'art de la bande dessinée*, Zurich : The Graphis Press, 1972, p.9-13.

COVIN (M.), FRESNAULT-DERUELLE (P.), TOUSSAINT (B.), *La bande dessinée et son discours*, Avant-propos, dans Communications, n°24, 1976, p.1-5, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1362> (consulté en janvier 2011).

(cc) BY-NC-ND

DACHEUX (E.), *La bande dessinée, un art à part*, 2010, <http://www2.cnrs.fr/presse/journal/4648.htm> (consulté en janvier 2011).

DEYZIEUX (A.), *Les grands courants de la bande dessinée*, dans Le Français aujourd'hui, n° 161, *Textes et images en lecture*, avril 2008, <http://agnesdeyzieux-bd.blogspot.com/2009/11/bdmouvements.html> (consulté en juillet 2011).

ECO (U.), *Sémiologie des messages visuels*, dans Communications, n°15, Paris : Le Seuil, 1970, p.11-51.

FAVET (L.) et GARABRON (P.), *Qu'est-ce qu'un roman graphique ?*, dans *Guide pédagogique pour la lecture de* « Les sales histoires de Félicien Moutarde », tome 1 : La naissance de Félicien Moutarde, Marseille : CRDP de l'académie d'Aix-Marseille, 2011, 80 p.
< http://fr.calameo.com/read/0004690201e86e1d0feb1> (consulté en juin 2011).

FOURMENT (A.), *La presse des jeunes a deux siècles*, dans Presse-Actualité, n°74, avril-mai 1972, p. 26-35.

FRESNAULT-DERUELLE (P.), *La bande dessinée et son discours*, Communications, n°24, Paris : Le Seuil, 1976, 253 p.

GAUDETTE (G.), *Tensions, prétentions et galvaudage; gains et écueils du roman graphique comme stratégie du cheval de Troie en Amérique du Nord*, dans *Kinephanos*, Vol.2, n°1, La légitimation culturelle, 2011, p.31-50. < http://www.kinephanos.ca/2011/romans > (consulté en juin 2011).

GAUTHIER (G.), *Le langage des bandes dessinées*, dans Image et Son, n°182, 1965, p. 65-75.

GEORGE (J.), *Je n'aime pas la BD*, dans CARTON (M.) et ROINE (C.) (coord.), *La bande dessinée*, Cahiers pédagogiques, n°382, mars 2000.

GROENSTEEN (T.), *À quoi sert Angoulême*, dans Les Cahiers de la bande dessinée, n°56, Grenoble : Glénat, janvier-février 1984, p. 41-43.

GROENSTEEN (T.), *Maestro, le chef-d'œuvre retrouvé de Caran d'Ache*, dans 9e Art, n°4, Angoulême : CNBDI, janvier 1999, 144 p., p. 58-59.

GROENSTEEN (T.), *Caran d'Ache : le retour du Maestro*, dans 9e Art, n°7, Angoulême : CNBDI, janvier 2002, 144 p., p. 10-15.

GROENSTEEN (T.), *Contre-culture, culture de masse ou divertissement? L'étrange destin de la bande dessinée*, dans Esprit, n°283, mars-avril 2002, p. 267-276.

GROENSTEEN (T.), *Ce que l'Oubapo révèle de la bande dessinée*, dans 9e Art, n°10, Angoulême : CNBDI, avril 2004, 134 p., p. 72-75.

(cc) BY-NC-ND

GROVE (L.), *Harry Morgan: the twenty-first century Renaissance man of graphic novels*, dans Studies in Comics, Volume 1 Number 1, Bournemouth University & University of Dundee, 2010, p. 149-158.
< http://www.atypon-link.com/INT/doi/pdf/10.1386/stic.1.1.149/7 > (consulté en juin 2011).

HERODY (D.), *Un cas d'école*, dans JOUBERT (B.) (coord.), *Bandes D'auteurs, Les territoires explorés en toute liberté par la bande dessinée contemporaine*, Paris : Art press, n° 26, septembre 2005, 158 p.

HONOREZ (S.), *Lifting d'un héros : le cas Spirou*, dans *L'état de la bande dessinée : vive la crise ?*, actes de la troisième Université d'été de la bande dessinée, organisée par la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2008, 222 p.

LACASSIN (F.), *Alain Resnais et les bandes dessinées*, dans L'Avant-Scène du Cinéma, n°61-62, juillet-septembre 1966.

LAHIRE (B.), *Matrices disciplinaires de socialisation et lectures étudiantes*, bbf, 1998 - Paris, t. 43, n° 5, dossier : Lecture et illettrisme, <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1998-05-0058-011> (consulté en janvier 2011).

MAIGRET (E.), *La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée*, dans Réseaux, vol. 12, n° 67, 1994, p. 113-140.

PIERRE (J.), *Sur la bande dessinée*, Revue d'histoire de la pharmacie, 78ème année, n° 286, 1990. p.306-307. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pharm_0035-2349_1990_num_78_286_3415> (consulté en janvier 2011).

REMY (P.-J.), *De la vertu de la bande dessinée*, discours prononcé au cours de la séance publique annuelle de l'Académie française, le jeudi 5 décembre 1991, Paris : Palais de l'Institut : Imprimerie nationale, 1991, 14 p.

SHUSTERMAN (R.), *Légitimer la légitimation de l'art populaire*, Politix, vol.6, n°24, quatrième trimestre 1993, 16 p, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix_0295-2319_1993_num_6_24_1593> (consulté en janvier 2011).

SMOLDEREN (T.), *Graphic novel/roman graphique : la construction d'un nouveau genre littéraire*, dans Neuvième Art n°12, janvier 2006, 266 p.

TISSERON (S.), La bande dessinée peut-elle être pédagogique?, dans Communication et langages, n°35, 1977, p. 11-21, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1977_num_35_1_4426> (consulté en janvier 2011).

WALLON (E.), *Elitisme et culture de masse*, dans DE WARESQUIEL (E.) (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris : Larousse/CNRS éd., 2001, 657 p., p. 250-252.

(cc) BY-NC-ND

ARTICLES DE PRESSE

Bande dessinée. Des bulles pour l'été : rencontre avec cinq auteurs qui font bouger la BD française et une sélection d'albums à ne pas rater, dans Le Monde 2 n°231, supplément au Monde n°19744 du samedi 19 juillet 2008, p 12-18.

Bandes dessinées, dans la Revue de la Bibliothèque nationale de France, n°26, 2007, p. 3-44.

BEUVE-MERY (A.) et POTET (F.), *Bulles de saison*, dans *Le Monde* du vendredi 3 septembre 2010.

BRETHES (R.), *Profession BD-reporter*, dans *Le Point* n°1950 du 28 janvier 2010, p.102.

DESPLANQUES (E.), *L'info par la bande. Le BD-journalisme, enquête*, dans Télérama, n°3158, 21 juillet 2010.

GARCIA (L.), *Vous avez dit roman graphique ?*, dans Le Nouvel Observateur, n°2308, 29 janvier 2009, <http://bibliobs.nouvelobs.com/20090129/10296/vous-avez-dit-roman-graphique> (consulté en janvier 2011).

GENIES (B.), *Fabius ouvre son musée*, interview de Laurent Fabius, *Le Nouvel Observateur* n°2391 du 2 au 8 septembre 2010, p. 98-100.

GODEAU (M.), *L'actualité en chiffres : des albums par milliers*, dans Le Monde Magazine spécial BD du 29 janvier 2011, p.10.

GUILBERT (X.), *Engouement « populaire » ? Quelques idées reçues sur la bande dessinée*, dans Le Monde Diplomatique, janvier 2010, p.27. <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/GUILBERT/18749> (consulté en janvier 2011).

LELOUP (D.), *Au Japon, les mangas se lisent sur téléphone portable*, article du Monde.fr publié le 22 juillet 2010, <http://www.lemonde.fr/technologies/article/2010/07/22/au-japon-les-mangas-se-lisent-sur-telephone-portable_1391007_651865.html> (consulté en janvier 2011).

MARNY (J.), *La BD : prise dans une multitude de manifestations, elle quitte le domaine enfantin*, dans *Presse-Actualité*, n°40, 1967, p.38.

McGRATH (C.), *Not Funnies*, dans le New York Times, 11 juillet 2004. < http://www.nytimes.com/2004/07/11/magazine/not-funnies.html > (consulté en juin 2011).

PERAS (D.), *La nouvelle BD française s'exporte à l'étranger*, article de lexpress.fr publié le 27 janvier 2011. <http://www.lexpress.fr/culture/livre/bd/la-nouvelle-bd-francaise-s-exporte-a-l-etranger_955650.html> (consulté en août 2011).

PULLMAN (P.), Behind the Masks, dans The Guardian, 18 octobre 2003.

(cc) BY-NC-ND

< http://www.guardian.co.uk/books/2003/oct/18/fiction.art > (consulté en juin 2011).

SAINT-MICHEL (S.), CONVARD (D.), *Comment naît une bande dessinée*, dans Presse-Actualité n°90, 1974, p. 4 - 12.

SCRUGGS (K.-J.), TAN (A.-S.), *Does exposure to comic book violence leads to aggression in children ?*, dans Journalism Quarterly, vol. 57, n°4, 1980. p 579 - 583.

SITES INTERNET (TOUS CONSULTES EN AOUT 2011).

- **Actualité culturelle de la bande dessinée**

http://www.actuabd.com/ : magazine d'actualité de la bande dessinée.
http://www.auracan.com/ : « Toute l'actualité BD sur le net ».
http://www.bandedessinee.info/ : site d'information sur la bande dessinée.
http://www.bodoi.info/ : « BoDoï, explorateur de bandes dessinées – Infos BD, comics, mangas ».
http://www.bulledair.com/index.php : site généraliste consacré à la bande dessinée.
http://lecoindesbulles.blogspot.com/ : site d'actualité de la bande dessinée.
http://www.lebdvore.com/index.html : site d'actualité de la bande dessinée.
http://lecomptoirdelabd.blog.lemonde.fr/ : site généraliste consacré à la bande dessinée.
http://www.mundo-bd.fr/ : site d'actualité de la bande dessinée.
http://www.planetebd.com/ : « site d'actualité des bandes dessinées, mangas et comics pour le grand public ».

- **Connaissance de la bande dessinée**

http://neuviemeart.citebd.org/ : *neuvième art 2.0* est la continuation en ligne de la revue *9e art* publiée à partir de 1996 par le CNBDI.
http://www.du9.org/ : « L'autre bande dessinée » : on y trouve de nombreux articles de fond sur la bande dessinée, son histoire, ses genres, etc.

- **Base de données**

http://www.bedetheque.com/ : « La base de données de la bande dessinée ».
http://www.bdgest.com/ : « Le portail BD de référence ».
http://www.bdselection.com/ : « L'hebdo de la bande dessinée ».
http://www.labd.cndp.fr/ : « Bande dessinée. BD. Critiques de bandes dessinées. Actualité de la bande dessinée. Sélection d'albums. Pédagogie. Base de données L@BD ».

- **Encyclopédie**

(cc) BY-NC-ND

http://lambiek.net/fr/index.htm : réalisé par la librairie Lambiek à Amsterdam, le plus ancien magasin de bande dessinée d'Europe, la Comiclopedia est une banque de donnée en expansion continue, répertoriant des dessinateurs du monde entier, avec des notices bibliographiques.

- **Reportages vidéo en ligne**

http://www.publicsenat.fr/emissions/un_monde_de_bulles/ : émission « Un monde de bulles » sur Public Sénat.
http://www.tv5.org/TV5Site/publication/galerie-121-1-media.htm : BDmix! sur TV5Monde, avec des interviews d'auteurs de bande dessinée.

- **Interviews en ligne**

http://www.radiogrenouille.com/audiotheque/romans : rencontre le 11 décembre 2009 entre le journaliste Boris Henry et Joseph Ghosn, sur son livre *Romans Graphiques : 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, paru en 2009 (extraits choisis retranscrits, cf. en annexes).
http://www.citebd.org/spip.php?article1475 : rencontre le 7 mai 2010 à la Cité internationale de la bande dessinée sur le roman graphique entre Joseph Ghosn et Thierry Smolderen, animée par Jean-Philippe Martin (extraits choisis retranscrits, cf. en annexes)

- **Blogs de réflexion sur la bande dessinée**

http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neufetdemi&id_article=89 : « Neuf et demi » : le blog de Thierry Groensteen.
http://phylacterium.wordpress.com/ : blog de réflexions sur la bande dessinée.
http://theadamantine.free.fr/ : le blog d'Harry Morgan.

- **Autres**

http://www.acbd.fr/ : Association des critiques et journalistes de bande dessinée. Gilles Ratier, secrétaire général de l'ACBD, publie chaque année depuis 2000 un bilan du marché de la bande dessinée francophone en EUrope :
Bilan 2008 : *Recherche nouveaux marchés… Désespérément !*,
http://www.bandedessinee.info/-Rapport-ACBD-2008-Recherche-.html
Bilan 2009 : *Une vitalité en trompe l'œil ?*,
http://www.acbd.fr/bilan/bilan-2009.html/#8
Bilan 2010 : *Le marché se tasse, la production s'accroît...*, 34 p.
http://www.acbd.fr/images/stories/ACBD_BILAN_2010.pdf
http://www.adabd.com/ : site de l'association des Auteurs de Bande Dessinée.
http://www.bdangouleme.com/ : site du festival international de la bande dessinée d'Angoulême.
http://www.bdparadisio.com/ : « le forum de la bande dessinée ».
http://carnetsbd.hypotheses.org/ : « Les carnets de la bande dessinée ».
http://www.citebd.org/ : site de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image.
http://expositions.bnf.fr/bd/ : exposition de la BNF « Maîtres de la BD dessinée européenne ».
http://labrouette.org/ : « Premier forum sur les blogs graphiques, BD et webcomic ».
http://lafeuille.blog.lemonde.fr/ : « l'édition à l'heure de l'innovation ».

(cc) BY-NC-ND

(cc) BY-NC-ND

Table des annexes

ANNEXE 1 : ENTRETIEN AVEC M. FRANÇOIS MITTERRAND, PRESIDENT DE LA REPUBLIQUE, LORS DU 16EME SALON INTERNATIONAL DE LA BANDE DESSINEE A ANGOULEME, DU 26 AU 29 JANVIER 1989, ET PARU DANS LA REVUE (A SUIVRE) DU 26 JANVIER 1989. 135

ANNEXE 2 : ENTRETIENS REALISES A ANGOULEME, ENTRE LE 28 JUIN ET LE 7 JUILLET 2011. 139

ANNEXE 3 : RENCONTRE A LA RESERVE A BULLES LE 11 DECEMBRE 2009 ENTRE LE JOURNALISTE BORIS HENRY ET JOSEPH GHOSN, A PROPOS DE SON OUVRAGE, *ROMANS GRAPHIQUES : 101 PROPOSITIONS DE LECTURE DES ANNEES SOIXANTE A DEUX MILLE*. MORCEAUX CHOISIS..……170

(cc) BY-NC-ND

Annexe 1 : entretien avec M. François Mitterrand, Président de la République, lors du 16ème salon international de la bande dessinée à Angoulême, du 26 au 29 janvier 1989, et paru dans la revue (A suivre) *du 26 janvier 1989.*

(A Suivre) : Parmi les « grands projets » comme le Louvre et l'Opéra Bastille, figure le Centre National de la Bande Dessinée à Angoulême. Quelles sont les raisons de ce choix ? Vous avez vous-même visité récemment ce Centre, répond-il à l'image que vous vous en faisiez ?

François Mitterrand : Je suis effectivement allé, en décembre dernier, à l'occasion d'une visite à Angoulême, voir ce qui est déjà construit et sera inauguré lors du tout prochain Salon international de la Bande Dessinée. Cela correspond à la première tranche des travaux, l'ensemble du Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image devant ouvrir en janvier 1990. J'ai donc pu mesurer le travail accompli depuis qu'a été prise, en 1982, la toute première décision de créer ce Centre à Angoulême. Au bord de la Charente qui est la rivière de mon enfance et au pied des remparts de la ville, j'aime le parti qui a été pris de marier l'ancien et le nouveau. Les architectes, Roland Castro et Jean Remond, ont choisi de conserver les belles arcades d'anciennes brasseries qui témoignent de l'architecture industrielle du XIXe siècle et font partie de la mémoire de la ville. De grandes verrières courbes font le lien avec ces pierres du siècle passé, affirment la modernité du Centre et composent un paysage qui évoque l'imaginaire architectural de certaines bandes dessinées d'aujourd'hui.

On peut aussi y lire la double ambition de ce Centre, sa raison d'être. D'une part, conserver et montrer à un vaste public le patrimoine accumulé de plus de cent ans de bandes dessinées qu'aucun musée ne mettait jusqu'à présent suffisamment en valeur et qu'enrichit désormais 1e dépôt systématique de tout exemplaire publié en France. Favoriser d'autre part l'innovation technologique et artistique, les échanges entre industriels et créateurs, la, formation de tous dans un domaine où la France détient un savoir-faire qui mérite d'être encouragé.

De la bande dessinée à l'image de synthèse, c'est une partie de l'aventure contemporaine de l'art du dessin que doit abriter et faire vivre le Centre d'Angoulême. En maîtrisant mieux l'évolution rapide des techniques de production de l'image, on élargit aussi le champ du possible et de la création. On parle souvent des grands projets parisiens. Il en est d'importants en province. Angoulême accueille depuis maintenant quinze ans un Salon International qui a prouvé l'audience et la vitalité de cet art populaire qu'est la bande dessinée; elle avait bien mérité d'accueillir ce Centre autour duquel se développera une nouvelle vie urbaine.

(A.S.) : Que pensez-vous de la prétendue concurrence de l'image et du livre? Y a-t-il un rapport entre le Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image et le projet de bibliothèque ultra-moderne que vous avez annoncé ?

(cc) BY-NC-ND

François Mitterrand : Je ne crois pas que le livre et la bande dessinée se fassent la concurrence négative qu'on redoute parfois, pas plus que l'écrit n'est victime de l'image. Les quelques études, d'ailleurs rares, faites sur le public amateur de bandes dessinées montrent qu'on y trouve tous les âges, toutes les catégories. Il n'y a pas de lecteur-type. Certains lisent beaucoup d'autres choses, d'autres moins, l'explication est à chercher ailleurs.

L'image est un langage, aussi noble que les autres. La bande dessinée est un art qui a inspiré bien des peintres, à commencer par Picasso dans les années trente, mais aussi des cinéastes et des hommes de théâtre. Inversement, lorsque Tardi met en images Voyage *au bout de la nuit*, il sert aussi le texte de Céline.

Personnellement, j'ai tendance à considérer comme complémentaire tout ce qui stimule l'imagination, aiguise la curiosité, forme le goût. Comme il y a de bons et de mauvais romans, de bons et de mauvais dessins, il y a entre le texte et le trait de bonnes et de mauvaises rencontres. La profusion ne saurait suffire à disqualifier un genre où la poésie, l'humour, la critique sociale et politique, l'aventure comme l'interrogation métaphysique s'expriment avec force.

La vraie question est qu'il faut encourager l'éclosion d'œuvres de qualité et en faciliter l'accès. C'est le sens des mesures d'aide à la création et à la diffusion de la bande dessinée mises en place depuis 1983 par le Ministère de la Culture, comme de la présence d'une Commission de la bande dessinée au Centre National des Lettres. Une politique, de développement de la lecture publique ne doit pas ignorer la bande dessinée.

En annonçant la création d'une très grande bibliothèque couvrant, d'une manière entièrement nouvelle, tous les champs de la connaissance et ouverte à tous, j'ai voulu amplifier et, en quelque sorte, parachever le travail accompli par le livre et la lecture durant mon premier mandat, et qui se poursuit sous celui-ci. Les techniques modernes de transmission de données et de consultation à distance permettront en particulier à cette future bibliothèque d'entrer en relation avec d'autres fonds et des équipements plus spécialisés comme le Centre de la Bande Dessinée d'Angoulême.

(A.S.) : La BD semble être un des fleurons de la culture latine. Quel rôle pensez-vous que la bande dessinée française joue dans les échanges culturels ? Florissante sur le marché français, n'a-t-elle pas sa carte à jouer dans l'Europe de 1992 ? Plus généralement, quelles mesures sont envisagées en faveur du livre compte tenu des nouvelles conditions d'échanges à partir de cette date ?

François Mitterrand : Les auteurs et certaines maisons d'édition françaises sont effectivement très présents dans le secteur – en pleine expansion – de la bande dessinée. C'est le signe d'une réelle vitalité créative et économique. La bande dessinée française reflète aussi, dans sa diversité, les regards que nous portons sur nous-mêmes et sur le monde.

J'ai visité en 1986 le Salon International de la Bande Dessinée à Angoulême. Le succès, confirmé d'année en année, de cette manifestation fait de notre pays un pôle de développement de la bande dessinée et un lieu de rencontre entre professionnels de tous pays.

