

Collection *ACME*

La bande dessinée en dissidence

Alternative, indépendance, auto-édition

Comics in Dissent

Alternative, Independence, Self-Publishing

Christophe DONY, Tanguy HABRAND et Gert MEESTERS
(éditeurs)

Presses Universitaires de Liège

2014

Introduction

Christophe DONY

Université de Liège

Tanguy HABRAND

Université de Liège

Gert MEESTERS

Université de Lille 3

Le présent recueil rassemble des contributions d'auteurs venus d'horizons disciplinaires et géographiques variés, s'intéressant à la notion à la fois complexe et ambiguë de dissidence dans le champ de la bande dessinée. La plupart d'entre eux se sont réunis pour le colloque international *Figures indépendantes de la bande dessinée mondiale, Tirer un trait/Tisser des liens (Independent Comics Worldwide, Drawing a Line/Establishing Connections)*, organisé par le groupe ACME en novembre 2011 à l'Université de Liège. Les chercheurs ont communiqué en français et en anglais, deux des langues représentatives de foyers importants de production de bandes dessinées ainsi que de discours critiques majeurs consacrés à cette forme d'art. Le colloque se voulait bilingue afin de refléter les différences de vocabulaire entre ces paysages singuliers d'innovation, de production, et de recherche. De plus, le caractère bilingue du colloque avait aussi pour but d'abattre les barrières principalement linguistiques entre ces deux pôles, espérant ainsi favoriser les approches multidisciplinaires et contrastives¹.

Les chercheurs ont examiné les initiatives variées et novatrices de collectifs et/ou d'artistes de bande dessinée, tantôt qualifiées d'« indépendantes », d'« alternatives », d'« *underground* », d'« avant-garde », ou encore d'« auto-édition ». Ils ont ainsi épinglé la diversité du développement de cette « autre » bande dessinée à travers différentes régions du globe lors des dernières décennies, au même titre que les approches critiques dont elles ont fait l'objet. Malgré cette diversité, un surprenant dénominateur commun s'est dégagé des analyses de ces expressions artistiques, culturelles, socio-économiques et industrielles, ici prolongées et regroupées. S'y donnent à lire, de manière générale, des réflexions critiques sur une édition

1. Dans cette optique, tous les résumés des articles ici regroupés ont été traduits en français ou en anglais.

et des pratiques artistiques en rupture avec l'ordre établi, des discours centrés sur une (contre-)culture consciente d'elle-même, souvent ancrée dans un imaginaire de l'altérité opposé au conformisme et, enfin, des analyses des dimensions socio-économique, culturelle, et politique de cette « autre » bande dessinée — analyses traitant, notamment, de la diversité des dispositifs techniques mis en œuvre par les structures éditoriales, leur reconnaissance et soutien éventuels de la part des pouvoirs publics, la fédération ou non de ces entités, ou encore les moyens développés par ces structures et artistes pour légitimer et rassembler ces expériences.

Indubitablement, ce que nous appellerons ici la « bande dessinée en dissidence » peut s'articuler et être interprétée de différentes manières ; elle se décline aussi sous différentes formes pour diverses raisons, avouées ou non. De nombreux mouvements de bande dessinée se sont, par exemple, développés *en réaction* à une industrie spécifique, à ses schémas narratifs et esthétiques, ou encore à ses stratégies de commercialisation. Dans les années 1990, avec des structures telles que L'Association, Cornelius, Amok et Fréon, ego comme x ou les Requins Marteaux, une vague d'« indépendants » s'est faite le porte-drapeau d'une « autre » bande dessinée dans l'espace franco-belge. Sans doute un tel mouvement a-t-il des antécédents : Futuropolis, les Éditions du Fromage, Audie ou Artefact avaient eux aussi montré l'exemple d'une édition en rupture avec l'ordre établi. Inédite à cette époque, cependant, est l'apparition d'une collectivité d'éditeurs dont la raison d'être et le repoussoir seront et resteront l'industrialisation de plus en plus massive de l'édition de bande dessinée. De pareilles observations pourraient être faites pour l'édition de bande dessinée hors de ce seul espace. Le mouvement *underground* qui se développe vers la fin des années 1960 aux États-Unis a donné lieu à d'importants éditeurs tels que Kitchen Sink Press ou Fantagraphics Books. S'y est développée, à partir des années 1980, une bande dessinée dite « alternative » dont les auteurs allaient devenir les figures de proue du « *graphic novel* ». Ces deux exemples spécifiques illustrent que cette « autre » bande dessinée s'est engagée dans une rébellion, sinon une révolution, en opposition à deux phénomènes socio-économique et culturel étroitement liés, à savoir d'une part, le double mouvement de rationalisation et de concentration dans l'industrie du livre mais aussi la participation d'acteurs d'un genre nouveau au sein du secteur (industrie lourde, groupes de communication, fonds d'investissement) et, d'autre part, le manque de légitimation culturelle de la bande dessinée en général, et *a fortiori* le dénigrement de la forme souvent lié à l'amalgame entre bande dessinée, jeunesse, et culture de masse / culture populaire².