(cc) BY-NC-ND

Mais s'il faut accueillir, on doit aussi aller soi-même au-devant d'autres publics, exposer et diffuser hors de nos frontières, traduire davantage. L'Europe dans cette perspective est une chance pour la France. Disant cela, je ne songe pas seulement à l'instauration du marché unique européen et à ses débouchés décuplés pour nos productions, mais aussi à l'affirmation d'une culture européenne qui sera le vrai ciment de la construction de l'Europe. On a parlé d'une école franco-belge, pourquoi ne pas aller vers une école européenne de la bande dessinée, forte des talents originaux de nos différents pays. Il serait bon – le Ministre de la Culture y travaille – de rapprocher les réglementations disparates dans des domaines, tels que le prix du livre, les taux de T.V.A., les droits d'auteur, etc. Et de le faire avec le souci non de déréglementer de façon désordonnée, mais d'élaborer de nouvelles règles réellement communes. Avec le souci de mettre en place de nouveaux instruments collectifs comme un véritable fonds d'aide à la traduction dont la bande dessinée pourrait aussi bénéficier.

(A.S.) : On continue à considérer la bande dessinée comme une sous-culture. Voir, par exemple, les attaques passées de Michel Guy contre Jack Lang qualifié de « ministre de la mode et de la BD ». Les textes de loi, en continuant de leur côté à assimiler la bande dessinée à la littérature pour la jeunesse, ne tendent-ils pas à renforcer cette image ? La question avait déjà été posée au Ministre de la Culture lors de son premier mandat : pourquoi ne pas abroger la loi de 1949 ? Comment la « morale », au sens le plus étroit du terme, peut-elle continuer à influer aussi fortement sur ce domaine en 1989 ? Les Français ne seraient-ils pas devenus adultes ?

François Mitterrand : je crois avoir donné quelques-unes des raisons pour lesquelles la bande dessinée n'est pas, à mes yeux, une culture au rabais.

Qu'il ne s'agisse pas non plus d'un genre réservé aux enfants, c'est apparu très nettement en France à partir des années 1960, avec notamment l'évolution d'un magazine comme *Pilote* et la création de nombreuses revues destinées d'emblée aux adultes, comme la vôtre. Je pourrais, avec Oscar Wilde, me contenter de vous dire : « il n'existe aucun art que l'on puisse qualifier de moral ou d'immoral, il y a seulement en ce domaine la qualité ou la médiocrité. » La loi de 1949, modifiée en 1967, existe, et je sais que beaucoup y voient un anachronisme. Cette loi cherchait à concilier trois objectifs : la protection de l'enfance, le respect de la dignité de la personne humaine, la liberté de conscience et d'expression - donc d'achat et de publication - de chacun. Force est de constater que ce ne fut pas toujours aisé et qu'elle a parfois autorisé des abus où l'on bafouait un droit sous prétexte d'en garantir un autre. Il reste que c'est un sujet difficile et sensible. Une société évolue généralement plus vite que les lois qu'elle s'est données, mais adapter n'est pas nécessairement supprimer tous les garde-fous. Je prends un exemple : la loi réprime l'incitation à la haine raciale. Je suis sûr que vous n'y voyez pas une atteinte à la liberté d'expression. I1 faut donc réfléchir à une adaptation de la législation en s'appuyant sur large concertation de toutes les parties concernées.

(A.S.) : Quelles sont les bande dessinées qui vous ont marqué ? On parle des Pieds Nickelés, auriez-vous un vieux fond anarchiste ? On vous prête aussi la lecture du Sapeur Camember et de Cosinus : n'est-ce pas une preuve que la bande dessinée peut être éducative ?

François Mitterrand : J'ai bien aimé les aventures de Ribouldingue, Filochard et Croquignol, pour leur impertinence et leur imagination obstinée. Je me souviens, bien

(cc) BY-NC-ND

sûr, du Sapeur Camember, du Savant Çosinus et de la Famille Fenouillard que signait sous le pseudonyme de Christophe un honorable sous-directeur du laboratoire de botanique de la Sorbonne ! J'avoue m'être bien amusé, plus tard, aux aventures de Chéri-Bibi. Je n'ai pas suivi avec un soin particulier la production de bandes dessinées mais les années soixante - soixante-dix m'apparaissent maintenant comme un tournant et l'arrivée à maturité d'une génération de talents neufs.

Quant aux vertus éducatives de la bande dessinée, bien des pédagogues s'en sont, et fort tôt, avisés. On fait parfois remonter l'origine de la BD à l'initiative de Rodolphe Töpffer, qui, instituteur, illustrait lui-même les récits qu'il écrivait en 1825 à l'intention de ses élèves. Plus près de nous, on a eu recours aux bandes dessinées pour faciliter l'apprentissage des langues vivantes et du latin puisqu'on m'a même signalé l'existence d'une édition en latin de l'album d'Astérix, *La Serpe d'Or*, devenu, dans cette version inattendue, Falx Aurea. Tout ce qui ouvre à d'autres univers est formateur et l'image, loin de détourner du texte, peut aussi y conduire.

(A.S.) : Le Général de Gaulle disait que son plus grand rival était Tintin. Auriez-vous aussi votre rival ? Et si vous vouliez vous incarner dans un héros de bande dessinée, lequel choisiriez-vous ?

François Mitterrand : Tintin est toujours là, et c'est, me semble-t-il, un cas unique de longévité. Songez que ses premières aventures datent, si je ne me trompe, de 1929 et que bien des enfants d'aujourd'hui s'y plongent encore avec délices. J'ai peut-être un faible pour Corto Maltese. Non que je ressemble au héros d'Hugo Pratt, mais je ne m'ennuierais certainement pas dans la peau de cet aventurier laconique, solitaire, esprit libre au confluent de plusieurs cultures.

(A.S.) : Aimez-vous être « croqué » ? Que pensez-vous de vos représentations dans les dessins de presse?

François Mitterrand : Que j'aime ou que je n'aime pas, les caricatures me surprennent toujours. Mais quand elles sont bonnes, elles m'amusent et parfois me font réfléchir. Je vous mentirais si je vous disais que je m'imaginais spontanément en batracien divinisé mais la grenouille du Bébête-Show me fait rire même si je la trouve plus agitée et plus criarde que nature. C'est du très bon travail. Dans un tout autre genre, le talent aigu de Plantu me paraît très salubre. Mon personnage dédoublé de la dernière campagne présidentielle, souvent injuste, forçait à réfléchir. Au total, je suis bon public. J'envie l'art irrespectueux et ramassé des caricaturistes qui, en quelques traits et peu de mots, vont loin.

Propos recueillis par Jean-Paul Morel

(cc) BY-NC-ND

Annexe 2 : entretiens réalisés à Angoulême, entre le 28 juin et le 7 juillet 2011.

Nom	**Age et date de naissance**	**Fonction**	**Date et durée de l'entretien**
Jean-Pierre Mercier	57 ans, né en 1954	Conseiller scientifique de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image	Le 28 juin 2011, 73 minutes
Robin Pinault	23 ans, né en 1988	Bibliothécaire à la Cité	Le 28 juin 2011, 18 minutes
Elisa Laget	29 ans, née en 1982	Illustratrice, médiatrice culturelle à la Cité	Le 4 juillet 2011, 35 minutes
Gilles Ciment	49 ans, né en 1962	Directeur Général des Services de la Cité	Le 5 juillet 2011, 92 minutes
Thomas Gosselin	32 ans, né en 1979	Auteur de bande dessinée, actuellement en résidence à la Maison des auteurs	Le 5 juillet 2011, 47 minutes
Gilles Colas	36 ans, né en 1975	Libraire à la librairie de la Cité	Le 6 juillet 2011, 58 minutes
Catherine Ferreyrolle	39 ans, née en 1971	Directrice de la bibliothèque de la Cité depuis 2007	Le 7 juillet 2011, 25 minutes

ENTRETIEN AVEC JEAN-PIERRE MERCIER

J.-P.M. Est-ce que le terme recouvre un concept ou un objet clairement défini et à peu près immuable ? Non. C'est une des difficultés d'ailleurs. Moi je pense qu'actuellement, le terme « roman graphique » définit quelque chose qui n'est pas autre chose, c'est une définition par défaut. Un roman graphique, c'est pas un album cartonné, un « 48CC » comme disait Menu, c'est pas ceci, c'est pas cela, c'est pas un comic book.

En tant que conseiller scientifique de la Cité, qu'évoque pour vous le terme « roman graphique » ?

J.-P.M. Le terme « roman graphique », ça n'évoque rien de précis dans le sens où dans l'usage qui en est fait aujourd'hui, ça recoupe des choses qui sont extrêmement différentes. Déjà il y a, me semble-t-il, une différence entre la manière dont on y imagine la chose aux Etats-Unis, enfin en Amérique du Nord, Etats-Unis et Canada, de la manière dont on le voit en Europe. Je ne suis pas certain qu'on mette la même chose sous le terme « roman graphique ». Evidemment, il y a des points communs, par exemple, je ne sais pas moi, *Asterios Polyp* de Mazzucchelli, c'est un roman graphique aux Etats-Unis, c'est un roman graphique en Europe, je pense que c'est à peu près clair pour tout le monde. Après, quand tu regardes aux Etats-Unis, c'est par défaut, tout ce

(cc) BY-NC-ND

qui n'est pas un comic book, tout ce qui n'est pas du trade paperback, c'est un roman graphique. Alors que je pense que, historiquement, quand tu commences à regarder, tu t'aperçois que l'idée de considérer la bande dessinée comme une forme particulière de littérature, un objet littéraire écrit avec des mots, c'est très ancien. Dans la mesure où, par exemple, ce qu'on a dans les collections, comme *Maestro* de Caran d'Ache, Caran d'Ache lui-même définissait ça comme un roman sans texte, ce qui est une idée marrante. Mais pour lui, c'était un roman. Pourquoi un roman, ben parce que c'était une forme longue, il fait cent et des briquettes de pages, donc c'était pas la page qu'il faisait dans le Figaro toutes les semaines, qui était une page entière, elle était autonome, c'était une histoire qui tenait dans cette page, et puis la semaine suivante, il faisait complètement autre chose. Là, il y avait l'idée d'une certaine forme de continuité, donc je pense qu'il y a le fantasme de… je pense que dans l'idée de Caran d'Ache à l'époque, il y a la référence à la littérature, peut-être même au feuilleton d'ailleurs. Parce que comme c'était prévu pour paraître dans le Figaro, je pense toutes les semaines, c'était des livraisons qui étaient prévues pour être régulières, donc sous une forme feuilletonesque. Et de toute façon, la bande dessinée, par rapport au roman graphique, pendant très très longtemps, elle a justement fonctionné sous une forme littéraire bien particulière : elle a fonctionné de manière semblable à une forme littéraire bien connue qu'est le feuilleton. C'est-à-dire que la bande dessinée des grandes pages américaines ou des *strips*, comme *Mandrake* ou tous les trucs qu'on a pu lire, et ce qu'on a lu nous en Europe avec les journaux, ce qui paraissait dans les journaux, c'était une espèce de version moderne du feuilleton du XIXe, des trucs de Ponson du Terrail, Eugène Sue, Balzac, Dumas etc., ou Dickens ou Thackeray et d'autres. Donc il me semble que de toute façon, le contexte général, c'est quand même à la fois : la bande dessinée est considérée comme non littéraire, c'est-à-dire c'est un objet horrible, parce que justement ça détourne de la « bonne » littérature, de la « bonne » lecture, et en même temps la bande dessinée fonctionne de la même manière qu'une certaine forme de littérature qu'est le feuilleton. Ça, il me semble, c'est la première chose. Et que, il y a des auteurs, pour qui, le parallèle avec la littérature, ou en tout cas la référence à la littérature est complètement évidente. Je pense que c'est vrai pour un certain nombre de gens, comme Frank King par exemple, *Gasoline Alley* ou des trucs qui fonctionnent sur le principe d'un récit où les personnages vieillissent en temps réel, et où tu vas avoir des actions qui sont limitées au temps d'une page, et puis tu vas avoir à l'intérieur de cette page une autre économie temporelle, qui fait que t'as un deuxième récit qui va se développer sur des semaines voire des mois. C'est vrai pour Milton Caniff par exemple, dans le cas de *Terry et les pirates* ou de *Steve Canyon*, où tu as tous les jours dans le *strip* et toutes les semaines dans la Sunday page des actions comme ça, par rapport à une histoire en cours, et tu as aussi une évolution plus large. Dans le cas de *Gasoline Alley*, ce qui est intéressant, c'est que les personnages vieillissent en temps réel. Donc tu as la volonté d'une espèce de prise en compte, entre guillemets, réaliste, qui est assez inhabituelle. Donc le premier point pour moi, c'est ça, c'est-à-dire que la bande dessinée, en réalité, a été une forme de littérature particulière, qui est une forme de littérature méprisée (qu'est le feuilleton), tout en étant considérée comme de l'anti-littérature et de l'anti-culture par les tenants de la culture classique. Ça je ne sais pas si tu as eu le temps de le voir dans le centre de doc, mais quand tu regardes en Europe, tout ce qui est écrit sur la bande dessinée à partir du début du siècle, l'abbé Bethléem qui était le grand ponte de la littérature pour enfants écrit que c'est de la production, je crois que c'est « de la littérature pour les bouges et les caniveaux », enfin quelques chose de ce genre là. Mais t'as des termes extrêmement violents. Et puis tu as un inspecteur d'académie, en 1904 ou 1905, qui dit qu'il faut se méfier « de la perfide séduction des histoires dessinées », enfin quelque chose de ce genre là aussi. Donc on est dans le mépris total et il y a une

(cc) BY-NC-ND

absence totale de prise en compte de ce qui fait la spécificité de la bande dessinée. Quand Caran d'Ache dit qu'il fait un roman sans texte, en fait il définit la bande dessinée par défaut, ce que je trouve assez intéressant, c'est que c'est essentiellement de l'image. Quand tu lis les inspecteurs d'académies ou les associations de parents, les trucs comme ça – t'as la même chose avec les ligues de vertus aux Etats-Unis, parce que la bande dessinée a mauvaise réputation aux Etats-Unis aussi, quoiqu'on dise – c'est des gens qui considèrent que soit c'est des tableaux mal dessinées accompagnés d'un texte pauvre, soit c'est une littérature pauvre illustrée par des images indignes, de la caricature grossière. C'est comme si tu disais : « le cinéma c'est des dialogues ineptes, c'est de la littérature pauvre parce que les dialogues sont nuls, et puis c'est des photos pas intéressantes. » Enfin, tu ne définis pas la bande dessinée par ce qui fait sa spécificité, mais tu la définis aussi par défaut, en prenant deux bouts du truc et en disant : « ben ça ne peut pas marcher ensemble, parce que par définition, c'est antinomique ». Ce qui est intéressant aussi, c'est que quand tu es confronté à ce truc là, tu te rends compte que jusqu'au XIXe siècle, en Europe, mais jusque tardivement d'ailleurs, mais en réalité ça date de l'âge classique, le mariage du texte et de l'image, il existe. C'est-à-dire que dans les livres d'heures, t'as des jolis enluminures, t'as des illustrations qui vont avec le texte, et ça ne pose de problème à personne. Et puis tu vas avoir des histoires avec des images, ça existe. Et ça, que des images racontent des histoires, des tableaux à l'intérieur desquels tu vois le même personnage qui fait des actions différentes, t'en as plein. Ce qui se passe, avec l'arrivée de l'âge classique, c'est une séparation du dessin et du texte, de l'illustration et du texte, ça ne marche plus ensemble. Il y en a un qui est noble, et l'autre qui ne l'est pas. La hiérarchie, elle existe. Mais par exemple, au XIXe, avec les romantiques, tu as une remise en cause. La bande dessinée vient de là en réalité. Tu as une remise en cause de ces hiérarchies. Par exemple, les romans de Dickens étaient publiés avec des illustrations, ça faisait partie de l'œuvre, c'était une partie intégrante de l'œuvre. *Oliver Twist*, ça paraissait toutes les semaines en feuilleton, il y avait le texte et l'illustration. Un exemple qui reste vrai aujourd'hui parce qu'il a été un peu célèbre, mais c'est parce que c'est pour les enfants, c'est *Alice au pays des merveilles*, où t'as un texte et des images. Et les illustrations de John Tenniel font partie de l'œuvre. Dickens, c'était comme ça. Sauf qu'au bout d'un certain temps, on a viré les images parce que le texte, c'est le texte. Et tu as toutes les tentatives d'Apollinaire de faire des poèmes qui sont en même temps des formes, ça c'est aussi une façon de revenir là dessus. Et la bande dessinée, elle renoue avec ça d'une autre manière, et tout de suite, c'est à la fois pour les auteurs qui le font, ils piochent dans le patrimoine – en grande partie – de la littérature, y compris sur les thématiques, les histoires, on reprend les genres de la littérature classique et de la littérature populaire, comme le roman policier, et puis on fonctionne donc sur le principe du feuilleton. Après, effectivement, c'est mal perçu par les tenants d'une certaine forme de légitimité culturelle, et donc la bande dessinée est méprisée. Et ce qu'il se passe, c'est que tout au long des années 50, 60, 70, 80, jusqu'à aujourd'hui, tu as un phénomène long mais ininterrompu de revendications pour la bande dessinée d'un statut culturel qui ne soit pas celui dans lequel on la tient, c'est-à-dire un mépris total, enfin l'inexistence culturelle totale. Et donc, une partie de ce travail ça va être effectivement un travail sur les formes, mais c'est aussi la revendication, une forme de revendication de la bande dessinée comme un équivalent ou un parallèle à des formes littéraires. C'est-à-dire on peut lire une bande dessinée comme on lit *Ulysse* de Homère ou *Finnegans Wake* ou l'*Ulysse* de notre ami Joyce. Enfin, tu as des gens qui sont tenants de ça, vraiment, qui sont conscients de ça quand ils le font. Forest, c'est évident. Quand il fait *Ici Même* avec Tardi, il est quelque part dans la revendication de quelque chose de littéraire, il me semble. Et sur le terme « roman graphique » lui même, il y a des

(cc) BY-NC-ND

antécédents, ce n'est pas par hasard que je parle de Forest et *Ici Même*, c'est (A Suivre). Moi je me souviens d'avoir discuté avec un des responsables de collection à l'époque, qui travaille à Moulinsart aujourd'hui, Didier Plateau, qui m'avait dit… C'est énorme, parce qu'on s'en rend pas compte aujourd'hui, mais par exemple *La ballade de la mer salée* de Pratt, quand c'est paru, c'était l'éditeur qui faisait *Tintin*. *Tintin*, c'est le 48CC ou le 64 CC typique, c'est presque l'étalon, le canon absolu. Et Plateau m'avait dit : « Mais on peut pas. On a essayé, mais on ne peut pas. On ne peut pas faire tenir Pratt dans le 48 pages cartonné couleurs, ou le 64. » On s'est rendus compte qu'en réalité que c'était une œuvre qui avait besoin de se dérouler dans une longueur qui n'est pas la longueur habituelle de la bande dessinée. Donc il a fallu qu'on trouve une nouvelle forme, et cette nouvelle forme, c'est le roman. C'est-à-dire la forme romanesque du gros bouquin souple, etc. Et ça, le terme d'(A Suivre) à l'époque, c'était des « romans en bande dessinée ». Et la genèse du terme « graphic novel », je ne sais pas d'où ça vient en réalité. Quand tu cherches, tu vois Will Eisner… tu sais jamais parce qu'on ne peut pas recouper les dates, et pour l'instant, personne n'a fait… et pour l'instant ça pourrait être intéressant d'ailleurs de se poser la question. Mais ce qui est intéressant dans le cas d'Eisner et ce qui est intéressant dans la première occurrence, dans les années 1964, c'est l'époque où on commence à se poser la question de la légitimation de la bande dessinée. C'est-à-dire la bande dessinée, c'est pas un truc pour semi-débiles, ça peut être une forme culturelle, et une forme – entre guillemets – littéraire légitime. A mon avis, c'est pas par hasard que ça sort à ce moment là. Ce qui est intéressant dans le cas d'Eisner, c'est qu'en fait il le fait parce qu'il a, lui, expérimenté le travail classique : il avait un studio avec son associé Iger, ils ont fait des tas de bandes, qui étaient des bandes pour la presse, donc le principe feuilletonesque. Quand il a fait le *Spirit*, ses références, c'était la littérature, et en particulier une nouvelle de Maupassant, c'est une forme courte, avec des constructions, avec l'idée de faire quelque chose d'un peu sophistiqué par rapport au lecteur. Donc il était déjà quelque part dans une logique d'approche littéraire de son travail. Même si par ailleurs le travail visuel est absolument fondamental, mais quelque part, citer Maupassant, c'est pas si courant quand même. Et dans le cas d'Eisner, il a essayé de trouver ce titre, parce qu'il voulait faire autre chose, il voulait faire un objet. Et choisir le noir et blanc, choisir le petit format, choisir une forte pagination, ben c'est choisir une forme mimétique de la littérature, c'est s'en rapprocher, c'est par pétition de principe, c'est « je suis plus du côté de la littérature que des petits miquets entre guillemets ». Et il l'a faite de propos délibéré, ça il en a parlé. De la même façon que Spiegelman dont on parle beaucoup cette année, et pour cause, c'est pas par hasard qu'il a choisi aussi ce format là, cette forme là, ce type de couverture, pour *Maus*. Et je me souviens à l'époque – parce que je le connais depuis un moment – où *Maus* paraissait aux Etats-Unis, et j'avais discuté avec lui, je dis : « Mais qui va le faire en France ? Casterman ? ». Il me dit « Non, pas d'éditeur BD classique, je veux un éditeur littéraire parce que je veux toucher un autre public. C'est-à-dire que pour lui, il était évident que s'il restait dans le simple registre, dans le même domaine de la production de la bande dessinée, il ratait son but. Et Antonio Alatarriba, qui est un ami et qui a fait un bouquin qui a eu beaucoup de succès en Espagne et qui s'appelle *L'art de voler (El arte de volar)*, qui est un roman graphique, qui est une biographie aussi et une autobiographie, me dit : « Je ne suis invité que dans des festivals de bande dessinée ». En France, le livre vient de sortir, il me dit : « Je suis invité dans des fédérations anarchistes, et j'ai pas encore foutu les pieds dans un festival de bande dessinée. Je suis invité dans des bibliothèques, je suis invité dans des librairies, mais pas des librairies de bande dessinée, et je rencontre des gens qui sont intéressés par le sujet, et il se trouve que le sujet existe sous la forme d'une bande dessinée, mais ça aurait pu être un texte, ça aurait pu être un documentaire, ou autre chose ». Je crois qu'il y a aussi

(cc) BY-NC-ND

cette volonté de casser, de passer un certain nombre de frontières, pour ouvrir justement… ce qui est intéressant dans la bande dessinée, c'est que la bande dessinée, pendant très très longtemps, les auteurs disaient « on veut être reconnus pour le travail qu'on fait », et t'en à d'autres qui disent maintenant « moi, ce qui m'intéresse, c'est de ne pas rester uniquement dans le domaine stricte de la bande dessinée », qui peut être perçu comme un ghetto. C'est pour ça qu'il y en a qui font régulièrement du cinéma, d'autres des tentatives littéraires. Mais c'est aussi l'idée que la bande dessinée, pour les auteurs, qu'il faut aller se nourrir ailleurs pour faire ça., ce qui n'est pas idiot. J'ai parlé de *Maus* pour moi. C'est un avis tout personnel, mais il me semble que *Maus*, c'est un moment absolument déterminant parce que c'est le moment où on prend conscience, dans le milieu de la culture, entre guillemets classique, officielle, que la bande dessinée peut traiter de sujets sérieux, et pour le XXe siècle, quel sujet est plus sérieux que les camps de concentration. Et donc il le fait, il le fait de manière géniale, c'est un bouquin absolument prodigieux, et il a une réception critique et publique absolument énorme, et dithyrambique. Et c'est la seule bande dessinée qui a eu le prix Pulitzer, et le nombre de prix qu'a reçu ce livre à travers le monde, c'est euh… la liste existe quelque part, elle est énorme. En fait, *Maus*, pour moi, c'est le moment clé, pivot, où est établi le fait qu'une bande dessinée peut être un objet culturel noble et dont on peut faire l'éloge au même titre qu'on fait l'éloge d'un roman, d'un essai, etc., c'est la même chose. Et ça veut dire qu'à l'intérieur de la bande dessinée pour moi, il y a des prédécesseurs. Il y a Crumb, il y en a plein. Y compris d'ailleurs du point de vue de l'autobiographie, Spiegelman n'est pas le premier puisque il y a *Binky Brown* de Justin Green qui vient de paraître en français pour la première fois. Le bouquin est sorti dans les années soixante-dix, donc ça fait presque 40 ans, 40 après, le bouquin existe. Ça veut dire qu'en fait, la bande dessinée elle existe avec *Maus*, mais avec d'autres avant, dans des registres qui étaient considérés comme strictement ceux de la littérature : l'autobiographie, la réflexion, l'essai, le reportage, le documentaire… Toutes ces choses là, la bande dessinée peut le faire. Et *Maus*, c'est le moment où la critique et un certain public lettré, entre guillemets, prend conscience que la bande dessinée peut exister aux côtés de la littérature, de toute la production, des essais, etc. Et pour le champ de la bande dessinée lui-même, pour le domaine de la bande dessinée lui-même, ça veut dire quoi ? Ça veut dire que d'un côté tu vas avoir une production 48CC, 64CC, *comics*, etc., qui est une production commerciale, perçue comme telle, revendiquée comme telle, et qui remplit une certaine fonction par rapport à des pratiques de loisirs, qui sont des pratiques culturelles. Et puis tu vas avoir une bande dessinée qui se revendique en tant que telle comme une bande dessinée d'auteur, comme une bande dessinée de création, comme une bande dessinée de réflexion et de recherche, et qui va peut-être, comme en littérature, toucher un petit public, mais dont la valeur culturelle est indiscutable, d'une certaine façon. Alors, c'est quoi ? On parlait de Mazzucchelli tout à l'heure, *Asterios Polyp*, et d'autres, Klaus, enfin une certaine production américaine, et pareil aussi pour une certaine production française. C'est-à-dire, ce qui est frappant pour moi, par rapport au rapport à la littérature, parce que l'idée du roman graphique c'est aussi le rapport à la littérature, c'est de se rendre compte que par exemple, pour l'Association, qui a eu une crise récemment, qui existe en France depuis vingt ans, et qui s'est perçue comme une bande dessinée de rupture, qui s'est revendiquée comme telle, le rapport à la littérature est évident. Revendiquer l'autobiographie, revendiquer le reportage, revendiquer éventuellement l'essai critique (Menu avait fait *Plates-bandes* et il a fait ensuite la collection *Eprouvette*), et tu vas trouver ça dans toute cette nouvelle bande dessinée. C'est vrai particulièrement pour *La cinquième couche*, là, on n'est pas tant du côté de la littérature que du côté de l'art contemporain, de l'art plastique, des plasticiens, mais t'as cette volonté d'ouvrir au maximum le champ, et dire que la bande dessinée elle se frotte

(cc) BY-NC-ND

à tout, elle regarde partout, elle fait tout. Et donc, ça vaut aussi sur des détails par rapport à l'Association : par exemple, Menu, dans une interview, disait : « Mais, de toute façon, pour la couverture de *Lapin*, j'ai repris la maquette de *l'arbalète* », qui est une revue littéraire des années 50. Et *l'arbalète*, c'était très simple, c'était : une couverture avec un fond de couleur uni, le titre, et la photo ou le dessin d'un objet. C'est tout bête. « J'ai vu ça, je vais faire ça », et il l'a fait en bande dessinée. Ça, pour moi, c'est assez fascinant dans le sens où là, c'est très très conscient. « Je voulais pas faire de la bédé, avec le dessin, machin, etc. etc., je voulais faire autre chose. » Et dans le cas de *Maus*, c'est pareil. Beaucoup de gens on été très surpris, et qui me disent encore « mais c'est marrant, la couverture ne fait pas BD », ce que je trouve formidable. C'est le but, c'est l'idée « on peut faire de la bande dessinée autrement. On peut faire de la bande dessinée avec, quelque part, par analogie, une démarche littéraire, ou utiliser, avec les moyens propres à la bande dessinée, une démarche ou une réflexion, qui sont, entre guillemets, littéraires », voilà. Alors, le roman graphique, à l'intérieur de tout ça, c'est quoi ? C'est la revendication d'Einser à un moment, d'un nom particulier, parce que nommer quelque chose c'est, on le sait bien dans l'histoire de la culture, les Impressionnistes, les Futuristes, la Nouvelle Vague, enfin, dans la culture en général, tu retrouves ça partout, les Romantiques, les Surréalistes… donner un nom, c'est donner une existence. Donc dire « graphic novel », ça veut dire : « ce que je fais, ce n'est pas la même chose que ce que j'ai fait moi-même avant, et ça se démarque de toute la production contemporaine ». Et ce que tu vois, mais ça c'est des démarches presque tactiques et stratégiques classiques chez les éditeurs, c'est qu'il y a une façon de voir ce qui se passe à la marge, de le récupérer, et de l'adapter à une production qui s'y prête pas forcément, mais on met le dossard sur le bouquin, puis voilà, c'est un roman graphique. Et ce qui me frappe moi, c'est que ça s'est justement mis en œuvre, c'est-à-dire une grosse production, 5000 bouquins cette année, dans lesquels t'en as 10 %, ce qui est déjà énorme, en chiffre brut. Je veux dire 500 albums d'autobiographie, de recherche, etc., peut-être même plus, qui relèvent de ce genre là. Et c'est aussi assez fascinant de se rendre compte qu'il y a des éditeurs classiques qui font dans la littérature de masse, d'une certaine façon, ben qui vont revendiquer aussi le fait d'avoir des collections pour un public choisi, précis, littéraire. Delas, qui est le directeur général de Casterman, qu'on l'avait fait venir pour l'université d'été il y a trois-quatre ans, nous avait dit : « nous, notre but, c'est d'être présents sur tous les créneaux de la bande dessinée ». C'est-à-dire faire de la bande dessinée sur les pompiers ou sur les joueurs de pétanque avec Bamboo ou Jungle Comics, être sur une production 48 cartonné couleur classique, être sur une production spécifiquement pour enfants, faire KSTR, et puis Ecritures, etc. etc. Il faut occuper, avoir un pied dans chacun de ces domaines là. Donc le roman graphique devient une catégorie. Dans le cas d'Eisner, je pense que c'était une dénomination de caractère intellectuel. Là, ça devient une dénomination commerciale. […] Mais tu ne peux pas uniquement définir le roman graphique sur l'autobiographie, le reportage, etc. C'est l'idée de : « je fais quelque chose qui n'est pas de la bande dessinée classique ». C'est pour ça que je pense que c'est devenu une définition par défaut. Ça désigne un endroit où se retrouve tout ce qui n'est pas autre chose de repéré dans les schémas commerciaux, il me semble. Mais pour en revenir aussi par rapport à l'Asso, ce qui est intéressant, en dehors de ces revendications de couverture et d'œuvres de type littéraire, c'est aussi le fait d'avoir créé l'Oubapo, parce que là, on est… Est-ce que la bande dessinée est susceptible, comme la littérature, de se prêter à des jeux formels qui arrivent à déboucher sur des créations d'un type nouveau ? La réponse est « oui ». Donc ça veut dire que de ce point de vue là, pour les auteurs, implicitement, c'est dire : « la bande dessinée, elle est aussi forte que la littérature, ou en tout cas elle a ça en commun avec la littérature, de pouvoir résister, ou au moins se prêter de façon féconde à des jeux

(cc) BY-NC-ND

formels, de contraintes, tels que les avait fait Queneau, Calvino, et puis Perec et tous les autres ». Mais il me semble, je crois que là aussi le fantasme littéraire, il est à ce niveau là. […]

Il me semble qu'il y a aussi des gens, alors Pratt en est un, t'as des gens qui ont aussi fonctionné dans la volonté, le fantasme manifeste, l'envie claire d'inscrire la bande dessinée dans quelque chose de littéraire. Et je parlais d'*Ici Même*, pour moi Forest, il est absolument central pour ça. Parce que c'est quelqu'un qui te dit, et c'est trop curieux d'ailleurs, parce que dans ses interviews, il dit toujours que lui, son fantasme, c'était les feuilletons, bandes dessinées feuilletonesques, du genre *Mandrake*, où en gros, quand tu lis, tu as l'impression que ça finit jamais, l'action est tout le temps relancée, il y a toujours un nouveau truc qui fait que… Et donc c'est une espèce d'histoire perpétuelle, et ça, c'était son fantasme. Et c'est pour ça que, voulant recréer ça, il fait des histoires qui ne se terminent jamais. Et quand Tardi a travaillé avec lui, il a dit dans une interview : « arrivé à 80 pages, il avait encore des idées, donc on est allé jusqu'à 100-120, et puis arrivé à un certain point, je voyais bien qu'on était partis pour 200-300 », et il y a un moment il a dit « à un moment, il a fallu que je dise stop, qu'on s'arrête ». Mais je crois que dans l'idée de Forest, c'est ça, c'était « on peut faire de la littérature aussi dans le sens où on peut faire une espèce de feuilleton perpétuel, infini, qui ne s'arrêtera jamais, au même titre qu'on a eu ça dans les romans populaires, on a eu ça dans toutes les grandes sagas, le Kalevala, qui est pas aussi ancienne que ça, Gilgamesh, puis l'Odyssée, enfin, tous les grands mythes fondateurs, qui sont des espèces de trucs où tu te rends compte qu'il y a des ramifications, et tous les comptes populaires, tu te rends compte qu'il y a autant de versions que de gens qui l'ont raconté, tu trouves comme ça une espèce d'horizon complet avec des trucs qui fonctionnent en correspondance, qui se nourrissent les uns les autres, t'as des variantes à l'infini, et je crois que c'était un peu le fantasme de Forest. Pour moi, ça ramène nécessairement vers une certaine forme de littérature. En tout cas, dans l'esprit de Forest, c'est clair. Et il l'a expliqué dans plein d'interviews. Et quand tu regardes, ces histoires sont, enfin, pas toutes, mais beaucoup sont très très longues : *Barbarella*, *Les naufragés du temps*, et *Ici Même*, ça fait je ne sais pas combien de pages, et le dernier truc qu'il ait fait, c'est *Il faut y croire pour le voir*, c'est pareil, ça fait au moins une centaine de pages. Je crois qu'il y a des gens qui étaient quand même, dans les années soixante - soixante-dix - qutre-vingt, travaillés par ça. Et tu as aussi des gens que la littérature travaille, comme une certaine forme de référence. Alors dans le cas de Tardi, tu sens toujours qu'en fait, pour lui, la littérature c'est une certaine manière de pallier à ce qu'il considère comme étant les insuffisances de la bande dessinée, pas du point de vue de la technique narrative, mais de ce qu'on peut faire avec et des sujets qu'on peut aborder. Mais l'idée, c'est que la littérature peut peut-être apporter un plus que la bande dessinée n'a pas, n'a pour l'instant pas la capacité de faire. Ceci dit, je pense que Tardi, dans ces déclarations, avait dit qu'on ne pouvait pas faire penser un personnage. En littérature, tu peux rentrer dans les pensées d'un personnage. En bande dessinée, on est dans un truc très behaviouriste, c'est-à-dire qu'on ne peut voir le personnage que de l'extérieur. C'est une boite fermée, tu peux pas rentrer dedans. Et puis arrivent Muñoz et Sampayo qui démontrent exactement le contraire, ou Crumb, ou Spiegelman, ou qui tu veux d'ailleurs. […]

Le roman graphique, c'est devenu effectivement une catégorie commerciale. Alors ça continue à correspondre à une production, il y a un noyau dur. Mais c'est comme les libraires maintenant, ils ont un rayon autobiographie. Et je ne pense pas que tu classes la littérature en disant « historique, etc. », mais en bande dessinée, maintenant t'as un rayon autobiographique. Mais quand tu vas chez un libraire littéraire classique, tu vas

(cc) BY-NC-ND

avoir *Les misérables*, et à côté *La Vie de Henry Brulard* et puis à côté etc. Donc des romans historiques, de la littérature autobiographique entre guillemets, etc. Donc tu vois, tout ça est rangé côte à côte, tu vois, on fait pas de catégories comme ça, mais chez les libraires maintenant, t'as une étagère autobiographie. Pas chez tous, mais chez beaucoup. Je suis toujours un peu sidéré de voir ça. C'est effectivement devenu une catégorie littéraire, et pour moi, c'est assez catastrophique. Ça veut dire que le travail qui était considéré par ceux qui le faisaient comme nécessaire et révolutionnaire est devenu quelque chose, a été récupéré. De toute façon, il n'y a pas actuellement un éditeur qui n'a pas une collection de bouquins petit format, souple, dos carré, noir et blanc, avec des récits qui font 80, 120 ou 150, ou 200 pages. Et c'est l'histoire habituelle, la marge finit par devenir la norme. Et c'est d'ailleurs ce qui m'amuse, quand on te parle de la crise des labels de bande dessinée qui ont mis le bazar il y a vingt ans, ils sont peut être en crise, mais n'empêche qu'ils ont gagné. […] Mais ce qui est intéressant aussi, c'est que t'as des tentatives, qui par rapport à des exemples littéraires, de ce point de vue là, pour moi, la recherche continue. Quand tu regardes le travail de Dominique Goblet, elle est, par rapport à une certaine forme de littérature, directement dans un travail de plasticien. Ses procédés de création, c'est ce que tu vois chez les plasticiens contemporains. Mais pour résumer, il me semble qu'il y a une partie de la production de la bande dessinée aujourd'hui – les critiques littéraires eux-mêmes n'en sont pas conscients – mais la bande dessinée est en train de devenir, entre guillemets, une succursale, dépendance, extension de la littérature. Et ce qu'il va être intéressant de regarder, c'est comment ça va se passer, comment cette prise en compte va se faire.

Maintenant, de plus en plus souvent, on peut voir des chroniques d'albums dans la presse généraliste, que se soit dans le Nouvel Obs, Télérama, Libé, ou même Elle, et c'est souvent des romans graphiques…

J.-P. M. Dans Libé ou Télérama, plus ou moins toutes les semaines, ils essaient de mettre un roman, un essai, un livre pour enfant, un polar, et une bande dessinée. De ce point de vue là, ça touche à autre chose la question du roman graphique, c'est pour moi une des composantes de ce phénomène, de la reconnaissance culturelle de la bande dessinée, qui a commencée il y a une grosse trentaine d'années, donc c'est un phénomène très récent. Quand tu regardes par rapport au théâtre ou même au cinéma… Et je pense que c'est, malgré tout, quelque chose qui est en marche et qui ne s'arrêtera plus. A moins que, parce que ça existe aussi, cette forme soit frappée d'obsolescence à cause d'une évolution technique, c'est pas tant le problème d'ailleurs l'évolution technique, que d'une évolution sociologique. C'est-à-dire qu'une partie de la population que ça intéresse, et qui, un jour, décide qu'il y a mieux, puis ça disparaît complètement. Ça a existé, y compris dans des domaines assez proches de la bande dessinée, les images d'Epinal, ça a été vraiment populaire pendant 60, 70, 80 ans, et puis à un moment, pouf, au revoir et merci, et ça s'est fait en 20 ans. Donc c'est très étonnant. La bande dessinée elle peut peut-être être frappée par ça, mais je ne pense pas, j'ai des doutes sur cette vision un peu millénariste, « internet arrive, la bande dessinée est morte ». Manifestement, il y aura des impacts : il y en a eu sur la musique, ça en a sur la littérature, ça en a sur plein de choses, mais je pense que malgré tout, ça ne va pas faire disparaitre la bande dessinée en tant que telle. Mais pour en revenir au roman graphique et pour en revenir à la reconnaissance culturelle, moi, ce qui me semble évident, c'est qu'on est dans un phénomène constant, petit à petit, de grignotage de la bande dessinée, qui est en train de prendre sa place. Alors, de temps en temps, il y a des coups d'éclat, quand il y a des interdictions ou des trucs de ce genre, mais globalement, tout ça se fait très gentiment, calmement, un peu à bas bruit, et petit à petit… que Télérama, toutes les

(cc) BY-NC-ND

semaines ou presque chronique une bande dessinée, que Le Monde, Libé, le Nouvel Obs… en parlent, ça veut dire que petit à petit ça rentre dans les mœurs. Et c'est presque une question de générations. C'est-à-dire que je pense que pour mes parents, il était évident que passé 15-16 ans, il fallait plus lire de bandes dessinées et passer aux vrais livres, à la littérature sérieuse. Moi je fais partie de la génération qui n'a jamais cessé d'en lire. […] Il y a aussi quelque chose de très intéressant, y a une polémique que tu as peut-être vue de manière marginale dans ta recherche, c'est la polémique de la bande dessinée comme médium populaire, alors que ceux qui lisent des bandes dessinées sont les CSP+, les plus diplômés, que les américains appellent les « *upper crust* », ce qu'on dit nous « le haut du panier », c'est clair. Y compris rapporté en termes purement quantitatifs de lecteurs, de tirages, etc., effectivement, *Pirates des Caraïbes*, c'est un film populaire. Même *Largo Winch*, rapporté au succès de certains jeux vidéo, comme *Grand Theft Auto*, c'est de la blague ! Quand les mecs font la queue à la Fnac une nuit entière pour être sûrs d'avoir leur exemplaire le lendemain matin, ou rapporté aux musiques de certaines stars d'aujourd'hui, c'est fini. Effectivement, la bande dessinée a pu être populaire jusque dans les années cinquante-soixante, mais c'est terminé, et c'est ue pratique socialement marquée. Et contrairement à ce qu'on pense, pendant longtemps elle a été marquée comme infamante, et là, encore une fois, cette espèce de reconnaissance implicite, c'est-à-dire que c'est une pratique des classes moyennes et des classes supérieures, beaucoup plus que des classes populaires, mais personne n'en parle. Il y a une expression américaine que j'aime bien, c'est « under the radar », sous le radar, c'est trop discret pour qu'on puisse le remarquer, c'est évident. […]