La bande dessinée en dissidence est cependant loin de se limiter à ces deux cas spécifiques et aux couples marchandisation/rébellion et culture de masse / contre-culture qui les animent. Inutile de préciser que le marché de la bande dessinée est en

2. Pour une discussion pertinente du manque de légitimation culturelle de la bande dessinée, on pourra se référer aux ouvrages *La bande dessinée. Un objet culturel non identifié* (Thierry Groensteen, 2006) et, plus récemment, *Comics versus Art* (Bart Beaty, 2012) dans lequel Beaty revient notamment sur les handicaps symboliques de la forme identifiés par Groensteen.

constante évolution et a considérablement changé depuis l'avènement de ces deux « mouvements » souvent cités et examinés comme phares dans l'histoire de cette « autre » bande dessinée³. Les paysages de la bande dessinée européenne et nord-américaine — principaux horizons examinés ici — sont de plus en plus morcelés, éclatés, et ont laissé place à un foisonnement de niches spécifiques, innovatrices ou non. Le titre du présent volume, *La bande dessinée en dissidence : Alternative, indépendance, auto-édition (Comics in Dissent: Alternative, Independence, Self-Publishing)* n'est donc pas anodin. Il se veut avant tout générique et a pour but de refléter le caractère évolutif et polymorphe du concept de dissidence tel qu'il peut s'appliquer au champ de la bande dessinée dans divers horizons géographiques et espaces singuliers.

L'un des principaux objectifs de ce volume est d'interroger la bande dessinée dans toutes ses manifestations novatrices, subversives ou dissidentes peu importe les enjeux, qu'ils soient culturels, socio-économiques, politiques, esthétiques, et parfois même stratégiques. Ce faisant, il entend aller au-delà de l'exploration de la scène « indépendante » européenne des années 1990 ou du cas de l'*underground* et de la génération dite alternative qui s'ensuit aux États-Unis, sans pour autant nier l'importance de ces mouvements pionniers. Le recueil se focalise notamment sur les catégories de production et de réception qui animent le champ de la bande dessinée et explore certains artistes et/ou structures éditoriales souvent éclipsés par les exemples cités ci-dessus mais qui néanmoins, tout en s'inscrivant dans des réalités historiques et régionales différentes, relèvent ou se réclament entre autres dénominations de « l'indépendance ». En ce sens, les contributions ici rassemblées s'inscrivent certainement dans une controverse définitionnelle : chaque auteur prend en effet position par rapport à un ou plusieurs des termes liés à la culture de la dissidence dans le champ de la bande dessinée — qu'il s'agisse d'« alternative », d'« indépendance », d'« avant-garde », d'« auto-édition » ou encore d'« *underground* ». Les implications et conclusions de ces débats ne sont en aucun cas purement théoriques, cependant ; elles ont pour but de mettre en lumière les procédés par lesquels différents acteurs ont, à des époques et lieux variés, tiré un trait sur les figures, les codes et les lieux de la standardisation en même temps qu'ils ont tissé des liens avec des ancêtres choisis, des pairs locaux, ou encore des homologues à l'étranger.