Le roman graphique, ça revient aussi à ce que je disais. Ce qui m'a toujours frappé dans la constitution de la bande dessinée comme genre pour adulte, c'est la bande dessinée underground dans les années soixante. C'est un truc qui se fait en dehors des circuits commerciaux, à l'époque hippie, dans un contexte de guerre avec la guerre du Vietnam et tous ces trucs là, qui dure finalement assez peu de temps, qui dure quoi, une petite décennie. Et donc, quand tout ça se casse la gueule, tout le monde considère qu'enfin, on va revenir aux choses sérieuses, tout ça c'est globalement des carabistouilles et ça n'a pas d'importance, et historiquement, ça restera comme une bulle un peu festive et puis c'est terminé. Hors non. Et y compris dans le fait que du point de vue économique c'est quelque chose d'extrêmement précaire, et ce qui est fascinant, c'est la pérennité du phénomène, parce que ça n'a jamais arrêté, et aux Etats-Unis, ça reste. Et quand tu regardes, en France, c'est pareil, tu as eu des labels connus, comme Futuropolis, aujourd'hui on parle de l'Asso, mais quand tu regardes, il y a une solution de continuité, il y a même d'ailleurs des revendications d'une certaine paternité, Menu revendique toujours Futuropolis. Mais il y a aussi cette marge économiquement très étroite qui n'a jamais cessé d'existé. Elle correspond aux besoins des auteurs, mais aussi aux envies d'un certain lectorat. Moi je sais que Jean-Louis de Cornélius ou Jean-Christophe Menu m'ont dit que quand ils étaient dans des festivals, dans des dédicaces, des gens qui leur disaient : « ah ben je ne lisais plus de bandes dessinées depuis une quinzaine d'années parce que j'étais un lecteur de Futuropolis, et tous les labels de l'époque, et ça a tourné d'une manière qui ne m'a pas plu, et je suis tombé sur vos bouquins, et là je me suis dis, tiens, c'est bien ». Donc si tu veux, t'as aussi un public en attente de ce genre de choses, et qui est prêt à revenir, à suivre. Et il y a aussi un autre phénomène qui me semble un peu inévitable, et ça les libraires le disent, c'est des gamins, quand ils ont épuisé les charmes de *Thorgal*, *Largo Winch*, etc., t'en a qui continuent à lire les resucées de ça pour adultes, ça existe. Pis t'en as, à un moment, qui se disent « ok, c'est bon, on va peut-être essayer de lire autre chose là ». T'as une partie du public qui fait cette bascule là, il y a un phénomène de transformation qui fait qu'il y a une partie du lectorat qui

(cc) BY-NC-ND

glisse vers ça. Et le roman graphique, c'est aussi ça, c'est-à-dire que c'est peut-être essayer de dire à un certain nombre de lecteurs : « ben écoutez, venez voir, on est aussi sérieux et aussi divertissants qu'un roman ». […]

ENTRETIEN AVEC ROBIN PINAULT

Qu'évoque pour toi le terme de « roman graphique » ?

R.P. Ben, « roman graphique », c'est un terme vachement, vraiment vraiment vague, et c'est à la fois un format, un contenu, plus ou moins un gage de qualité entre guillemets, donc effectivement c'est un album de bande dessinée, ou quelque chose d'apparenté en tout cas, d'un grand nombre de pages, en général un format plus petit que ce qu'on trouve en format franco-belge classique, Dargaud, Dupuis, etc., et puis vraiment avec l'aspect roman, c'est-à-dire une histoire de A à Z, qui se termine en un tome, et graphiquement, quelque chose qui sort un peu de l'habituel quoi. Donc c'est plein de critères différents, et donc, souvent un seul tome quoi. Enfin, quelque chose de fini et définitif à la fin du tome quoi. […]

Le système de classement, c'est autre chose, parce que pour le classement on a choisi de mettre juste par… on a décidé que ce qu'on considérait comme « roman graphique », c'était juste des bandes dessinées qui n'avaient pas de suite, donc où il y a juste un seul tome, où donc on va se retrouver avec des cas comme *Maus*, qu'on va avoir mis en séries, et par exemple, *Black Hole* de Burns, qui est issu de, je sais plus, six ou sept fascicules aux Etats-Unis, mais qui est sorti en relié en France, en édition reliée, et on l'a mis en « romans graphiques ». Et si on avait eu les éditions séparées, on l'aurait mis en « séries », en fait. Donc c'est pour nous juste une histoire de format, parce que pour le lecteur c'est vraiment plus simple de trouver « roman graphique » par dessinateur, rangé par dessinateur, en « roman graphique » tout ce qui est un seul tome, et puis les séries à côté. C'est juste une histoire de facilité pour le lecteur.

Pour faciliter aussi le traitement intellectuel des collections ?

R.P. Ah ben c'est sûr que nous comme ça on n'a pas à se poser de questions. A partir du moment où il n'y a qu'un seul tome, hop, on passe en « roman graphique ». Ce qui arrive quand même assez régulièrement, c'est que certaines œuvres, quand le tome sort, on les met en « romans graphiques », et c'était pas prévu qu'il y ait un deux, et il y a un deux, donc du coup, on décale. […]

Pour revenir à ce que tu disais tout à l'heure, sur le contenu, sur l'histoire de ce que tu qualifiais de « roman graphique », quelle est la différence avec une BD classique, franco-belge ?

R.P. Ben parce que tout ça, c'est de la série en général. Enfin, pour le peu de connaissances que j'en ai, le franco-belge, c'est des séries, et puis quand même quelques tomes, que les gens ont été habitués à lire dans *Pilote*, dans tous ces journaux dans ce genre là, des séries à rallonge, et puis à la fin d'un tome, on a fini l'intrigue, mais l'histoire peut très bien reprendre en fait. Je pense que ce n'est pas du tout l'idée du roman graphique, il n'y a pas d'arc narratif sur plusieurs tomes et sur plusieurs… Enfin,

(cc) BY-NC-ND

dans les séries franco-belges en tout cas, les grands classiques, *Tintin*, *Astérix*, *Lucky Luke*, etc., les héros ne vieillissent pas, ils ont beau avoir eu quarante aventures, *Tintin*, on aura toujours l'impression qu'il a 16 ans, *Lucky Luke*…, enfin voilà, ils ont tous la même tête, le même âge, voilà, et tout peut se lire en séparé en plus. Donc, effectivement, le roman graphique, c'est pour moi quelque chose en une fois, c'est terminé, et puis faut qu'il y ait quelque chose, graphiquement, qui mette une claque quoi. Parce qu'à la fois en romans graphiques on a des bandes dessinées qui sont d'un format euh… l'Asso, etc., qui est beaucoup plus petit que le franco-belge, et puis à la fois, on a l'inverse, on a des formats vraiment très très grands. Donc, à partir du moment où on se dit que le classement « un tome = roman graphique », et qu'on se dit que ce classement il est pas bon, je pense que c'est très très compliqué de redécider qu'est ce que c'est qu'un roman graphique, ou qu'est ce que n'est pas un roman graphique plutôt. […]

Et puis on a surtout des éditions anglophones, en version originale, qui sont en romans graphiques parce qu'elles ont lieu d'y être, parce que c'est des éditions reliées, parce que c'est sorti comme ça et y a que ça aux Etats-Unis, et en France, c'est sorti en séparé, et du coup, qu'est ce qu'on fait, est-ce que… enfin c'est un peu compliqué. […]

C'est sûr que « roman graphique » c'est une BD plus adulte, et avec des sujets plus intimes, plus proches enfin… On est moins dans… Par rapport à la bande dessinée humour, gros nez, ou tout ce qui est super héros, ou tout ce qui est enquêtes, etc., on est beaucoup plus dans la vie des gens, dans la vie quotidienne, dans rapporter un événement, plutôt que dans une fiction… Enfin, le « roman graphique », pour moi, c'est vraiment ça. Or, le format, c'est vraiment raconter quelque chose qu'on a vécu, ou qui aurait très bien pu se passer. C'est un format qui permet d'aborder des thèmes plus…, un peu plus compliqués, de façon plus profonde. Donc c'est de la littérature qui est, à mon avis, beaucoup plus adulte.

Et comment qualifierais-tu la place de l'auteur dans un « roman graphique » par rapport à une BD classique, franco-belge ?

R.P. […] Roman graphique, ça reste quelque chose de... enfin, c'est une petite œuvre d'art quoi. Enfin, à mon avis, les gens ne voient pas les choses du tout de la même façon. Et oui, et puis il y a quelque chose qui fait adulte. […] Donc comme le roman graphique c'est un peu sérieux quand même, c'est un peu plus profond… En tout cas, moi c'est l'impression que j'en ai. Et puis je pense qu'il y a beaucoup de gens qui voient les choses comme ça aussi. […]

ENTRETIEN AVEC ELISA LAGET

Qu'évoque pour toi le terme de « roman graphique » ?

E.L. Alors, le terme « roman graphique » évoque pour moi un certain format, un certain type de récit narratif, un certain type de bande dessinée, qui sort du format classique, 48 pages cartonné couleur. Généralement, les romans graphiques sont soit en noir et blanc, ou en couleurs, mais voilà, ils se rapprochent plus de l'ouvrage littéraire, au niveau de la forme, avec des formats plus épais, une couverture plus souple, pas forcément

(cc) BY-NC-ND

cartonnée, ça peut être une couverture souple, et un format la plupart du temps plus petit. Alors maintenant, à une certaine époque, les romans graphiques, il me semble, étaient plutôt en noir et blanc, avec une couverture assez simple justement, dans une forme qui se rapprochait un peu plus de l'ouvrage littéraire, mais je pense que maintenant c'est plus vrai, c'est-à-dire que les auteurs peuvent… tout est possible en fait. […]

Qu'est-ce que tu recherches dans un roman graphique ?

E.L. Ben je m'attends à trouver peut-être un autre type de récit qu'un récit de genre, en fait, qu'un récit de divertissement, ou un récit d'humour, ou d'aventure. Généralement, « roman graphique », ça évoque pour moi des œuvres comme *Persepolis*, *La guerre d'Alan*, *Maus*, et puis l'œuvre de David B, *L'ascension du Haut Mal*. Ou bien *Lapinot*, voilà, je m'attends un peu plus à des récits axés peut-être plus sur l'autobiographie, peut-être le reportage, des récits plus personnels, des récits plus intimistes. En fait, je m'attends à trouver des histoires qui trouvent un écho plus grand avec mes propres états d'âmes, et peut-être des récits… Et je pense que l'autobiographie et le roman graphique sont très liés.

Est-ce que le terme te semble galvaudé aujourd'hui ?

E.L. Alors historiquement, je pense me souvenir que le terme est antérieur à Will Eisner, mais il me semble que la première fois qu'un auteur a officiellement employé le terme de « roman graphique », c'était Will Eisner pour *A Contract With God*, et il avait justement défini cette bande dessinée comme cela pour échapper à une catégorisation humoristique, comique, de la bande dessinée. Son récit n'avait rien de comique, n'avait rien de divertissant, donc voilà, c'est le terme qu'il avait trouvé pour mieux définir le récit qu'il avait développé dans *A Contract With God*. Après, est-ce que le terme est galvaudé ? Oui, je pense, c'est une sorte de caution. « Roman graphique » c'est une façon de ne pas employer le mot « bande dessinée », en fait, de donner une caution sérieuse, peut-être plus adulte et plus littéraire évidemment au terme « bande dessinée ». Donc disons que voilà, « roman graphique » qualifie un autre type de bande dessinée, qui ne serait pas humoristique déjà. Je pense que l'objectif des auteurs, principalement, c'est d'échapper au côté humoristique. Enfin pour les Américains, et après, en Europe, je pense que c'était pour échapper à l'idée de la bande dessinée pour les enfants, d'une part, et comique et d'aventure. Et je pense que c'est plutôt positif, que les différents genres en bande dessinée s'affinent en fait, qu'il existe d'autres genres de bandes dessinées qu'on ne puisse pas qualifier de bandes dessinées, donc je trouve ça plutôt positif. Après, je pense qu'on peut mettre tout et n'importe quoi dans le gros sac du roman graphique, qu'il faut se méfier des appellations. Mais je pense que c'est un terme qui s'est imposé lui-même, en fonction de la production éditoriale. Donc pour moi, c'est un terme qui a du sens, et qui se justifie. […] Pour moi, le terme de « roman graphique » qualifie aussi, dans l'idée que je m'en fais, une certaine forme de bande dessinée qui est issue des petits éditeurs, des éditeurs indépendants. Mais je pense que les romans graphiques sont peut-être plus destinés à un public adulte, exigeant aussi, graphiquement parlant, on n'appelle pas ça roman dessiné, donc roman graphique, ne serait-ce que le terme « graphique » véhicule peut-être l'idée d'une exigence graphique, au niveau du dessin. Et puis une certaine idée de l'autobiographie aussi. Et puis créer aussi une sorte de passerelle entre les adeptes de littérature qui voudraient accéder à la bande dessinée mais qui sont peut-être rebutés par une certaine image populaire et un peu vulgaire du médium, et qui sont peut-être intéressés par cette forme là de narration. « Roman

(cc) BY-NC-ND

graphique », c'est un peu la caution intellectuelle, c'est un terme un peu plus… qui apporte une certaine caution de qualité intellectuelle à la bande dessinée. Pour ceux qui en douteraient encore, qu'il y a des œuvres qui valent autant que certains grands classiques, en bande dessinée.

Quelle est la place de l'auteur dans un roman graphique par rapport à une bande dessinée classique ?

E.L. Dans les romans graphiques, il me semble que les auteurs ne s'effacent pas derrière leur héros. Je dirais que l'auteur est central dans le roman graphique. Mais après, c'est vrai que pour moi, c'est un terme un peu fourre-tout. Pour moi, il y a vraiment certaines œuvres qui sont importantes et qui sont qualifiées de romans graphiques, mais à l'heure actuelle, j'ai l'impression que c'est un terme un peu fourre-tout, qui qualifie des œuvres indépendantes, et à la fois des œuvres autobiographiques, plutôt destinées aux adultes. On ne parle jamais de roman graphique pour des œuvres destinées aux enfants. […]

Historiquement, *La ballade de la mer salée* d'Hugo Pratt, c'était la première bande dessinée –en tout cas en France – à s'émanciper du format traditionnel par son nombre de pages, et par une écriture plus libre. C'est vrai qu'il y a cette idée de liberté, de sortir des carcans et des formats classiques, et que la voix de l'auteur se fasse entendre un peu plus fortement. Et puis cette caution littéraire, qui met en avant le récit, qui place le récit comme central dans l'œuvre. Et puis la qualité du dessin : dans un roman graphique, on est pas du tout dans une bande dessinée académique ou classique, on est plutôt dans une innovation, il y a cette idée de nouveauté, de liberté, et d'importance du récit surtout. Le récit important par sa taille, l'idée d'un récit de qualité. […]

Je sais pas si c'est un terme à la mode, qui va finir par passer de mode justement, quoique c'est un terme qui est entré dans le langage courant maintenant. Mais les gens qui ne sont pas du tout amateurs de BD ne connaissent pas ce terme, c'est un terme qui circule entre initiés, entre fans, entre lecteurs plutôt de bandes dessinées, dans le cercle des éditeurs, mais c'est un terme quand même assez peu utilisé par le grand public. Pas par les enfants, qui est mal connu, qui est méconnu en fait. En visite commentée, je discute souvent… quand je suis amené à parle de « roman graphique », les gens, la plupart du temps, ne connaissent pas ce terme. Donc je me demande si c'est un terme qui va rester, ou qui est le fruit d'un effet de mode, enfin, je ne sais pas si ce terme là va se développer, va entrer dans le vocabulaire courant, et sortir du cercle des auteurs, des éditeurs et des critiques. Mais bon, les amateurs de BD en tout cas, ne comprennent pas trop le sens du mot, pourquoi telle œuvre serait un roman graphique et pas telle autre… Dans les visites, j'en parle assez peu, parce que justement, pour le roman graphique, j'essaie de me recentrer sur l'étymologie, sur le vocabulaire, « roman », qu'est ce que ça évoque, « graphique », qu'est ce que ça évoque… rien que le terme « graphique » c'est un terme qui est difficile à comprendre, les gens mélangent assez souvent… graphisme, ça veut dire quoi ? Ça veut dire dessin, ça veut dire illustration, ça veut dire lettre, ça veut dire design ? Donc déjà c'est un terme assez flou, assez difficile à définir, et « roman », clairement, ça fait référence à la littérature, donc moi, généralement, je parle du roman graphique quand j'arrive à la section des petits éditeurs, de l'édition indépendante, avec l'Association, et puis là, je fais un parallèle avec euh… j'essaie de questionner les visiteurs sur leur ressenti par rapport au format, les couleurs, à la pagination, le type de papier utilisé, la couverture… voilà, dans un premier temps on analyse la forme de l'œuvre, et ensuite on discute un peu du contenu. Pour moi, c'est assez pratique de parle de l'Association dans le sens où on peut établir un lien avec

(cc) BY-NC-ND

l'objet littéraire, tout simplement parce que le contenu, c'est du noir et blanc, et au niveau de la couverture, surtout chez l'Association, on se retrouve face à des couvertures super épurées, avec deux-trois couleurs maximum, et là, encore une fois, on est proche du livre, de l'œuvre littéraire. C'est assez clair, en tout cas, ça permet de bien faire prendre conscience au visiteur du sens du mot. Après, je m'appesantis pas trop sur le sujet, parce que voilà, « roman graphique », ça veut dire quoi, ça veut dire autobiographie ? Non. Ça veut dire BD pour adulte ? Non, parce que des BD pour adultes, il en existe dans tous les genres. Donc ça évoque un certain type de récit, mais c'est vrai que c'est pas facile à… Il y a des romans graphiques qui n'ont pas un nombre de pages énorme, qui sont en couleurs… Ça reste assez flou, parce qu'en plus, il me semble, faudrait que tu vérifies ça, mais à un moment donné, quand le terme est apparu aux Etats-Unis, les libraires se sont mis à créer des rayons « romans graphiques » à tire larigot, et les éditeurs ont surfé sur la vague « roman graphique » et ont sorti des bandes dessinées qui n'avaient rien de romans graphiques, en les qualifiant de romans graphiques, donc pour moi, c'est un peu fourre-tout comme terme. Mais bon après, voilà, il y a certaines œuvres comme Masreel, c'est un des premiers à avoir développé des récits qu'on peut qualifier de romans graphiques, mais après, voilà, je m'y connais pas assez non plus. […]

Pour moi, c'est pas une histoire de série ou de *one shot*. En fait, j'ai l'impression que tout ce qui n'est pas – actuellement, c'est un terme contemporain – commercial, finalement, tout ce qui n'est pas de la bande dessinée commerciale, c'est considéré comme un roman graphique. Moi je le sens plutôt comme ça, c'est comme ça que je le perçois. […]

Sur tes auteurs préférés…

E.L. Pour moi, le dessin compte énormément, en fait il faut que je sois satisfaite au niveau du dessin, que le dessin soit naïf, ou plus élaboré, ou plus académique, faut que je me retrouves, que je sois… que je trouve un écho, ben voilà, que le dessin me plaise, tout simplement. Et puis voilà, si le récit est à la hauteur, c'est aussi bien, des fois je suis déçue évidemment, en tout cas, pour Guibert ou Blutch, je suis quand même rarement déçue. Bon puis après voilà, il y a des auteurs qui ont un dessin moins virtuose, mais que j'aime tout autant. Je recherche une intelligence dans le dessin, il faut que ce soit… j'aime pas la facilité chez les auteurs, enfin la facilité… j'aime pas la pauvreté, j'aime pas sentir que le dessinateur s'est pas cassé la tête, n'est pas allé jusqu'au bout de là où il pouvait aller, je cherche en fait à être épatée – mais j'imagine que c'est le même chose pour tout le monde – par le dessin. Voilà, les meilleures surprises, c'est quand le dessin est pas forcément engageant au premier abord, mais qu'on est portés par l'histoire, là c'est une super surprise. Mais c'est vrai que dès le départ, je suis attirée par le dessin. Je regarde ça en fait chez les auteurs. Après je trouve que c'est plus décevant d'être séduite par le dessin et que le scénario ne soit pas à la hauteur que l'inverse. C'est-à-dire si le dessin est plutôt pas top mais l'histoire est super, ça sera obligatoirement une bonne surprise. Tandis que l'inverse, je suis plus davantage déçue. Mais voilà, à la base, je suis plutôt attirée par le dessin. […]

Sur la légitimation de la bande dessinée, est-ce que tu penses qu'elle est légitime aujourd'hui ?

E.L. Oui. […] Essayer de revaloriser la bande dessinée. Après, je dirais pas que c'est un faux débat, mais à l'heure actuelle, il y a d'autres questions à se poser que la

(cc) BY-NC-ND

légitimation de la bande dessinée, parce que ça, c'était plus un débat, je pense, qui a eu lieu dans les années soixante - soixante-dix. Maintenant, les lecteurs des années soixante - soixante-dix ont grandi, ils sont fans de BD, en fait , les adultes, et même les retraités d'aujourd'hui sont fans de BD, enfin pas tous, mais pas mal sont très attachés à la bande dessinée, donc n'ont pas trop de mal à découvrir d'autres récits, plus exigeants, ou qui échappent à la BD classique, donc je pense qu'on a pas vraiment de… je dirais que c'est un peu un débat qui n'est plus trop d'actualité. […] C'est plus un combat vraiment à mener, je pense que le combat est gagné, de la légitimation de la bande dessinée. Après, c'est peut-être plus dans d'autres milieux, peut-être des milieux plus proches de l'art contemporain. En fait, la plupart des gens de ma génération ont lu des BD quand ils étaient petits, donc j'ai 30 ans, enfin il me semble pas que ce soit vraiment problématique. Les gens sont plutôt ouverts, ont une sorte d'appréciation assez positive de la bande dessinée. C'est pas un médium vu comme euh… en tout cas, actuellement, il n'est pas vu comme une forme vulgaire ou populaire, c'est plutôt bien considéré je dirais. Ce qui n'est pas le cas d'autres médiums, comme euh… peut-être que les gens ont plus de réserve avec les jeux vidéos par exemple… Mais même si on est dans le jeu et qu'on n'est pas dans la narration, enfin, qu'on n'est pas dans la lecture ou la narration, on est quand même dans une forme qui est proche de la BD, du succès de la BD dans les années soixante - soixante-dix, c'est pas équivalent pour moi, mais ça s'en rapproche pas mal. Tous les enfants sont fans. Mais ce qui est assez étonnant, c'est que les références des petits qui viennent à la Cité sont les mêmes que celles de leurs parents, et limite de leur grands parents, donc c'est un peu inquiétant, c'est-à-dire que les petits lisent des classiques : *Astérix et Obélix*, *Tintin*, *Lucky Luke*, *Titeuf* aussi, et après ils passent à d'autres BD, comme *Lou*. Et après, on a une sorte de fracture, une baisse de lecteurs à l'adolescence, après, peut-être que les jeunes se remettent à lire, mais au niveau du public ado, d'après ce que j'entends, des groupes qui viennent, la BD c'est vraiment ringard quoi ! Il y a les mangas, pour les fans, mais sur une classe de trente, dans un lycée pro, il y en a cinq qui lisent des BD, trois qui lisent des mangas. Et le reste non, ils regardent la télé ou ils jouent aux jeux vidéos, ou ils font autre chose. Ils vont au cinéma, etc., mais c'est pas comme à une certaine époque où il n'y avait quasiment que ça comme forme de divertissement de masse. J'imagine que tout le monde en lisait, maintenant, non, ce n'est plus du tout le cas. […]

Pour en revenir au roman graphique, quelle est la première BD que tu as lue que tu qualifierais de roman graphique ?

E.L. Ben moi c'est *Maus*. J'avais 12 ans, je l'ai lu à la bibliothèque de mon village, et j'ai trouvé ça étonnant, je trouvais que c'était dessiné… en fait, c'est ça, au premier abord, je trouvais ça mal dessiné, ça me donnait pas envie, parce que quand on est ado, on aime bien tout ce qui est bien dessiné, avec des belles ombres… […] Et c'est vrai que quand je suis tombé sur Maus, ça a été un choc, parce que déjà, j'ai été vraiment saisie par le récit, et puis j'avais pas été attirée justement, pour une fois, par le dessin, et c'était une bonne surprise, parce que le récit m'avait complètement transportée, émue, et voilà, c'est une lecture d'ailleurs que je conseille aux ados, parce que j'avais 12 ans, et c'est pas trop tôt pour lire *Maus*, c'est bien au contraire de prendre conscience. Et puis c'était la première fois que je lisais une histoire vraie en BD, dans les années quatre-vingt dix, ça existait pas en fait. Là où j'habitais, les bandes dessinées, c'était fiction, point barre. J'étais jamais tombée sur une autobiographie en BD. Donc là, c'était la première fois que je me retrouvais face à un récit réel, et ça a été assez fort, comme expérience. Donc voilà, simplicité du dessin, sobriété, et force du récit, c'était parfait quoi.

(cc) BY-NC-ND

ENTRETIEN AVEC GILLES CIMENT

G.C. […] C'est un sujet très intéressant, surtout qu'il y a beaucoup beaucoup à dire justement sur ce qu'on range en « roman graphique ». On a eu de grands débats en préparant, euh, avec Thierry Groensteen d'ailleurs, je suis au comité de pilotage du… une grande étude lancée par la BPI sur les lecteurs de bande dessinée, et euh, dès qu'il s'est agi de faire des catégories […], on se rendait compte qu'il y avait des aires géographiques, des types de publications, est-ce que manga recouvrait toute la bande dessinée japonaise ou pas, est-ce qu'avec *comics* on couvrait le domaine américain, si on disait « roman graphique », oui, mais il n'y a pas que les américains, oui, et après on s'est arrêté sur un mélange, euh, et sur roman graphique, on s'est beaucoup écharpé. Surtout que moi je l'ai vu un peu, euh, apparaître le terme, moi j'ai connu cette époque là, et déjà, quand on a commencé à l'employer, d'ailleurs on disait « graphic novel », on disait pas « roman graphique », déjà, on était quelques uns à dire, non mais euh, la collections Romans (A suivre), c'était pas autre chose. […] Et puis le format était pas le même. Parce que c'est aussi une question de format, qui d'ailleurs parfois est assez ridicule, parce que certaines œuvres, qui sont publiées d'abord au format roman, puis agrandi, ou au contraire, d'autres qui ont trouvé un nouveau souffle, enfin, surfent sur la vague roman graphique en réduisant le format de parution. […] Même avec du manga d'ailleurs, Taniguchi, *Le journal de mon père*, ça a d'abord été publié en format album, puis ensuite ça a été publié en format manga. […]

On va peut-être commencer les questions, en même temps qu'on déjeune. Alors une première question simple, qu'évoque pour vous le terme de « roman graphique » ?

G.C. Ah ben on est dans le cœur du sujet ! Ben pour moi, c'est euh, c'est vraiment euh… c'est un argument marketing. Et je pense que c'est pas pour rien qu'il a été popularisé par Will Eisner, qui a quand même toujours, tout au long de sa carrière, imaginé des euh… d'abord qui a toujours eu un grand sens du commerce, du positionnement, et puis de l'industrialisation de son art. C'est quand même assez amusant, que quelqu'un qui ait en gros inventé le système du studio, qui après invente ce qui est devenu aujourd'hui une espèce de modèle de l'œuvre d'auteur, indépendant, etc, enfin, c'est assez amusant, qu'à des moments de sa carrière, il ait eu ces deux démarches là. Et je pense que l'un répond à l'autre, mais avec les mêmes préoccupations. C'est-à-dire que c'est quelqu'un qui a un… qui avait une perception de son art, qu'il avait d'ailleurs aussi enseigné, comme euh… enfin une perception qui était vraiment… qui répond à toutes les facettes, donc du très commercial et industriel, à…, au très personnel et très artistique, et avec aussi la dimension économique, et je crois que quand il l'a popularisé – je ne sais pas s'il a vraiment inventé le terme – et euh… et je crois qu'il l'a fait pour ouvrir une voie, et des possibilités, pour lui et ses collègues, d'imposer une autre norme. Sauf que c'est un concept assez mou. Qu'est-ce que ça représente, est-ce que euh…Déjà, il y a une chose essentielle, c'est que par rapport à « bande dessinée », et encore plus par rapport à *comics*, pour le monde américain, c'est quelque chose qui traduit presque plus l'essence même de la bande dessinée, c'est « roman graphique ». On a les deux dimensions, d'écriture et de dessin qui s'y retrouvent, qui ne se retrouvent pas dans bande dessinée, dans… dans *comics* évidemment qui en plus a une connotation de genre, qui tient aux origines de la bande

(cc) BY-NC-ND

dessinée, dans manga aussi, qui par les images là aussi, qui là aussi d'ailleurs, traduit un côté assez divertissant, ça veut dire « images dérisoires », c'est des images amusantes par rapport à l'estampe qui était l'art noble du dessin. C'est un peu comme *comics*, en fait. Manga, c'est un peu comme *comics*. On avait quand même déjà quelque chose qui était un peu plus… enfin on a d'abord parlé d'illustrés en français, puis de bande dessinée. Et en fait, « roman graphique », pour la première fois on avait quelque chose qui était euh… qui faisait la synthèse de ce qu'est réellement la bande dessinée. Pour moi, roman graphique, en réalité, ça devrait être le terme pour tout ce qui est bande dessinée. Il se trouve que ça détermine, ça définit aujourd'hui par l'usage un certain type de bande dessinée, qui est quoi ? Qui est a priori quelque chose qui se distingue du reste de la production, par la non-conformité à une norme, qui serait 48 pages, enfin un album classique, couleur, qui rentre dans la série, ou dans *comic strips* d'ailleurs, qui est encore autre chose, donc, pas de contrainte de pagination, pas de contrainte de format, sans doute une plus grande liberté aussi d'inspiration, on est dans un souffle de roman, quelque chose qui est un peu plus littéraire. Bon, si on admet qu'on limite le terme de roman graphique à ça, on voit à peu près ce que ça définit, euh… mais après, la ligne de partage est extrêmement difficile, vraiment, c'est… On voit bien aussi que dans l'usage, il y a un format qui s'y est prêté ; ça, c'est venu sans doute aussi des premiers romans graphiques qu'on a vendus comme tels, c'est-à-dire en gros avec *Un bail avec Dieu* et *Maus*, qui ont été les deux exemples, qui sont euh… qui ont défini un peu la norme quoi. Il se trouve que ceux là ont été publiés dans un format qui était en plus plus proche du roman que de la bande dessinée telle qu'on avait l'habitude – en tout cas chez nous – de la consommer chez nous, dans le format, par rapport à l'album. Chez les Américains, pas vraiment, puisque le format *comics*, c'est le même. Simplement, là, c'est l'épaisseur, et puis évidemment, l'inspiration. Après, il y a aussi la notion de noir et blanc, est-ce que c'est un choix artistique, d'être, dans le roman graphique, plutôt en noir et blanc, ou est-ce que c'est un choix économique, c'est-à-dire que étant donné les sujets abordés, l'espace de liberté que représente cette catégorie que sera le roman graphique, avec des explorations de l'autobiographie, de sujets un peu plus euh… un peu moins populaires disons, ça induit une économie du coup d'édition, qui fait que le noir et blanc est plutôt choisi, et là, on retrouve par exemple aussi le système économique de l'Association, qui commence immédiatement par du noir et blanc, mais pour des raisons économiques, en fait. N'empêche que ça a aussi établit une espèce de norme, qui fait que « roman graphique », ben il est plutôt dans la norme. Donc d'un terme qui est choisi pour vendre quelques œuvres au départ, ça finit par être normatif, ce qui est assez curieux, on n'a pas pris un corpus en disant « Voilà, comment on va appeler ça ? », c'est plutôt on s'est engouffré dans une définition pour faire des choses qui rentrent dedans quoi. […] En fait, pour répondre un peu plus précisément, je pense que chacun peut avoir sa définition, simplement, on est obligé un peu de se plier à ce que c'est devenu, à ce que l'entendement commun met derrière ce terme. […] Il y a un certain flou dans les frontières. […] Aux Etats-Unis, c'est tout ce qui n'est pas, qui n'est ni *comic strip*, ni *comics*, voilà en gros c'est ça, aux Etats-Unis. Et en France, c'est ce qui n'est pas du cartonné couleur. Et du coup, on fait rentrer aussi en gros dans le « roman graphique » la plupart des œuvres d'autobiographie en France. C'est amusant de faire rentrer l'autobiographie dans un… sous l'appellation « roman ». C'est assez paradoxal ! En littérature justement, le « roman » se distingue bien de l'autobiographie, de la poésie, du théâtre. Et le fait d'y accoler « graphique », ça donne une autre dimension. Et encore une fois, si on prend en France les précurseurs du roman graphique qui était l'école (A Suivre), et avant (A Suivre) d'ailleurs, *La ballade de la mer salée*, c'est un roman graphique : c'est une œuvre assez épaisse, en noir et blanc, mais bon, c'était avant. […]

(cc) BY-NC-ND

La particularité de *Maus*, c'est d'avoir été publié par un éditeur qui n'a d'ailleurs publié que ça, en bande dessinée, c'était un éditeur de littérature. […]

Et donc pour vous, le terme paraît légitime, aujourd'hui, pour qualifier un certain type de BD ?

G.C. Ben, si vous voulez, oui. De toute façon, la légitimité, elle est empirique. Ça fait des décennies qu'on parle de bandes dessinées, alors que ce ne sont, pour la plupart, pas des bandes, mais des planches, enfin des pages. « Bandes dessinées », ça correspond vraiment aux *strips* qui paraissaient dans la presse, c'étaient vraiment des « bandes » dessinées. Ça fait bien longtemps que ce n'est plus le cas, mais néanmoins, on continue à parler de bande dessinée, mais personne ne s'interroge en disant « c'est pas correct, c'est pas propre, enfin c'est impropre », voilà, c'est admis. Et d'ailleurs, on se rend compte que dans des médias qui évoluent énormément, comme la presse, comme le livre, comme l'audiovisuel aussi, d'ailleurs, le nombre de termes qui perdurent, qui datent d'un état technologique ou économique qui n'est plus le même aujourd'hui, et qui continuent à s'imposer. Regardez par exemple dans l'imprimerie, on parle de fonte, alors que ce ne sont plus que des octets […] Alors, du coup, est-il légitime ? Oui. A quoi s'applique-t-il, c'est toujours plus compliqué. C'est seulement là que peut se poser la question de la légitimité, parce que euh… Il y a même des *comics* de super héros quelquefois qui rentrent, qui se placent d'eux mêmes dans la mouvance « roman graphique ». Alors, c'est vraiment une question de jugement de valeur. Et là, ça devient du positionnement marketing en fait, réellement. La question de la définition est vraiment complexe et inextricable. […]

Quand vous lisez une BD, qu'est ce que vous y recherchez ?

G.C. Comme dans un roman, comme dans un film, je cherche à être impressionné par une démarche artistique, par l'expression d'un auteur. […] Et c'est vrai qu'on en retrouve aujourd'hui davantage dans l'édition indépendante, alternative, dans les bandes dessinées « d'auteur », à cause du formatage de plus en plus exacerbé de la série. […]

Pour parler de la place de l'auteur, est-ce que vous voyez une différence dans le roman graphique ou dans ce qu'on pourrait qualifier de BD d'auteur, par rapport à un classique de la BD franco-belge, 48CC ?

G.C. C'est vrai que, puisqu'on parlait de marketing tout à l'heure, en termes de commercialisation, on va davantage vendre un roman graphique sous le nom de l'auteur, alors que dans la BD franco-belge classique 48CC, on vend plutôt sur un personnage, sur un genre, et moins sur les auteurs, qui d'ailleurs apparaissent en moins gros sur la couverture, à part quelques exceptions notables, qui sont les grands maîtres. […*On vend des marques, Largo Winch, Thorgal…*] C'est une marque, c'est la marque *XIII*. Mais c'est pas le même public non plus. Dans le roman graphique, on entretient davantage la politique des auteurs. […]

Pour reparler de la légitimation, est-ce que vous pensez que la légitimation de la bande dessinée est toujours un combat à mener, ou est-ce un combat d'arrière-garde ?

G.C. […] Je pense que c'est à la fois un combat d'arrière-garde, et en même temps un combat toujours à mener. Je pense que la bande dessinée a acquis certaines lettres de noblesse, mais seulement dans certains milieux, certaines personnes dans certains

(cc) BY-NC-ND

milieux, seulement pour certaines œuvres, mais que globalement, il y a toujours de la réticence. Moi je m'en rends compte quand on fait des recherches de mécénat, de sponsoring, c'est pas sérieux, c'est pas prestige, c'est pas prestige du tout. […] Je pense, moi, qu'en termes de distinction, c'est toujours pas un critère de distinction, du tout. […] Ça prendra du temps. […]

Vous parliez de la presse. *Le Monde,* à un moment, avait une page toutes les trois semaines, une page entière, c'était Thierry Groensteen. C'est plus le cas du tout. Alors même qu'aujourd'hui il sort dix fois plus de livres, de bandes dessinées, qu'à l'époque. Et lui couvrait du coup quelque chose comme 10% de la production, et aujourd'hui, c'est même pas 1%, même moins que ça, 0,4%. […]

Quels sont les combats à mener, les grands débats qui vous tiennent à cœur pour la bande dessinée, en tant que directeur de la Cité ?

G.C. Le combat, je pense qu'on l'a mené dans les années quatre-vingt, et il a conduit à la création de ce truc là. Dans les années soixante-dix - quatre-vingt. Ça a été celui des créateurs du festival, ça a été celui d'une génération critique effectivement, on va pas dire la mienne, mais celle de Thierry Groensteen, et ceux qu'il a rassemblé autour de lui, là, nous on a mené un combat. Après, maintenant, c'est la défense des acquis, mais surtout, tenir haut le standard de qualité, en continuant à faire vraiment un bon travail, en maintenant des exigences dans la réflexion, dans la présentation des choses. Je pense que le nouveau musée, c'est un pas supplémentaire, les expositions qu'on fait, c'est un pas, et puis la création, voilà, ça c'est pas un combat, mais il faut entretenir cette flamme là quoi. Après, s'il y a un combat à mener, c'est préserver la création dans la mutation technologique. Voilà, ça c'est sûr. C'est-à-dire que les mutations technologiques vont conduire à un système plus industriel, plus marchand, et il faut, il va vraiment falloir veiller au grain, pour que la diversité et l'initiative de création soient préservées. Pour moi, ça c'est l'enjeu majeur. Moi je vois ce qui se profile en termes d'édition numérique, les livres numériques auront de moins en moins à voir avec les livres d'aujourd'hui, et vont demander, par le déploiement, de ce j'ai vu des prototypes-pages des nouveaux livres numériques, des animations et des effets spéciaux, on commence à travailler en 3D des pop-up électroniques maintenant. Donc, ça, c'est des mises de fonds considérables ! […]

Ça a été sacrément courageux l'aventure Futuropolis. C'est la collection *X* qui a fait l'Association et tout ça, vraiment ça. La collection de Jean-Marc Thévenet. La collection *30x40*, c'était magnifique. Et puis tout le travail sur le patrimoine, toute la collection *Copyright*, c'était extraordinaire. Et puis il y a aussi un combat, moi qui me tient à cœur, et celui là je vois qu'il est de plus en plus partagé, et ça je m'en réjouis, c'est justement de faire connaître le patrimoine. Entretenir justement ce passé, parce que la production foisonnante, la rapidité aujourd'hui du marché, il y a encore moins de place pour le patrimoine, c'est très très difficile. Et puis c'est aussi notre société médiatique, c'est culturel aujourd'hui […]

Et en même temps, on se rend compte qu'il y a plein de jeunes lecteurs qui n'ont jamais entendu parler de *Maus*. Et pourtant, c'est quand même pas euh… là, on parle pas de Calvo, Herriman ou McCay. […]

Donc les combats, oui, ils sont nombreux. Préserver la création, la créativité, le statut d'auteur, et puis veiller à ne pas perdre la mémoire. Mais ça, c'est un crédo personnel

(cc) BY-NC-ND

qui me motive. Et en plus ici, ça se traduit même dans l'institution, dans les textes, puisqu'on a et un musée, et une résidence d'artistes. Donc c'est notre vocation de faire, de bâtir des ponts entre les… […] Et c'est pour ça que *Futuropolis* de Robial et Cestac, c'était un grand modèle. […]

ENTRETIEN AVEC THOMAS GOSSELIN

Qu'évoque pour toi le terme de « roman graphique » ?

T.G. Ben, c'est des bandes dessinées souvent en noir et blanc, avec beaucoup de pages. Qui ont une volonté un peu romanesque. Pour se distinguer des récits genre les *Schtroumfs*, ou des récits humoristiques, plus des récits longs en fait.

Et qu'est ce que tu penses du terme en lui-même ? Est-ce que ce terme a une justification dans le monde de la bande dessinée ?