À travers l'examen de ces différentes formes de bande dessinée en dissidence et l'analyse des riches aspects économiques, politiques, culturels, voire institutionnels qui en découlent, les auteurs soulèvent de nombreuses questions : le caractère dit « populaire » de la bande dessinée est-il nécessairement antithétique aux objectifs prétendument politiques et esthétiques d'une certaine marge ? L'« autre » bande

3. À titre d'exemple, on pourra notamment se référer aux ouvrages suivants : *Alternative Comics: An Emerging Literature* (Charles Hatfield, 2005), *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s* (Bart Beaty, 2007), ou encore *R. Crumb* (Jean-Paul Gabilliet, 2012).

dessinée doit-elle toujours se lire *en réaction* à des pratiques commerciales et artistiques formatées ? La bande dessinée en dissidence perpétue-t-elle les clivages entre *high* and *low*, ou participe-t-elle aussi à la redéfinition d'une certaine alternative et/ou indépendance capable d'absorber plusieurs stratégies et/ou caractéristiques esthétiques et narratives du spectre « populaire » ou *mainstream* de la bande dessinée ? Cette première série d'interrogations témoigne que les travaux des auteurs ici regroupés s'inscrivent dans la continuité de débats similaires sur la bande dessinée en dissidence tels qu'ils ont été abordés par Bart Beaty (2007, 2012), Hillary Chute (2010), ou encore Martha Kuhlman (2012)⁴. Mais les questions abordées par les chercheurs ayant contribué à ce volume ne s'arrêtent pas là. D'autres éléments d'analyse prolongent et/ou compliquent ces approches avec des interrogations telles que : quelle forme prendrait une commercialisation indépendante en matière de bande dessinée ? Quelles sont les implications de l'auto-édition qui traverse la bande dessinée aux deux extrémités de son spectre et n'est donc pas nécessairement synonyme de contenu innovatif ou original ? Ou encore, de manière plus générale, l'industrie génère-t-elle sa propre contradiction à travers ces figures dissidentes ? Enfin, la dissidence fonctionne-t-elle comme un levier d'auto-légitimation ?

En somme, ce volume revient sur les présupposés sous-jacents à l'étude d'une « autre » bande dessinée, celle qui s'articule souvent sur le mode du *small is beautiful*. Le présent recueil ne prétend pas à l'exhaustivité des approches, ni à l'épuisement du vaste champ d'étude que constitue cette bande dessinée en renouveau. Les essais ici regroupés s'inscrivent néanmoins dans une logique de complémentarité. Sans qu'une approche ne prenne le pas sur l'autre, les différents articles éclairent, tour à tour, l'une des multiples facettes du phénomène mondial de la bande dessinée en dissidence. Par la confrontation, le lecteur pourra ainsi tirer un trait et/ou tisser des liens entre les différents articles et les réalités historiques, culturelles, socio-économiques et politiques qu'ils abordent.

4. Dans son ouvrage *Unpopular Culture*, Beaty avance, par exemple : « From the perspective that comic books are inherently a part of low-culture, therefore, avant-garde comics production would have to be inherently postmodern. Yet from a different starting point — namely that comic books are not self-evidently kitsch but are a cultural form with as much value as painting or prose — then a comic book avant-garde is no longer a postmodern intersection of high and low, but an attempt to create works in a modernist framework » (2007 : 76). Dans une logique similaire, quoique différente, Hillary Chute maintient : « Comics's hybridity [...] is also something that we see in its admixture of conventional 'high' and 'mass' elements » (2010 : 10), ou encore « Comics works can deliberately disrupt the surface texture of their own pages — often invoking aesthetic practices of the historical avant-garde — yet they model a post-avant-garde praxis in the very fact of their popular availability, in the 'mass appeal' of the medium » (2010 : 11). Enfin, dans son exploration du terme d'avant-garde dans la bande dessinée, Martha Kuhlman, quant à elle, observe : « Not everything that is popular is avant-garde, and not everything that is avant-garde is popular. The avant-garde is a moving target, always defined in opposition (aesthetically, politically) from what came before. What is interesting about comics at this particular moment in time is that some of the most innovative contemporary cartoonists position themselves in terms of an avant-garde sensibility even as they simultaneously mock the very idea » (2012).