T.G. Non, je pense que c'est juste un nom comme ça, pour… parce que c'est vrai que BD ou bande dessinée, c'est peut-être pas un très joli mot. Moi je pense qu'il y a pas vraiment… que la différence… enfin que « roman graphique » c'est juste pour que se soit un peu plus… que ça paraisse un peu plus classe, un peu moins puéril. Mais ça reste quand même de la bande dessinée, même si on n'ose pas le dire.

Tu parlais de romanesque…

T.G. Ben là… ben non, parce qu'il y a aussi des romans pour enfants, mais là c'est plus des trucs avec des exigences intellectuelles. Enfin souvent, les romans graphiques, c'est pas du pur gag, ou pas juste du gag, il y a un récit adulte souvent, enfin je pense que c'est comme ça quand on parle de roman graphique. Mais même maintenant on voit même les trucs de super héros, quand on voit par exemple un film « adapté d'un roman graphique » ou d'une « série de romans graphiques », parce que c'est aussi sensé se distinguer des séries. Mais maintenant, il y a des séries de romans graphiques, donc effectivement, ça ne veut pas dire grand chose. Parce que les romans graphiques, c'est sensé être des « one-shot » comme on dit, des trucs qui sont pas à suivre, qui sont complets. Et là, on voit des appellations de films à partir de bandes dessinées, ils disent « d'après le roman graphique… », parce que ça fait plus classe que dire « d'après la BD ». […] On se rend peut-être pas trop compte de ce que ça veut dire la bande dessinée, pour la plupart des gens, parce que pour nous la bande dessinée c'est ce qu'on fait, et seulement ce qu'on fait. Alors qu'effectivement, il y a d'autres formes. Enfin, la légitimité culturelle de la bande dessinée, pour nous, elle est acquise. Donc on n'a pas besoin, on se sent pas obligé de la défendre en permanence.

Tu as déjà eu besoin de la défendre ?

T.G. Ben ça dépend en fait à qui je parle. Des fois, je peux dire que… ça m'est déjà arrivé de dire que je faisais du « roman graphique », ça m'est arrivé de le dire, parce que je trouvais que ça faisait pas très sérieux de dire que je faisais de la BD. Parce que si je disais que je faisais de la BD, on allait tout de suite croire que je faisais de *L'agent 212*

(cc) BY-NC-ND

ou un truc comme ça. Ça faisait un peu mieux, ça sonnait mieux de dire que je faisais du « roman graphique ». […]

Quand tu dessines, est-ce que tu t'adresses à quelqu'un en particulier ?

T.G. Ouais, non, je me dis pas « bon, là faut que je vise telle catégorie », comme les femmes de plus de 40 ans, enfin, je réfléchis pas comme ça. Je fais les histoires effectivement que j'ai envie de lire. Et peut-être après, il n'y a que les gens comme moi qui auront envie de lire, je ne sais pas. Mais je fais pas non plus des histoires sur moi, j'essaie d'intéresser le maximum de gens, j'essaie d'élever tout le monde. Mais parce que souvent, tu vois, quand on dit qu'on fait un truc pour tout le monde, on dit qu'en fait c'est du nivellement par le bas. C'est souvent ce qu'on reproche aux trucs un peu trop généraux. Et moi, j'essaie de faire des trucs un peu exigeants, mais de pas cibler. C'est quand même de l'évasion la lecture, c'est important, mais il y a des évasions qui sont plus intelligentes que d'autres, mais c'est peut être prétentieux de dire ça. J'essaie de faire une évasion qui ne soit pas trop débilitante.

Pour en revenir au roman graphique, le terme te semble-t-il galvaudé aujourd'hui ? Trouves-tu qu'on en parle beaucoup ?

T.G. Ouais, je trouve qu'on en parle beaucoup. Parce que, enfin, parce qu'en plus, la presse, genre *Télérama*, le *Nouvel Obs*, ça fait mieux pour eux de dire qu'ils défendent les romans graphiques, je pense, enfin. Parce que ça fait un peu plus adulte que la bande dessinée. « Bande dessinée », ça fait peut-être un peu trop vulgaire. Moi, je trouve que c'est juste un mot, comme ça, pour donner une légitimité culturelle au truc. Enfin, c'est des distinctions qui m'énervent un peu. Genre, la BD c'est pour les pauvres d'esprit, et les romans graphiques, c'est pour l'élite. […] Parce que souvent, ce qu'on appelle « roman graphique », c'est de la bonne bande dessinée, mais c'est débile. De toute façon, il y a des romans graphiques qui sont vraiment pourris. C'est comme dire « l'opéra c'est pour l'élite, et le foot c'est pour les prolos », c'est un peu énervant comme… enfin, je trouve ça élitiste en fait, tout le monde a le droit d'aller à l'opéra. Effectivement, c'est pas ce qui arrive, mais je vois pas pourquoi on pourrait pas… en faisant ça, en fait, on interdit aux gens d'aller à l'opéra. […]

Parce que, est-ce que vraiment *Télérama* aussi c'est l'élite culturelle ? *Télérama*, *Nouvel Obs* ? Je sais pas en fait. Est-ce que c'est pas quand même un truc un peu moyen, tu vois ? Je sais pas… Parce que c'est quoi les grandes revues intellectuelles françaises ? C'est des trucs du Collège de France ? Enfin, des trucs qu'on connaît pas ? Ben, je sais pas, parce que j'ai l'impression que par exemple, avant, c'étaient les Temps Modernes, de Jean-Paul Sartre. […]

Par rapport au format de ce qui est considéré comme « roman graphique », ça induit quoi pour toi ?

T.G. Ah ben c'est des formats un peu plus petits que le format album, souvent en noir et blanc, et plus épais. […]

Vu que les gros éditeurs, en fait, ils reprennent les formats qui font plus genre « BD indépendante », de l'Association. Tu vois, ils font des collections faussement « BD indépendante » […] parce que c'est vrai que nous, par contre, on peut faire cette

(cc) BY-NC-ND

distinction, là où les gens font la distinction « roman graphique/BD », et en fait, nous, on fait plus la distinction entre BD « indé » et BD « grand public ».

Qu'est-ce qu'une BD « indé » ?

T.G. Ben c'est pareil, c'est du roman graphique en fait ! On a un peu la même forme de snobisme. C'est comme en musique, c'est de la BD qui ne dépend pas des… qui n'est pas distribuée par les gros groupes économiques. Ou comme en cinéma : cinéma indépendant, et puis du cinéma hollywoodien, hollywoodien ou d'ailleurs. Mais ça aussi c'est une fausse distinction, parce que t'as des gros éditeurs qui font style indépendant. […]

Et à propos du format, qu'est ce que ça veut montrer un format plus petit qu'un 48CC ?

T.G. Je sais pas si ça veut montrer quelque chose, c'est peut-être plus que c'est hérité de trucs qui avaient ce format là, qui ont fonctionné, qui ont marqué les esprits, qui ont fonctionné économiquement, et donc, on suit ces modèles là : les modèles de Will Eisner, ou de *Maus*. Surtout *Maus*, c'est vraiment la bande dessinée qui tout d'un coup, qui tout de suite a eu une assise, une autorité culturelle, tout le monde était d'accord. Et je pense que *Maus*, et d'autres trucs, des bandes dessinées épaisses et en noir et blanc, et un plus petit format. Et ça veut aussi se rapprocher du format « livre », du livre sans images. Parce qu'effectivement, il n'y a pas de couleurs aussi, enfin, si, des fois il y a de la couleur, mais, c'est moins…, ça fait un peu plus austère, peut-être un peu plus sérieux, parce qu'il n'y a pas de couleurs flashy comme dans des BD pour enfants, donc ça fait un peu plus sérieux. Même si moi je préfère en fait faire du noir et blanc, mais c'est peut-être aussi une forme de snobisme. En fait, ça évacue plein de trucs, parce que j'ai pas envie de… pour moi, dans mes récits, c'est pas important la couleur, et si c'est pas important la couleur, je vais pas en mettre, parce que sinon ça serait du coloriage. C'est seulement si la couleur est importante que moi je me sens obligé d'en mettre.

En tant que lecteur, tu recherches quoi quand tu ouvres une BD ?

T.G. Ben faut que le dessin me plaise, et que l'histoire ait l'air intéressante. Enfin c'est surtout le récit qui est important pour moi. Enfin, le ton, l'écriture. C'est vrai que l'écriture c'est plus important que le dessin, même si on est obligé, à première vue, de voir le dessin. Le dessin se voit plus rapidement que l'écriture. […]

ENTRETIEN AVEC GILLES COLAS

Qu'évoque pour toi le terme de « roman graphique » ?

G.C. Ben, ma réponse peut être double, en tout cas composite. Très clairement, actuellement, de par ma profession et en particulier par la situation particulière de la librairie de la Cité, qui est vraiment réputée, peut-être plus en dehors d'Angoulême qu'à Angoulême même paradoxalement, comme LA librairie de référence en France, et une des quelques unes en Europe sur la bande dessinée, cette librairie a comme particularité, entre autre, de pousser beaucoup les nouvelles émergences de la bande dessinée

(cc) BY-NC-ND

alternative, de la bande dessinée d'auteur, au sens introspectif, donc le roman graphique. Donc, dans mon quotidien, il est évident que j'ai beaucoup de clients, de lecteurs qui viennent pour ça aussi, pour découvrir une autre bande dessinée. Justement, une bande dessinée qui légitime le neuvième art, complètement. Mais on me demande, je caricature un petit peu, « moi, j'aimerai m'intéresser à la BD, mais bon Astérix, Tintin, tout ça… Mais j'ai entendu, il y a un auteur qui parle de sa vie… » Très souvent, c'est effectivement ce qu'on a coutume d'appeler « roman graphique », d'abord, en premier lieu, dans une pratique du quotidien, pour distinguer grosso modo les séries, le phénomène de série, et phénomène de livre en tome unique, ou éventuellement en deux tomes, qui sont davantage axés sur une expression artistique d'ordre autobiographique, altruiste, documentaire, plus en rapport avec l'humain, éventuellement le quotidien, et l'imaginaire, mais moins l'aspect ludique, mineur entre guillemets de la bande dessinée franco-belge, notamment la bande dessinée d'aventure, très archétypée, comme Largo Winch, ou les gros nez, ou la bande dessinée pour enfants. Le roman graphique est d'abord une acception dans laquelle s'engouffrent énormément de choses après, mais qui distinguent cette bande dessinée plus introspective. Et moins commerciale, ce n'est pas marqué par le phénomène de série, qui est une recette répétée et qui engage dans un processus d'achat, qui peut faire plaisir, mais qui est un peu industriel. Le roman graphique a une image moins industrielle et plus artistique.

Et sur la forme du roman graphique ?

G.C. Pour la forme, par définition – mais après c'est galvaudé, beaucoup d'éditeurs de séries se mettent à en faire aussi, mais historiquement, on a commencé à en parler à partir de l'émergence de nouvelles bandes dessinées alternatives dans les années quatre-vingt dix – ce format roman, roman best seller, parce qu'en librairie on appelle ça du format best seller, pour distinguer du poche ou de formats intermédiaires pour les livres courants, pour les romans, pour l'actualité. Mais typiquement, ce que faisait l'Association, *Lapinot et les carottes de Patagonie*, poum, là, roman graphique, c'est évident, dans tous les sens du terme : épais comme un roman, une narration où il faut vraiment s'accrocher, t'as presque autant de lignes que sur une page de roman best-seller justement, et puis un graphisme qui est totalement expérimental. C'est tout un roman. Le format s'est imposé, parce que même aujourd'hui, beaucoup de créations comme ça, introspectives, en monovolume, sortent sous ce format, mais t'as même des séries. Quand on voit *Aya de Yopougon*, par exemple, c'est une série, mais elle est géographiquement dans la librairie située très près des romans graphiques, en plus c'est chez Gallimard, ça veut tout dire ! Donc, ça désigne beaucoup le format, c'est vrai. Mais est-ce que les *comics* sont des romans graphiques ? Ah ben non, là, les gens vont nous dire « non, c'est pas ça que je cherche, ça c'est une série, moi je cherche du roman graphique. » Mais si je leur dis qu'il y a plusieurs tomes à ce roman graphique, ils vont pas forcément se l'acheter. Donc effectivement, le format compte énormément dans l'acception, et c'est normal, parce que c'est prendre du recul, parce que les gens sont pas spécialistes de bande dessinée. Quand ils entrent dans notre librairie, on a aussi un très large public qui a besoin de codes, faut que les codes soient visibles, et au cinéma, c'est pareil, les gens vont pas forcément penser à Steven Spielberg, ils vont dire « non, c'est du cinéma commercial ». Donc le libraire doit jouer un peu avec les codes qui se mettent en place dans les médias, pour donner des repères au plus grand nombre. Après, on affine.

Tu disais tout à l'heure que le terme était galvaudé…

(cc) BY-NC-ND

G.C. Galvaudé… le terme même de « galvaudé » est exagéré, parce que je n'ai pas de définition du roman graphique qui soit sacrée et intouchable, c'est pas possible. […] « Galvaudé » au sens où ça désigne un format, mais ça peut parfois désigner des contenus qui sont fort différents de l'aspect introspectif, autobiographique, voilà. […]

Oui, effectivement, c'est Casterman, et après, on rentre dans l'économie du livre, ne soutiennent pas la création de la même façon que des intègres passionnés. […] Casterman Ecritures, ça m'évoque une bonne façon, créativement parlant, de surfer sur l'acception « roman graphique ». J'ai été un peu moins convaincu par euh… je peux pas condamner une collection ou un éditeur dans son ensemble, mais aux débuts de KSTR, j'avais vraiment du mal. Pas forcément à les vendre, mais à les apprécier, moi, je ne comprenais pas où ils voulaient en venir. De même, Bayou, tout n'est pas… ça navigue entre roman graphique et la série. Après, j'ai compris que Bayou était une collection un peu à part, qui naviguait justement entre la série et les romans graphiques. La politique éditoriale a sa cohérence, c'est juste qu'au départ, on est prisonniers des codes, même en tant que libraires parfois, dans une première réaction, après, on change vite. Pour revenir dans le passé, il y a 15 ans, c'était clair, il y avait les romans graphiques d'un côté, en tout cas en franco-belge, et de l'autre côté, t'avais les séries. Il y avait quelques croisements, il y avait *Maus*, mais il n'y en avait pas tant que ça. Il n'y avait pas des collections comme Bayou, ça n'existait pas, il y avait des grands formats et des plus petits formats, séparés. Aujourd'hui, c'est plus compliqué. Mais il ne faut pas oublier que pour le grand public, ça désigne un format. Je ne parlerai pas de galvaudé, c'est juste que sous ce format, il n'y a pas uniquement de l'auteur tel que c'était le cas il y a 10-15 ans.

Te rappelles-tu de la première fois que tu as entendu parler de « roman graphique » ?

G.C. Je pense que c'était pour *Lapinot et les carottes de Patagonie*. J'étais beaucoup plus jeune, j'étais à la fac, ou passant mon bac, je ne sais plus quand il est sorti, début des années 90, j'étais au lycée. Et là par contre, c'était tout à fait nouveau comme acception, on en avait pas parlé, c'était soit *Lapinot*, soit peut-être *Maus*, parce que *Maus* ça a été un choc énorme pour la bande dessinée, c'est le premier roman dessiné à avoir obtenu le prix Pulitzer, c'est tôt, 91 ou 92, l'Association n'as pas encore vraiment émergé. L'Association est devenue vraiment visible à partir de, je dirais, 93-94. Je me souviens des médias qui disaient « c'est de la bande dessinée, mais vous pouvez y aller, c'est sérieux, c'est du vrai roman ». Mais il y avait encore cette dimension un peu péjorative de la bande dessinée de dire « c'est du roman, graphique, mais c'est du roman hein, il y a vraiment à lire ». « C'est pas de la bande dessinée », sous entendu « c'est pas des petits miquets quoi ».

Comment tu vois cette séparation ?

G.C. En fait, « roman graphique », je n'emploie plus beaucoup ce terme, je dis plutôt « nouvelle bande dessinée d'auteur », je mets en valeur les différentes formes actuelles, l'immense pluralité de la bande dessinée. Je dis : « il y a de l'aventure, mais il y a aussi du reportage, il y a de l'autobiographie, il y a pour les enfants, il y a de la bande dessinée patrimoine, il y a de la bande dessinée asiatique, etc. » Et en fait, j'emploie assez rarement le mot « roman graphique », parce qu'il y a une diversité de formats qui va s'imposer à leurs yeux tout de suite. Par exemple, le manga d'auteur, il y a énormément de romans graphiques aussi. Taniguchi, pour moi, il fait du roman graphique. Et même Tezuka, il n'y a pas que de la série. Et puis il y a des séries qui sont

(cc) BY-NC-ND

très artistiques aussi, c'est tout le temps la même question. Donc l'utilisation du terme me paraît légitime surtout pour distinguer des inspirations, des modes d'inspirations. Le roman graphique va plus souvent distinguer par exemple l'autobiographie. Maintenant, sur la qualité, faut arrêter de dire « c'est nouveau, c'est autobiographique » […] Maintenant, depuis plusieurs années, il y a franchement une tendance à se regarder le nombril chez beaucoup d'auteurs, il y a aussi toute une génération d'auteurs qui sont très intéressants, mais d'autres qui surfent, consciemment ou non, sur cet aspect autobiographique, et qui font parfois des choses totalement inintéressantes, et à côté de ça, t'as des séries commerciales que je trouve excellentes. […]

Parlons des lecteurs : en tant que libraire, peux-tu me dire qui sont tes clients qui achètent des romans graphiques ?

G.C. […] Même dans les librairies où j'étais avant, c'est un peu plus des femmes, je dirais, une frange de lectorat qui n'a pas trop connu la bande dessinée traditionnelle classique d'aventure quand elle était petite, dans leur jeunesse, et qui sont donc en découverte. […]

Et dans le manga, c'est très clair en manga : il y a le phénomène série – au Japon, c'est vraiment comme ça, c'est à 90 % extrêmement industriel, parce qu'ils n'ont pas du tout le même regard que nous sur le livre, ils le consomment, ils le jettent après, il y a des poubelles à manga dans le métro, bref – on a le manga série d'un côté, et puis de l'autre côté, manga d'auteur, pour les gens qui me disent « je ne connais pas la bande dessinée asiatique, je n'y comprends rien, est-ce que vous pouvez me conseiller ? », des adultes, là, hop, manga d'auteur, très souvent roman graphique, parce que je ne les embarque pas forcément dans une série, ils veulent pas acheter une série qui dure 50 tomes. Par contre Taniguchi, *Quartier lointain*, à 95 %, t'es sûr de ton coup. Voilà, ça c'est du roman graphique. Taniguchi, c'est un très bon ambassadeur de la bande dessinée asiatique en France. Enfin, y a pas que lui hein. Voilà, c'est une frange adulte, c'est des lecteurs adultes, un peu plus souvent féminins que masculins. Et je pense effectivement que le roman graphique a séduit une population féminine, pour qui la bande dessinée traditionnelle de papa était grosso modo très axée sur des héros masculins, sur des valeurs masculines, voilà, les femmes socialement n'avaient pas la même place que maintenant, et du coup, on ne s'adressait pas majoritairement à elles, tout simplement. Pour parler d'Hergé, je suis fanatique d'Hergé, qui est l'emblème de la bande dessinée traditionnelle, sans doute l'emblème le plus représentatif. Peu de petites filles s'identifient à Tintin, donc ces femmes là, parvenues à l'âge adulte, s'intéressent ou se réintéressent à la bande dessinée via des créations plus introspectives, donc le roman graphique. Pas que, hein. Et en dehors de ça, difficile de dire s'il y a plus de jeunes ménages, de gens âgés… c'est quand même souvent une population qui a pas tellement connu la bande dessinée, qui a pas suivi la bande dessinée de très près avant l'émergence de cette nouvelle bande dessinée alternative. A l'inverse, des fans de longue date des bandes dessinées d'aventure traditionnelles, d'action, *Blueberry*, *XIII*, *Spirou*, sont un peu plus longs à s'y mettre, au roman graphique. Ils sont plus lents, parce que ce n'est pas ce qu'ils attendaient au départ. Au départ, l'Association, Menu a quelques raisons d'être parano, parce qu'ils ont été roustés violement par certains lecteurs : « c'est pas possible un tel format, en plus c'est dessinée n'importe comment, il y a aucun travail de dessin… », voilà. Je dirais même, pour être extrême, mais c'est une réalité, que les plus rétifs au roman graphique vont être ceux qui ne jurent que par le dessin, par le dessin léché, qui vont dire que le roman graphique c'est systématiquement pas bien dessiné, parce que même quand c'est bien dessiné les pages sont pas assez

(cc) BY-NC-ND

grandes, « moi j'ai besoin que la bande dessinée me fasse rêver, pas qu'elle me raconte des problèmes ». Il y a des gens comme ça. Ils ne le clament pas haut et fort, mais quand tu en parles avec eux, tu t'aperçois qu'au bout d'un moment, c'est difficile de les entraîner vers autre chose. Mais il y en a aussi : « ah ben ouais, tiens, au fond, ça va me changer ». Et par exemple, la collection Casterman Ecritures, entre autres, c'est un bon biais, parce que tu dis « c'est Casterman, vous connaissez Casterman ? Bon ben voilà, ils se mettent à faire ça ». C'est pas simple d'y passer du jour au lendemain, mais il y a des passerelles, et c'est intéressant. […]

Je te dis, entre spécialistes entre guillemets qu'on est, on peut en discuter des heures de l'acception « roman graphique », mais faut accepter aussi les repères du grand public. Donc c'est tout à fait légitime que tu poses cette question là : ça désigne une bande dessinée qui sort un peu de ces schémas un peu plus traditionnels que sont les *comics*, le franco-belge, voilà.

Et à propos de l'auteur, comment vois-tu sa place dans ce qu'on peut appeler « roman graphique » ?

G.C. Ben l'auteur est beaucoup plus mis en avant, c'est ça la grosse différence. En lieu du public, du lecteur, on met plus en avant l'auteur. […] Bande dessinée traditionnelle égale d'abord personnage. L'auteur, moins maintenant, mais pendant longtemps, a eu tendance à s'effacer derrière ses personnages, un peu comme aux débuts du cinéma, on pensait d'abord aux acteurs et pas au réalisateur. Le roman graphique, et particulièrement depuis que l'expression est apparue dans les médias etc., dans les années quatre-vingt dix, on parle de l'auteur. On retient le titre *Maus* autant qu'Art Spiegelman, enfin, le grand public retient plus *Maus*, mais enfin, Spiegelman, voilà, il a eu le grand prix d'Angoulême. L'auteur est beaucoup plus mis en avant, parce que ce qu'il nous propose c'est pas une série, c'est vraiment une création. Souvent introspective, ou éventuellement autobiographique. On va pas dire « t'as le dernier Tuniques bleues », on va dire « t'as le dernier livre de machin ». Donc l'auteur est beaucoup plus mis en avant, mais ça ne signifie pas forcément qu'il soit plus choyé par son éditeur. […]

En tant que lecteur, qu'est ce que tu recherches quand tu ouvres une BD ?

G.C. […] Moi j'attends d'abord d'être surpris, et éventuellement d'être simplement distrait. C'est difficile dans les deux cas, parce que j'ai lu tellement de choses… pour me surprendre ou pour m'amuser, faut se lever tôt ! Ça ne veut pas dire que ce qui va me surprendre ou m'amuser sont nécessairement des chefs-d'œuvre, mais moi, ça va me… j'attends des chocs ! Mais pas un choc forcément graphique ! Un récit de bande dessinée, faut que la synergie soit sacrément bonne. Parce que le beau dessin, ça ne veut absolument rien dire, le dessin expérimental, de moins en moins. Maintenant, la bande dessinée alternative est devenue une euh… pas une formule, mais il y a énormément d'appelés, et peu d'élus de mon cœur je dirais ! Donc c'est pas parce que c'est alternatif que ça va me plaire, ni l'inverse. Non, faut vraiment une synergie entre le dessin et le texte, que ce soit pas redondant. Et puis même quand c'est bon, je peux être un peu blasé, en me disant « bon, j'ai déjà vu ça », et en fait, après, des lecteurs me disent « mais non, mais c'est vachement bien », je dis : « ah oui, non, effectivement, c'est bien, je l'ai lu, c'est bien », et je me dis : « au fond, t'as un été un peu sévère dans ta première impression ». Mais c'est très difficile de ne pas se blaser. Et nous, en tant que libraires, on a déjà beaucoup lu quoi. On lit pas forcément beaucoup au quotidien, parce que

(cc) BY-NC-ND

parfois on n'a pas le temps, mais on a beaucoup lu avant. Donc c'est plus difficile de nous surprendre. Et on peut passer à côté de très bons bouquins, ça arrive, faut bien le reconnaître. Donc les gens sont très utiles pour ça, parce que eux sont plus vierges, entre guillemets. […]

Ces dernières années, dans la presse, comme Télérama, ou le Nouvel Obs, on voit de plus en plus de chroniques d'albums de BD, et ce sont souvent des romans graphiques. Et pendant mon entretien avec Gilles Ciment, celui-ci disait que les personnes qui à la base ne lisent pas de BD, vont acheter* Maus, Persepolis*, et ils vont s'arrêter là, parce que ce sont des livres qui ont fait le buzz, dont tout le monde a entendu parler. Qu'est ce que tu penses de ce type de lectorat ?

G.C. C'est vrai. Je suis tout à fait d'accord avec lui. Ben c'est immuable. Dans les autres arts, c'est pareil. Bon, le cinéma est beaucoup plus médiatisé que la bande dessinée, les gens vont quand même voir plus de films qu'ils n'achètent de bandes dessinées. C'est comme ça, c'est une économie culturelle plus forte, qui est plus visible, c'est plus à la télé, tandis que tu ne vois pas de bandes dessinées ou si peu à la télévision. Mais pareil, il y a celui dont on va parler à fond au JT, et que tout le monde va aller voir, ou alors ce sera parfois un échec, puis il y a beaucoup de films d'auteurs ou pas d'auteurs qui valent le coup et qui vont couler en une semaine. Au cinéma, on sait dans l'après midi si le film va vivre ou pas. Puis c'est pire que le livre, en bande dessinée. Et peut-être même d'autant plus depuis que les médias se sont majoritairement intéressés, ont de nouveau médiatisé quelques bandes dessinées, pas mal dans les années 2000, dans les années quatre-vingt dix ça a commencé effectivement avec *Maus*, j'ai pas le souvenir que l'Association était très médiatisée à l'époque, c'est venu quand même vachement avec *Persepolis*. Mais c'est vrai, il a raison, c'est *Persepolis* avec Satrapi, *Maus*, Sfar… Mais ce que je regrette, c'est que c'est l'arbre qui cache la forêt. Sfar, créativement parlant, ce qu'il fait maintenant est moins bon – en bande dessinée – au cinéma, c'est autre chose. C'est toujours un virtuose du dessin, mais il est tellement encensé que tu peux sortir n'importe quoi de Joann Sfar et il en sort euh… ça devient une marque, ça devient du snobisme. Il a effectivement beaucoup apporté au départ à la bande dessinée, mais maintenant, par facilité et par reconnaissance déjà établie, il a tendance à se reposer sur ses lauriers. Je parle pas en cinéma, mais en bande dessinée. Ça c'est immuable, ça a toujours existé. Dans les années soixante, tout d'un coup, boum, on a commencé à parler de bande dessinée dans les médias, c'était totalement nouveau, à part certains, et encore, on en parlait parce qu'ils se vendaient bien. Mais tout d'un coup, on a dit : « vous êtes des artistes ». Mais tout de même, il n'y en avait pas tant que ça dont on parlait régulièrement. Il y avait *Astérix*, *Tintin*, quelques autres, mais voilà, quelqu'un comme Jacques Martin qui faisait *Alix*, a longtemps râlé qu'il était dans l'ombre d'Hergé, alors qu'il avait son œuvre personnelle, ce qui était vrai. Ça existe toujours. Je serais peut-être un tout petit peu moins résigné, entre guillemets, en me disant qu'il y en a quand même d'autres qui sont mis en lumière. Blain, c'est en train de devenir, ça fait quelques années qu'il publie, une bonne dizaine d'années, et là, ça y est, il a fait *Quai d'Orsay*, qui a fait polémique au Festival, mais il a été vraiment mis en lumière. Ça fait quelques années quand même. C'est peut-être apparu vraiment dans les années 2000, qu'on voit des bandes dessinées aussi au talk-show, à la télévision, chez Ruquier… voilà, on en parlait pas avant, en dehors d'Astérix et des très grands mainstream. Mais c'est un phénomène de prêt-à-consommer culturellement, bien sûr, et ça existera toujours. […] Moi je connais un peu l'histoire de la bande dessinée franco-belge, il y a des auteurs sur lesquels je suis très monomaniaque, que je connais par cœur, je peux te citer toutes les dates de sortie des albums d'Hergé. Et d'autres, je suis venu

(cc) BY-NC-ND

après, petit à petit, progressivement au roman graphique à l'âge quasiment adulte en fait, puisqu'il a émergé à ce moment là, donc ça s'est fait en direct. Mais j'ai mis plus de temps à le découvrir, puisque j'avais une culture… voilà, à la fin des années 90…

[…] Et puis que ça s'est entre guillemets galvaudé, effectivement roman graphique, avant, c'était tout clair, c'était neuf, c'était alternatif, c'était intéressant, à quelques exceptions près qui sont ratées, aujourd'hui il y a tellement de choses… […]

ENTRETIEN AVEC CATHERINE FERREYROLLE

Qu'évoque pour toi le terme de « roman graphique » ?

C.F. alors, le roman graphique, en tant que bibliothécaire, il évoque pour moi une bande dessinée en un volume, dont l'histoire s'apparente en fait à un roman dessiné. C'est plus la définition américaine du terme, « graphic novel ».

Quelles sont les différences avec une BD classique, franco-belge ?

C.F. Alors la bande dessinée franco-belge, c'est plus des histoires en plusieurs volumes, avec des héros récurrents. Le roman graphique, c'est plus une histoire qui peut se tenir sur plusieurs volumes, où l'histoire est à suivre sur différent volumes, c'est pas une histoire dans chaque volume quoi, comme on peut l'avoir dans la bande dessinée franco-belge. Et le format est aussi différent du 48 pages cartonné-couleur, type franco-belge, on va avoir effectivement des ouvrages en noir et blanc, dans des formats qui sont différents, soit plus petits, soit plus épais avec beaucoup plus de pages, et souvent sur un papier qui lui aussi est différent.

Et ça t'évoque quoi quand tu as une telle BD entre les mains ?

C.F. Ben moi, j'ai plus l'impression d'avoir un roman en fait. C'est de la bande dessinée, mais le format m'évoque plus la littérature. Quant à la place de l'auteur, par rapport aux séries franco-belges, moi j'ai un peu l'impression que dans le franco-belge, l'auteur s'efface au profit du héros, tandis que dans le roman graphique, l'auteur est beaucoup plus présent. Il y a une grande implication personnelle aussi dans le roman graphique, il évoque souvent des passages personnels, ou des impressions, des histoires plus personnelles quoi, et donc l'auteur est beaucoup plus présent, il y a plus sa patte en fait. Voilà, on retient moins le héros que l'auteur. […]

Tu disais que ça faisait une trentaine d'années que tu entends parler de roman graphique…

C.F. Le terme est apparu plus récemment en fait. On a vu apparaître en fait des histoires en un volume, je dirais depuis à peu près une trentaine d'années. Maintenant, le terme est apparu beaucoup plus tard. Enfin, je ne saurais pas exactement dater depuis quand on emploie ce terme là. Maintenant, moi ça fait une dizaine d'années que je suis dans la bande dessinée, et effectivement j'entends ce terme là assez couramment depuis ce temps là. Maintenant, on appelle ça aussi des one-shot. Après, je pense que derrière le roman graphique, on met des choses différentes en fonction des personnes. Pour nous,

(cc) BY-NC-ND

les bibliothécaires, ça veut dire quelque chose, après, pour un éditeur, ça peut dire autre chose, un dessinateur, encore autre chose, même si c'est que des différences subtiles… […]

Moi j'ai l'impression que le roman graphique, en fait, il devient une part entière de la littérature. Maintenant, les gens lisent un roman graphique, plus qu'une série, comme ils lisent un roman, c'est pareil quoi. C'est une expérience qui est différente au niveau du vécu, mais qui au final est la même quoi. Une histoire, qu'elle soit dessinée ou écrite, c'est la même expérience, au final… ça t'apporte pas complètement les mêmes émotions, mais bon.

Et en tant que bibliothécaire, au niveau du lectorat, est-ce que tu peux observer des différences entre les gens qui empruntent des romans graphiques et des gens qui empruntent des albums de séries ?

C.F. Non, je ne remarque pas de différences particulières. Enfin, par rapport au lectorat qu'on a, on a des différences entre les gens qui lisent du manga, qui lisent que de la bande dessinée jeunesse ou grand public, etc. Mais je vois pas de différences entre les gens qui empruntent du roman graphique et ceux qui empruntent des séries. Je pense que c'est au feeling en fait. Après, à la lecture, on n'a pas les même ressentis. Mais, à l'emprunt, les gens font pas de différences. Je n'ai pas l'impression.

Parlons de tes lectures personnelles : quel type de BD lis-tu en général ?

C.F. Alors, effectivement, je préfère le roman graphique, parce que j'ai du mal à m'intéresser à une série, j'ai du mal à suivre les séries sur le long terme. C'est-à-dire que moi, les mangas, dès que ça dépasse cinq volumes, j'arrive pas à suivre. Parce que je suis pas dans la continuité. Moi, j'ai besoin d'un début et d'une fin, et dans une période rapprochée. C'est pour ça que moi, le format roman graphique me va tout à fait bien. Puis en plus des types de récits qui me conviennent. J'aime bien tout ce qui est autobiographique, réalité quotidienne… J'aime pas tellement la SF par exemple, c'est pas tellement mon truc. J'aime bien les romans graphiques qui sont un peu personnels quoi. Mais c'est ma sensibilité, après… voilà, il y a des gens qui aiment les *comics*, la SF, etc. Moi, je suis plus sur les ouvrages qui transmettent les histoires personnelles.

Parlons à présent de la légitimation de la BD. Est-ce que la bande dessinée te semble aujourd'hui plus légitime qu'avant ?

C.F. Oui. Moi j'ai l'impression que la bande dessinée n'est plus considérée comme quelque chose à part. Elle est considérée comme une partie de la culture, à part entière. On le voit en bibliothèque. Bon, nous, on est une bibliothèque spécialisée, donc faut pas se baser sur nous, parce qu'on a que de la bande dessinée, mais même quand on va dans n'importe quelle bibliothèque maintenant, il y a de la bande dessinée, et elle est considérée comme un support à part entière quoi. Ce qui n'était pas le cas il y a encore quelques années, […] donc pour moi elle est complètement légitime, c'est une forme d'expression comme une autre. Pas supérieure, mais pas inférieure. Alors après, effectivement, les subtilités sont différentes, je pense que la bande dessinée nécessite une culture. C'est pas facile de lire de la bande dessinée, a priori quoi. Autant y a des gens qui arrivent à lire des romans etc, autant la bande dessinée, ça demande une culture, faut en lire, c'est pas inné, voilà, il y a des gens qui n'arrivent pas à lire des bandes dessinées, on en voit encore. On entend encore des gens « moi, la bande

(cc) BY-NC-ND

dessinée, j'arrive pas à lire », voilà, c'est pas la même démarche. Il y a une façon aussi de s'approprier le récit. Pour moi, elle est légitime la bande dessinée, je crois que le débat… je ne sais pas s'il se pose encore. Pour moi, elle est complètement légitime. Il y a des expositions de bande dessinée quasiment partout, il y a à peu près un festival par semaine en France, il y a pas un week end de l'année où il n'y a pas un festival en France, euh, voilà. On chronique de la bande dessinée dans n'importe quelle revue culturelle, au même titre que du roman, des essais, du polar… Moi, la question, elle est pas là. C'est pas la question de la légitimité. […] La légitimation de la bande dessinée, je crois qu'elle est faite. Rien que le fait que la Cité existe, avec des fonds publics, rien que ça montre qu'il y a une légitimité. […]

Je pense que c'est une question de culture, il y a des gens qui n'ont pas été habitués à lire de la bande dessinée. C'est vrai qu'il y a encore des milieux, des générations, où la bande dessinée c'était considéré comme une sous-littérature. Et effectivement, on ne lisait pas de la bande dessinée parce que c'était pas culturellement valorisé. Alors qu'il y a d'autres générations, où, effectivement, la bande dessinée, c'est passé en fait dans les lectures normales. Voilà, alors effectivement, il y a encore des gens qui disent que la BD, c'est pas intéressant, etc. Enfin, moi, je ne perçois pas les choses comme ça. Après, c'est vrai que je pense qu'il y a des gens qui… c'est ce que je disais, c'est une culture la bande dessinée, il faut apprendre à lire de la bande dessinée, et je pense que c'est important que les enfants en lisent très jeunes, et c'est pour ça que c'est bien qu'il y ait de la bande dessinée dans les écoles, etc. Après, les enfants, ils lisent pas, de toute façon. Ils ne liront pas plus de bande dessinée que des romans, ou que de la presse d'ailleurs. Après, je pense qu'effectivement, il y a un succès médiatique de certains titres. Et les gens vont les lires pour se tenir au courant. Après, est-ce que ça va les emmener à lire d'autres bandes dessinées, je n'en suis pas persuadée. Et pourquoi ils ont lu *Persepolis* ? Parce que le bouquin a été adapté en film. Je ne suis pas persuadé que tout le monde aurait lu le bouquin si le film n'avait pas vu le jour. C'est pareil pour *Le chat du rabbin*. Il y a beaucoup de gens qui a acheté le bouquin parce que le film était sorti. Voilà, je pense qu'il y a un effet d'émulation. Après, c'est pareil avec la littérature, c'est la même chose. On le voit bien : les bouquins qui marchent sont ceux qui ont un succès médiatique, on en parle. […]

Mais après, il y a des rubriques spéciales, il y a encore une rubrique spéciale dans le Nouvel Obs, maintenant, on parle assez régulièrement de bande dessinée dans Télérama, mais c'est pas une rubrique spéciale bande dessinée. C'est un format littéraire comme un autre. […]

Aurais-tu quelque chose à ajouter ?

C.F. Non… non. Après, je me dis que c'est important aussi que la bande dessinée soit aussi un sujet d'études universitaires. Ça c'est vrai, on le voit de plus en plus depuis quelques années, où on voit qu'il y a de plus en plus de sujets de recherches universitaires qui ont trait à la bande dessinée. Ça, je pense que c'est important. C'est important, parce que la bande dessinée c'est aussi un vecteur de… comment dire ? Ça fait passer des choses de manière différente, donc. Puis à l'école, je pense qu'on peut s'inspirer aussi bien de la littérature que de la bande dessinée. Et on le voit de plus en plus, on voit de plus en plus d'enseignants aussi qui utilisent la bande dessinée comme support d'enseignement. Et ça, je trouve ça vachement bien. Moi, j'ai deux enfants, et je suis super fière de les voir lire de la BD. Voilà, je suis contente aussi quand elles lisent

(cc) BY-NC-ND

des romans, mais je suis super contente quand je les vois lire des bandes dessinées. Voilà, si elles accrochent par ce biais là…

Et pour toi, quels seraient les grands combats de la bande dessinée aujourd'hui ?

C.F. Les grands combats de la bande dessinée ? Je sais pas, que la bande dessinée soit intégrée au même titre que les autres documents dans le patrimoine mondial. Parce qu'au même titre que la littérature, elle a toute sa place dans le patrimoine mondial. On le voit, chaque pays, chaque continent, a un style graphique différend. On voit bien, le manga, par rapport au manwa, par rapport à la bande dessinée japonaise, par rapport à la bande dessinée américaine, ou franco-belge, c'est pas du tout la même chose. Et je pense que c'est important d'essayer de préserver cette diversité culturelle, donc voilà. Ça, c'est important. Et c'est en passe d'être obtenu, puisque bon, il y a déjà la Cité en terme national, en France, après il y a beaucoup d'établissements aussi de promotion de la bande dessinée dans pas mal de pays, il y a des festivals un peu partout, voilà. Maintenant, je ne suis pas sûre qu'auprès des instances gouvernementales, ça soit vraiment considéré comme important. Donc, voilà, après, dire que la bande dessinée a des combats à mener, plus que d'autres, je n'en suis pas persuadée. Voilà !

(cc) BY-NC-ND

Annexe 3 : Rencontre à la Réserve à Bulles le 11 décembre 2009[233] entre le journaliste Boris Henry et Joseph Ghosn, à propos de son ouvrage, Romans graphiques : 101 propositions de lecture des années soixante à deux mille. Morceaux choisis.