Afin de mettre en lumière la diversité du domaine couvert, le texte d'ouverture de ce recueil dresse un tableau international richement illustré du phénomène de la bande dessinée en dissidence. Son auteur, Erwin Dejasse, nous rappelle que ce qu'il décrit comme la bande dessinée alternative n'est pas affaire de « formats, de styles, de genres ou de procédés narratifs ». Il souligne cependant que malgré les foyers d'expressions multiples de la mouvance alternative à travers le monde, il existe néanmoins « des enjeux communs à l'ensemble de la production ». Bien qu'« [é]mergeant dans les territoires les plus divers », l'édition alternative, selon Dejasse, « échappe largement à deux écueils souvent associés à la bande dessinée [plus classique et/ou traditionnelle] : son ethnocentrisme et son amnésie ». Si l'auteur justifie l'utilisation du terme « alternatif » dans son texte, il n'en soulève pas moins des questions terminologiques et taxonomiques. Dejasse observe, par exemple, que « l'apparition de collections ou de labels issus de maisons “classiques” dont la politique éditoriale paraît s'apparenter à celle des alternatifs » a brouillé les lignes du champ en question. De manière plus générale, il avance que la bande dessinée alternative « demeure un objet insaisissable ».

Dans une logique de continuité avec ces propos, il convenait donc de poursuivre ce volume par une série de réflexions consacrées à la discussion des concepts mis en place pour désigner les forces de renouveau de cette bande dessinée en dissidence. C'est ce que font Tanguy Habrand et Charles Hatfield dans leurs contributions. Habrand nous rappelle que les termes « indépendance », « alternative », « *underground* » ou « avant-garde » sont lourds à la fois de pré-supposés et de connotations, et se trouvent mobilisés dans des contextes d'action bien spécifiques. Plus précisément, l'auteur épingle les avatars de l'indépendance, discute de la variété de ses définitions et de ses usages, et argue pour un paysage indépendant à géométrie constamment variable qui s'articule dans une ou plusieurs institutions et s'oppose, de ce fait, à ce qu'il nomme avec Jacques Dubois « l'édition sauvage ». Le texte de Charles Hatfield nous propose des remarques similaires sur la confusion terminologique et l'ambiguïté sémantique qui animent les débats de cette bande dessinée en dissidence. En analysant le *direct market* nord-américain, Hatfield remet en question « la pertinence des catégories communément admises par la communauté fanique [...] et l'adéquation chère à l'avant-garde entre structure éditoriale indépendante et contenu alternatif ». Ce faisant, il démontre aussi que le vocabulaire utilisé pour qualifier le renouveau en bande dessinée n'exprime pas les mêmes idées de part et d'autre de l'Atlantique. En d'autres termes, au même titre que *graphic novel* n'équivaut pas, selon Jan Baetens, à la notion de « roman graphique » (2010) — bien que l'un soit la traduction littérale de l'autre — les expressions « alternative », « indépendance », et « auto-édition » ne reflètent et ne recouvrent pas nécessairement les mêmes réalités en Europe et aux États-Unis.

Le déplacement géographique opéré par le texte d'Hatfield amène ensuite le lecteur à considérer les articles de Jean-Mathieu Méon et de Christophe Dony, traitant tous les deux spécifiquement d'études de cas américains. Méon se penche

sur la maison d'édition PictureBox et le parcours de son fondateur, Dan Nadel. Il insiste sur le caractère pluriel de l'alternative engagée par l'éditeur américain qui, au sein d'une même structure, « combine les démarches créative, patrimoniale et critique ». Le chercheur argue que PictureBox nous invite ainsi à « préciser la valeur heuristique » de la notion d'indépendance, notamment « en la lisant au regard de logiques d'opposition structurantes d'un champ de la bande dessinée ». Cette logique de champ est aussi déployée et réévaluée dans l'article de Christophe Dony qui, à la lumière d'une analyse du label Vertigo (DC Comics), nous invite à repenser la dialectique *mainstream vs* alternatif/indépendant qui caractérise le marché américain. Plus précisément, Dony met en exergue les stratégies de réécriture et de récupération que le label semble affectionner et met ainsi en lumière l'identité hybride de Vertigo. Il avance que le label a adopté une « poétique de démarcation » par rapport aux catégories de réception et de production qui dominent le marché américain et interprète cette politique de différenciation comme une « double conscience », une prise de position qui, selon l'auteur, peut se lire comme une « autre alternative » dans le champ de la production américaine.