[…] **J. G.** Il y a plusieurs définitions selon les périodes. Il y a un livre qui est sorti cette année, et qui s'appelle *Roman graphique* au singulier, et qui ne traite en gros que du roman graphique des années 1930, qui sont souvent des livres d'images plus que des bandes dessinées, et qu'on a appelé comme ça. Ensuite le terme est apparu dans les années soixante-dix aux Etats-Unis pour permettre à l'industrie des *comics* de passer dans les librairies. Ensuite, les choses se construisent différemment. Avec *Maus* puis *Persepolis*, le terme de « roman graphique » est aussi une manière de dire « une bande dessinée pour adultes ». Mais disons que les définitions évoluent, et ce qui m'intéresse c'est que c'est une définition très large, et j'essaye justement dans l'intro de comprendre ce que ça veut dire et de pouvoir prendre la manière la plus souple et la plus large possible pour y inclure des choses. Souvent quand on dit « roman graphique » on va penser à *Maus*, on va penser aux bandes dessinées de L'Association qui ont cette forme mais moi je pense que dans cette forme-là et pour ces livres-là on ne peut pas négliger les romans japonais des années 1960-1970 qui traitaient déjà de thèmes que les auteurs européens allaient traiter un peu plus tard. Donc la question est déjà très vaste, elle inclut toutes sortes de bandes dessinées qui cherchent d'abord à donner une vision du monde, une vision souvent très personnelle, dans cette section il y a beaucoup d'autobiographie, mais c'est souvent une percée sur une vision du monde, comme ce qu'à fait *Maus* en fait.

Donc ça serait plus une question de fond qu'une question de forme en fait ?

J. G. Pour moi c'est d'abord une question de fond, mais les deux vont forcément ensemble. Quand on regarde l'historique de la bande dessinée, on se rend compte que l'Association a fait œuvre avec des bouquins différents des autres, des livres souples qui ressemblent à des Gallimard qu'à une bande dessinées standard. Donc la forme est importante, mais il n'y a pas que ça.

Tu parlais des mangas japonais à la fin de l'introduction. C'est un paradoxe car ces mangas édités en France sont souvent de vieux bouquins japonais.

J.G. Moi ce sont des livres que j'ai lu récemment. Effectivement ce sont des livres qu'on a découvert récemment en France mais qui doivent être considérés comme vieux au Japon, mais qui n'en sont pas moins modernes et importants.

A te lire, on a l'impression que les Japonais ont même dépassé les Américains au niveau du roman graphique, en intervenant là-dessus dès les années soixante-début

[233] Rencontre disponible en ligne sur le site de la radio marseillaise Radio Grenouille : http://www.radiogrenouille.com/audiotheque/romans

(cc) BY-NC-ND

des années soixante-dix alors que les Américains ne s'y seraient mis qu'au milieu des années soixante-dix.

J.G. C'est vraiment flagrant dans les années soixante-dix aux Etats-Unis il y a des livres qui cherchent à se distinguer de la norme, il y a des livres qui sont catégorisés comme étant des romans graphiques, ou en tout cas qui cherchent à avoir une forme différente et à se distinguer des *comics*. En gros, il y a eu un renouveau des *comics* dans les années soixante où on aborde les personnages de manière différente, par rapport aux années trente et quarante. Dans les années soixante-dix on passe à un autre stade. Sauf que quand on regarde l'histoire des Japonais, on se rend compte que ça s'est fait un tout petit peu avant : on y trouve des histoires de bandes dessinées avec des thématiques adultes, le *gekiga*, et ça se fait dès les années cinquante-soixante.

Tu développes cet aspect économique par rapport aux Etats-Unis. Peux-tu préciser le développement des* comics *en magasin, qui va avoir des effets artistiques et esthétiques ?

J.G. Le système de distribution américain est assez complexe, mais il y a un moment la vente dans les librairies normales n'est plus suffisante, et des librairies spécialisées se développent. Et pour pénétrer ce marché là, il faut des livres un peu différents. Il y a aussi l'idée que dans les années quatre-vingt les livres peuvent se développer dans les librairies plus généralistes, et on voit apparaître alors des éditions qui s'appellent *grapic novels*, parce que c'est plus noble que de mettre *comics*. Et aujourd'hui dans la section « roman graphique » on trouve tout aussi bien du *Batman* compilé que du *Maus*.

B.H. Mais est-ce que tu n'as pas l'impression, quand on vient au terme de roman graphique, qu'on n'en revient pas aussi à la base de la BD, c'est-à-dire vers 1837-1838 avec Töpffer qui parle de littérature en estampes ?

J.G. Alors il faut comprendre que ce qui se passe à partir des années 1960, se passe en réaction avec toute la grammaire et la BD et les illustrés ont mis en place. Par exemple, Hugo Pratt ne regarde pas ce qu'a fait Töpffer mais il a vu les *comics* américains de Milton Caniff, il a vu Tintin, etc., il est plutôt là, sa grammaire est plutôt dans ces références là. « Roman graphique », pour moi, c'est de la bande dessinée, bien sûr, c'est de la bande dessinée qui est ancrée dans ce que Hergé, Franquin, etc. ont inventé, mais ça va ailleurs quand même. […] Ça pioche un peu partout. Mais moi ce dont je parle c'est vraiment des choses qui se passent plus dans la modernité et le rapport à la réalité. […] Quand on regarde un peu l'histoire, c'est évident que depuis 25-30 ans, il y a, dans la bande dessinée, la volonté de dire plus « roman », par ce que ça fait plus adulte, plus noble, etc. Et toute la collection Romans *(A Suivre)*, ça participait aussi à ça, une bande dessinée plus littéraire, plus écrite. […] Aux Etats-Unis, il y a deux voies. Il y a la voie du *comics* plus commerciale, de super héros, etc., et à un moment il y a comme une émanation de *graphic novels* pour entrer en librairie. Et à côté de ça il y a des auteurs qui font de la bande dessinée très personnelle, comme Spiegelman, Crumb, et c'est plutôt ça qui m'intéresse. […]

(cc) BY-NC-ND

Glossaire

Album : contrairement au Japon ou aux Etats-Unis, l'album s'affirme en Europe comme le principal support de la bande dessinée. Ces livres à couverture rigide comportent généralement 48 ou 64 pages. Les romans graphiques ou les mangas ont introduit des format plus petits dans la bande dessinée.

Blog : site web constitué par la réunion d'un ensemble de billets classés par ordre chronologique. Chaque billet (note, dessin, article…) est un ajout au blog, comme un journal de bord ou un journal intime. Les blogs peuvent permettre un échange direct entre son auteur et ses lecteurs, au travers des commentaires que ces derniers peuvent laisser. Pour ce qui est des « blogs BD », ils permettent à ses auteurs de faire connaître leur travail, et se frotter à la critique, sans passer par la case édition, qui peut venir après. Ces dernières années, de nombreux blogs BD ont vu le jour, qui ont permis à leur auteurs de passer au monde de l'édition : citons le cas des blogs de Boulet[234] ou de Pénélope Bagieu[235], qui très visités, ont publié une version livre avec succès, contenant des notes inédites, pour donner une plus-value par rapport au site. Mais les blogs n'ont pas forcément pour but l'accès à l'édition. Les blogs fonctionnent aussi avec les systèmes de liens : un blogueur connu peut contribuer à faire découvrir d'autres blogueurs moins connus, ce qui peut les aider à se lancer, se faire connaître et montrer son travail. Notons que depuis 2008, le Festival international de la bande dessinée dans le cadre du Pavillon Jeunes Talents, remet un prix récompensant trois auteurs issus de la « blogosphère », sans compter le Festi'blog, festival de bande dessinée numérique[236], fondé en 2005, qui se tient à Paris en septembre, invite chaque année des auteurs du monde entier à rencontrer le public au cours de dédicaces gratuites et d'animations diverses.

Bulle ou **phylactère** : espace délimité par un trait, qui renferme les paroles ou les pensées des personnages. Les phylactères ont été popularisés en 1896 dans la bande dessinée *The Yellow Kid* de Richard Outcault, et ont été imposées en France avec les histoires d'Alain Saint-Ogan.

Case ou **vignette** : la bande dessinée est une histoire racontée à travers une succession d'images : les vignettes, ou cases, constituent l'unité de base de la narration, lui donnant le rythme de la lecture. Elles consistent en un dessin encadré, généralement isolé par du blanc (espace inter-iconique) et comprenant ou non des inscriptions verbales (phylactère). Les auteurs jouent avec leur taille, avec l'espace entre deux cases, parfois les supprimant totalement.

Comics, comic books : terme utilisé aux Etats-Unis pour définir la bande dessinée. En France, il a d'abord été utilisé pour disqualifier la bande dessinée américaine après la Seconde Guerre mondiale, puis pour désigner le genre *superhéros*, de sorte que *comic* en est devenu un synonyme. Les *comic books*, sont souvent diffusés sous la forme de fascicule de quelques dizaines de pages, contenant un épisode complet ou un chapitre d'une série plus longue, dont les plus connues sont celles sur les super-héros. Le *comic book* est un produit de presse, à périodicité régulière.

---

[234] http://www.bouletcorp.com/blog/
[235] http://www.penelope-jolicoeur.com/
[236] http://www.festival-blogs-bd.com/

(cc) BY-NC-ND

Comic strip : bandes dessinées paraissant dans la presse quotidienne aux Etats-Unis. En semaine, elles se composent d'une seule bande, en noir et blanc (*daily strip*), tandis qu'elles bénéficient le dimanche d'un espace plus important, et en couleur (*sunday page*).

Fanzine : mot d'origine américaine, contraction de « *fanatic magazine* ». Les fanzines sont des journaux amateurs, périodiques ou non, créés et réalisés bénévolement par des amateurs, généralement photocopiés. On parle aussi de « small press ». Certains sont consacrés à la musique rock, d'autres à la science-fiction, et beaucoup à la bande dessinée. Si les années soixante-dix, en ont compté de nombreux (*BD'70*, *Submarine*…), la crise entraîna une diminution de ces parutions de 1974 à 1976, causée par une hausse des coûts d'impression et du papier. Après 1977, diverses formules voient le jour, allant du fanzine encyclopédique (Hop !) au fanzine d'humeur et d'humour (*Le Petit Mickey qui n'a pas peur des gros*, d'Yves Frémion). Les fanzines ont souvent constitué un banc d'essai pour les artistes débutants, leur permettant de se faire connaître, sans avoir à obéir aux contraintes des éditeurs. Des auteurs aujourd'hui connus y ont fait leurs armes, comme Chaland, Goosens, Hislaire ou Vuillemin, en compagnie de futurs éditeurs, scénaristes ou critiques. Les écueils de la publication auxquels se heurtent les fanzines sont le manque de temps (une équipe réduite doit s'occuper de tout, à côté de ses obligations familiales et professionnelles) et une diffusion aléatoire. Même si certains peuvent trouver une aide financière et logistique auprès de lycées, de Maisons de la Culture ou de municipalités, les fanzines ne peuvent que se professionnaliser (comme l'a fait *Le Petit Psikopat illustré*, né en 1982, et qui est devenu en 1989 un magazine, *Psikopat*) ou disparaître.

Gekiga : est un style de manga dont la cible éditoriale est les adultes. Il signifie littéralement « dessins dramatiques ». Un auteur de *gekiga* est un *gekigaka*.

Illustré : abréviation de journal illustré (sous entendu : pour la jeunesse). Ce terme a longtemps été utilisé en France, faute de mieux, pour qualifier les magazines de bande dessinée.

Ligne claire : cette expression est la traduction littérale du néérlandais « Klare Lijn », appellation inventée par Joost Swarte en 1977 à l'exposition *Tintin à Rotterdam*. Ce style de dessin caractérise l'Ecole de Bruxelles, personnifiée par Hergé et Jacobs. La ligne claire est caractérisée par un refus de l'ombre, des traits de contour aux mêmes épaisseurs et le réalisme des décors. Pour Hergé, « La grande difficulté dans la bande dessinée, c'est de montrer exactement ce qui est nécessaire et suffisant pour l'intelligence du récit : rien de plus, rien de moins.[237] » Ce style à l'idéal esthétique de lisibilité et de transparence a fait école dans toute l'Europe.

Manga : terme japonais pour désigner la bande dessinée, mais aussi au dessin d'humour et aux films d'animation. « *Manga* » est souvent traduit littéralement par « image dérisoire » ou « dessin non abouti ». Depuis 1945, les mangas occupent une place centrale dans la culture japonaise. Peu coûteux, ils touchent toutes les catégories de population, des jeunes aux plus âgés, à travers des thèmes extrêmement variés, ciblant leur lectorat, comme les *shônen* (séries pour jeunes garçons) ou *shôjo* (pour les filles). A noter que les dessinateurs de manga sont des ***mangaka***.

Manwa : désigne la bande dessinée coréenne, le ***manhua*** la bande dessinée chinoise.

[237] Cité par GROENSTEEN (T.), *La bande dessinée depuis 1975*, Paris : MA Editions, 1985, p.100.

(cc) BY-NC-ND

Planche : nom donné à une page de bande dessinée. La planche originale est la feuille sur laquelle a travaillé le dessinateur.

Prépublication : La prépublication est souvent synonyme de revenu régulier pour les auteurs, puisqu'un même récit est vendu deux fois sur deux supports différents, d'abord en magazine, ensuite en album. Si les albums publiés chez les petits éditeurs ne possèdent pas de support presse, et les séries vedettes sont assurées de ventes importantes en librairie, la prépublication a l'avantage de garantir des rentrées régulières puisque chaque planche est payée selon un tarif forfaitaire, dans l'attente de droits d'auteurs. Pour l'éditeur, elle permet de faire connaître une série et de tester son impact sur les lecteurs. De nombreux magazines ont connu une existence éphémère, le public préférant acheter directement les albums, même si quelques titres se portent bien, comme Spirou ou Fluide Glacial.

Roman graphique ou ***graphic novel*** : à l'origine, cette expression américaine, que l'on doit à Will Eisner, désigne les bandes dessinées nord-américaines qui ne sont pas des *comics*. En Europe, le terme définit une bande dessinée « d'auteur », imprimée dans un papier et un format différent du traditionnel « 48CC », et racontant une histoire plus intime, plus complexe, qui place le genre entre bande dessinée et littérature.

Séquence : suite d'images sémantiquement corrélées et conduisant un récit.

Strip : bande horizontale composée d'une ou de plusieurs cases. Le *strip* peut être une unité autonome (voir *comic strip*) ou un « étage » au sein de la planche.

(cc) BY-NC-ND

Index

album, 26, 41, 50, 58, 59, 61, 77, 82, 85, 86, 87, 101, 102, 103, 105, 112, 114, 124, 138, 139, 148, 154, 155, 159, 172, 174
alternatif, 79, 80, 91, 94, 103, 105
auteur, 14, 18, 19, 20, 24, 25, 34, 35, 36, 38, 40, 58, 65, 76, 77, 78, 81, 82, 86, 87, 88, 91, 94, 95, 96, 97, 104, 105, 106, 111, 120, 137, 143, 149, 150, 151, 154, 156, 157, 161, 162, 163, 164, 166, 172, 173, 174
autobiographie, 20, 87, 94, 115, 142, 145, 150, 152, 153, 155, 162, 170
collection, 57, 65, 79, 89, 98, 102, 103, 105, 122, 140, 144, 148, 154, 159, 162
Futuropolis, 4, 56, 65, 79, 101, 102, 103, 117, 122, 123, 124, 125, 147, 157, 158
graphic novel, 4, 86, 99, 100, 127, 142, 154, 166, 174
journalisme, 16, 105, 106, 130
L'Association, 4, 58, 79, 86, 90, 94, 103, 104, 107, 117, 123, 162, 170
légitimation, 1, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 44, 46, 47, 48, 49, 55, 57, 61, 66, 71, 81, 84, 85, 91, 102, 114, 128, 129, 142, 152, 153, 156, 167, 168
livre, 13, 14, 16, 17, 21, 23, 25, 26, 35, 36, 38, 41, 51, 52, 53, 54, 60, 67, 75, 77, 80, 82, 83, 88, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 123, 141, 147, 157, 161, 165, 170, 171, 172
maison d'édition, 78, 79, 80, 95, 101, 102, 103, 105
Maus, 4, 13, 19, 87, 88, 91, 92, 94, 99, 106, 117, 142, 148, 150, 153, 155, 157, 160, 162, 164, 165, 170, 171
Persepolis, 4, 80, 81, 87, 89, 104, 105, 117, 150, 165, 168, 170
roman, 15, 16, 36, 52, 53, 75, 81, 84, 86, 88, 89, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 104, 105, 106, 115, 128, 132, 136, 141, 142, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172
roman graphique, 13, 17, 20, 21, 82, 85, 86, 87, 89, 98, 99, 103, 104, 105, 115, 120, 128, 129, 139, 141, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 166

(cc) BY-NC-ND

Table des illustrations

Figure 1 - Rodolphe Töpffer, *Histoire de Monsieur Cryptogame*, treizième planche, dessinée en 1830, prépubliée en 1845 dans *L'Illustration* sur des xylogravures de Cham, autographiée et publiée en 1846. La mise en page est sommaire, mais les potentialités de cette « littérature en estampes » se trouvent déjà dans ces cases, où le dessin et le texte forment un tout. 26
Figure 2 - Wilhelm Busch, *Max und Moritz*, Munich : Braun & Schneider, 1906, p. 13 (première parution en 1865). A noter que Wilhelm Busch n'utilise ni phylactères, ni cases, ce qui rapproche son œuvre du dessin légendé. 27
Figure 3 - *The Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks. Planche parue dans le *New York Journal* du 20 janvier 1901. 28
Figure 4 - *The Yellow Kid* d'Outcault. Dans cet épisode, daté du 25 octobre 1896, le premier phylactère n'est pas « prononcé » par un humain, mais par un phonographe (en fait par un perroquet qui s'y était caché). 29
Figure 5 - *Le petit Sammy éternue*, de Winsor McCay. Planche parue dans le *New York Herald* du 24 septembre 1905. 30
Figure 6 - *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay. Planche parue dans le *New York Herald* du 26 juillet 1908. 31
Figure 7 - *La Famille Fenouillard* de Christophe. 32
Figure 8 - *Zig et Puce* d'Alain Saint-Ogan. 33
Figure 9 - A gauche, la planche originelle de la mort de Bob Dalton, censurée. A droite, la version édulcorée, parue dans le sixième album de Lucky Luke, *Hors-la-loi*, p. 36. .41
Figure 10 - Première affiche du Festival de la bande dessinée d'Angoulême, dessinée par Hugo Pratt, 1974. 58
Figure 11 - Affiche de l'exposition « Bande dessinée et Figuration narrative », musée des Arts Décoratifs, 1967. 68
Figure 12 - Affiche de l'exposition « Archi & BD - La ville dessinée », Cité de l'architecture et du patrimoine, affiche signée Nicolas de Crécy, 2010. 72
Figure 13 - *Faire semblant c'est mentir*, de Dominique Goblet (2007). Planche extraite du chapitre 1, page 13. 90
Figure 14 - Les couvertures des deux tomes de *Maus* d'Art Spiegelman, parus chez Flammarion en 1987 et 1992 (l'édition intégrale paraît en 2003). 92
Figure 15 - *Gemma Bovery* de Posy Simmonds, paru en 2000 chez Denoël Graphic, p.73. 93
Figure 16 - *L'Ascension du Haut Mal* de David B. Tout au long des six couvertures, on voit l'évolution du visage de l'auteur (à gauche), qui passe de l'innonocence de l'enfance à la gravité au fur et à mesure qu'il grandit, tandis que les monstres symbolisant la maladie prennent de plus en plus de place, jusqu'à noircir complètement l'arrière plan. 94
Figure 17 - Extrait du troisième tome du Journal de Fabrice Neaud (nouvelle édition revue et augmentée, publiée par Ego comme X en 2010, planche p. 63). Dans cette scène muette, on voit le temps de la discussion qui s'écoule et les voyages qui sont racontés. 95
Figure 18 - *Un dîner en famille*, caricature de Caran d'Ache sur l'affaire Dreyfus, parue dans le Figaro du 14 février 1898. 97
Figure 19 - Planches 154-155 du *Maestro* de Caran d'Ache, publiés 125 ans après sa création. Sur le mode du conte, Caran d'Ache y raconte l'histoire d'un virtuose de la musique, qui est pris sous la protection d'un souverain qui veut exploiter son talent. Ce dessin est emblématique du style souple et élégant mis en œuvre par Caran d'Ache dans ce récit : il joue sur les expressions de visages et attitudes corporelles pour faire

(cc) BY-NC-ND

ressentir les sentiments des personnages, et use d'une grande liberté dans la mise en page. 98
Figure 20 - Couverture de l'édition de 1978 d'*A Contract with God, and Other Tenement Stories*, considéré comme le premier roman graphique. 100
Figure 21 - *Persepolis* de Marjane Satrapi. 104
Figure 22 - *Boucle-là !*, palindrome d'Etienne Lécroart. 108
Figure 23 - *Quatre-vingt-quinze*, strip croisé d'Etienne Lécroart. 109
Figure 24 - *A fish story* de Gustave Verbeck (1904). La légende indique : « *Just as he reaches a small grassy point of land, another fish attacks him, lashing furiously with his tail.* », et de l'autre côté « *The largest of the Rocs picks her up by the skirt.* » 110
Figure 25 - Morlaque de Lewis Trondheim. 111
Figure 26 - Réduction à six cases de l'album de Tintin *Les cigares du Pharaon*, par Gilles Ciment. 112

(cc) BY-NC-ND