Alors que Dony clôture le volet nord-américain de ce volume, les articles de Rudi de Vries et de Gert Meesters opèrent un nouveau déplacement géographique et nous amènent à considérer la bande dessinée en dissidence de l'Europe néerlandophone. De Vries propose une étude de cas néerlandais centrée sur l'artiste Joost Swarte et la maison d'édition Oog & Blik. En s'appuyant sur les théories de systèmes de sélection qui s'articulent autour du marché, des pairs, et des experts, De Vries soutient que les dessinateurs et éditeurs innovants comme Swarte et Oog & Blik peuvent « influencer leur environnement de sorte qu'un certain niveau d'indépendance soit atteint ou maintenu », voire même « augmenter leur autonomie artistique en prenant conscience des différents contextes dans lesquels ils évoluent ». Meesters nous propose une réflexion similaire. En examinant les catalogues des éditeurs flamands indépendants Bries et Oogachtend ainsi que les prises de positions des personnes à la tête de ces maisons, l'auteur avance que ces structures ont fortement contribué à l'émergence d'une nouvelle vague d'artistes et ont redessiné, à leur manière, le paysage de la bande dessinée en Flandre.

Après cette excursion dans le paysage de la bande dessinée européenne néerlandophone, le volume opère un dernier déplacement en se focalisant sur la bande dessinée franco-belge dont le marché, l'histoire et les traditions sont au cœur des articles de Sylvain Lesage et de Benoît Berthou. Le texte de Lesage interroge le mode plus « artisanal », voire « amateur » de l'auto-édition, un microcosme ayant enrichi le champ des possibles de tout auteur désireux de s'imposer en marge du studio. Plus précisément, Lesage soulève des questions centrales quant à la nature même de l'édition indépendante en revenant sur le phénomène important de l'auto-édition durant les années 1970–1980 à travers figures telles que Jean Tabary et Albert Uderzo. Il remet en question le « constat d'une autonomie synonyme de liberté », avance que « le phénomène [d'auto-édition en bande dessinée] n'est pas

réservé à une économie de bouts de ficelle ou à une stratégie d'entrée sur le marché » et constitue donc « un prisme intéressant pour analyser les tensions de l'édition industrielle ». Berthou, quant à lui, se penche sur la question de la commercialisation de l'indépendance à travers une étude de la Gazette du Comptoir des Indépendants. L'auteur met ainsi à mal le rejet communément admis de l'association des termes « commercialisation » et « édition indépendante ». En outre, son article met en lumière comment le Comptoir, et *a fortiori* les éditeurs et artistes qu'il présentait via sa Gazette, ne « s'extra[yait] » pas seulement « d'un circuit commercial » mais prenait aussi « ses distances vis-à-vis de la bande dessinée elle-même ».

La conscience des contextes de marché et du paysage éditorial au cœur des articles de Lesage et de Berthou constitue aussi les maîtres mots qui animent la réflexion critique de Thierry Groensteen. Au même titre que les articles qui le précèdent, le texte de Groensteen se place peut-être sous les auspices d'une indépendance que l'on pourrait qualifier de stratégique. Historien de la bande dessinée mais aussi éditeur, Groensteen conclut ce volume en nous livrant un témoignage sur les enjeux de sa propre pratique éditoriale aux éditions de l'An 2. Il y explique ses positions en revenant sur la diversité de son catalogue, sur son travail de patrimonialisation et de réhabilitation de prédécesseurs choisis. Enfin, suite à l'échec de son entreprise sur le plan financier, l'auteur explique que « la poursuite de son aventure éditoriale sous la forme d'une collection au sein du groupe Actes Sud illustre une autre voie, celle de l'élargissement à la bande dessinée d'un modèle d'édition littéraire », qu'il définit comme une « alternative à l'alternative ».



Comme cette brève description de son contenu le suggère, le présent ouvrage vise à réduire l'écart entre les disciplines et les domaines linguistiques, entre les traditions de recherche et les perspectives ayant pour objet la bande dessinée en dissidence dans ses déclinaisons les plus riches et diverses, y compris la difficulté de s'entendre sur la terminologie utilisée dans le cadre de l'étude de cette « autre » bande dessinée. On peut espérer que ce volume puisse ouvrir la voie à l'examen d'autres formes de dissidence, qu'il puisse encourager à l'analyse d'autres espaces, postcoloniaux par exemple, où la bande dessinée en dissidence peut aussi fonctionner comme levier de résistance et démystifier l'héritage d'une culture dominante. On pourra aussi songer à d'autres « lieux », « mouvements » ou « groupes » dont le potentiel subversif n'est pas à négliger. Viennent à l'esprit les plateformes numériques, les blogs, et/ou les mini-comics — de plus en plus préconisés par les artistes de bande dessinée amateurs ou confirmés —, la bande dessinée dite abstraite, parfois proche de l'art brut, ou encore les communautés et/ou collectifs d'artistes adoptant un agenda social et mettant un point d'honneur à opérer volontairement en dehors du marché. Peu importe les formes, les groupes, ou les espaces abordés ainsi que les approches utilisées, il est clair qu'au vu du caractère évolutif, polymorphe et

toujours plus engagé de la bande dessinée en dissidence, aucune exploration de ce champ ne peut prétendre à des conclusions immuables. Nous espérons néanmoins que ce volume permettra aux intéressés de mieux saisir les enjeux et les effets de cet objet d'étude fascinant par son questionnement des pratiques hégémoniques.

BIBLIOGRAPHIE

- BAETENS, Jan. 2010. "Strip, série, sequence." *Transatlantica* 1/2010, September 27. Accessed on March 1, 2013 [<http://transatlantica.revues.org/4921>].
- BEATY, Bart. 2007. *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto: University Press of Toronto.
- . 2012. *Comics versus Art*. Toronto: University Press of Toronto.
- CHUTE, Hillary. 2010. *Graphic Women: Life Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia.
- GABILLIET, Jean-Paul. 2012. *R. Crumb*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- GROENSTEEN, Thierry. 2006. *La bande dessinée: Un objet culturel non identifié*. Angoulême: L'An 2, "Essais."
- HATFIELD, Charles. 2005. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- KUHLMAN, Martha. 2012. "Avant-Garde Comics? The Very Idea." *Comics Forum*, August 10. Accessed on March 1, 2013 [<http://comicsforum.org/2012/08/10/avant-garde-comics-the-very-idea-by-martha-kuhlman/>].

Table des matières / Table of Contents

À propos d'ACME / About ACME	5
Remerciements / Acknowledgments	7
Christophe DONY, Tanguy HABRAND et Gert MEESTERS	
Introduction (version française)	9
Introduction (English version)	19
Erwin DEJASSE	
Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative	27
Tanguy HABRAND	
Les Indépendants de la bande dessinée :	
Entre édition établie et édition sauvage	47
Charles HATFIELD	
Do Independent Comics Still Exist in the US and Canada?	59
Jean-Matthieu MÉON	
Tisser d'autres liens? Pratiques éditoriales et discours critique de l'éditeur <i>PictureBox</i> : Indépendance et champ de la bande dessinée	79
Christophe DONY	
Reassessing the Mainstream vs. Alternative/Independent Dichotomy, or, the Double Awareness of the <i>Vertigo</i> Imprint	93
Rudi DE VRIES	
Balancing on the "Clear Line:" Between Selecting and Being Selected Independent Comics Publishing in the Netherlands: The Case of Joost Swarte and <i>Oog & Blik</i>	113
Gert MEESTERS	
The Reincarnation of Independent Comics Publishing in Flanders in the 21 st Century: <i>Bries</i> and <i>Oogachtend</i> as Deceivingly Similar Cases	127
Sylvain LESAGE	
L'édition sans éditeurs ? La bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970–1980	141

Benoît BERTHOU	
Pour une autre commercialisation de la bande dessinée :	
Étude sur <i>La Gazette du Comptoir des Indépendants</i>	155
Thierry GROENSTEEN	
De <i>l'An 2</i> à <i>Actes Sud</i> , une alternative à l'alternative	
Témoignage d'un éditeur	167
Notes sur les auteurs / Notes on Contributors	175
Planches / Plates	179