

Tanguy HABRAND

Université de Liège

**La « récupération »
dans la bande dessinée contemporaine
Par-delà récupérateurs et récupérés**

Quelques centaines de mètres. Voilà ce qui sépare les deux compartiments provisoires du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. D'un côté, les éditeurs à succès de *Thorgal*, *Titeuf* et *Largo Winch* ; de l'autre, leurs homologues alternatifs, dont le catalogue se destine *a priori* à un public plus restreint. Dans les librairies attentives, un rayon se met en place : le coin des producteurs « indépendants ». Ceux-là mêmes auxquels la presse consacre nombre d'articles en les dotant de la lourde mission d'incarner la relève. Pour qui arpente un rien les lieux où se matérialise la bande dessinée, les faits sont là : la bande dessinée n'est pas *une*. Elle est deux. Deux espaces aux objectifs identiques, mais en dosage inverse. Là, le souci de rentabilité teinté de compromis occasionnels ; ici, la poursuite d'une bande dessinée de qualité avec ce qu'il faut de lucidité pour ne pas sombrer. Et entre les deux néanmoins, d'innombrables passerelles. Comprendre la production de bandes dessinées d'aujourd'hui demande que soit comprise la dynamique qui anime ces deux ensembles. Au centre du débat, la question de la « récupération », avec son lot de mythes, de débordements et de revendications.

Pour bien des éditeurs, l'une des voies d'accumulation de capital symbolique s'est trouvée, ces dernières années, intimement liée au développement d'une nouvelle conception du métier, qualifiée plus ou moins à l'unanimité d'*édition indépendante*. Intimement liée, en tant que mue par le souci d'intégrer quelques-uns des traits et avancées les plus marquants d'une nouvelle génération, périphérique tout d'abord, acclamée ensuite. Ce qui n'a pas été sans susciter les protestations les plus vives au sein desdits indépendants, de la part de « L'Association »¹ en particulier. Sans doute le

¹ Pour une présentation de L'Association et de quelques-uns de ses principaux enjeux, voir Dozo (Björn-Olav), « La bande dessinée francophone contemporaine à la lumière de sa

phénomène de la récupération est-il un phénomène bien réel, et voit-il le jour en contexte de crise dès lors que la signature des éditeurs en place perd de son pouvoir symbolique. Il n'empêche, toute accusation de récupération gagne à être contextualisée, en ce que sa revendication sert aussi bien les intérêts des acteurs récupérés, récupérés dont le caractère *ex nihilo* doit aussi faire l'objet d'une importante remise en question. Par-delà, nettoyée des présupposés qui la grèvent, ni brandie en toute circonstance ni rejetée sans autre forme de procès, la récupération gagne à se trouver construite en un concept opératoire de premier ordre.

S'agissant de la problématique qui nous occupe, la bande dessinée en Belgique francophone constitue sans doute un cas d'école, à considérer ses stratégies de redéploiement à la suite du déclassement symbolique dont elle a fait l'objet. Terre d'accueil privilégiée et incontestée de la bande dessinée franco-belge pendant plusieurs décennies, la Belgique francophone a vu sa position de centre sérieusement remise en question à mesure que la bande dessinée élargissait la palette de ses publics, capable désormais de s'adresser à un lectorat adulte, et se trouvait investie de valeurs plus ou moins inédites jusqu'alors. La bande dessinée comme espace de contestation, la bande dessinée comme lieu d'expérimentation formelle. Espace où se sont développés avec beaucoup de succès les genres réputés mineurs, pour des raisons historiques et structurelles² (au premier rang desquelles, celle de s'illustrer dans les genres délaissés par le système français, *a fortiori* parisien), le champ éditorial francophone belge a manifestement trouvé dans la bande dessinée l'un de ses crêneaux les plus porteurs, jusque dans les années 1960 au moins, au point d'en devenir l'un des foyers de référence. Précurseur de l'édition d'albums à partir de 1934 de façon concluante avec le premier *Tintin* en noir & blanc aux éditions Casterman – passées avec succès de l'édition religieuse, des almanachs et du livre d'édification à la bande dessinée – rampe de lancement des deux hebdomadaires qui auront structuré une génération de lecteurs, *Spirou* d'un côté, dès 1938 aux éditions Dupuis (jusqu'à là actives dans les magazines les plus divers et le roman), *Tintin* de l'autre, dès 1946 aux éditions du Lombard (spécialisées d'emblée, pour leur part, dans la bande dessinée), ce foyer est celui de la plupart des grands noms du médium. Un médium, pour l'heure, de nature industrielle tout d'abord, destiné à la jeunesse ensuite et empreint, enfin, d'un moralisme non négligeable.

Peu reconnue en matière de légitimation des genres, et de toute façon portée alors par d'autres ambitions, la Belgique francophone était assez peu

pressentie à la conversion – selon un processus observable dans les domaines du cinéma, tout récemment de la littérature de jeunesse ou, avec moins de succès jusqu'à présent en tout cas, de la novellisation et du roman-photo – d'un médium de grande production en art de production plus ou moins restreinte. Disposition toute acquise à l'inverse par le champ français, peu prolixe jusque-là mais ayant manifestement les doigts verts, et qui allait s'avérer le fer de lance d'un nouveau rapport au médium. Dans un article qui a fait date, Luc Boltanski constate ainsi, en 1975, l'émergence d'une génération de dessinateurs et de scénaristes représentatifs, selon lui, d'une transformation du champ³. Des auteurs nés entre 1935 et 1940 (Marcel Gotlib, Nikita Mandrika, Claire Brétécher, Philippe Druillet, Jean Giraud ou Linus et Lob) développent une relation distincte à la bande dessinée, non plus conçue sur le mode de la distance un peu honteuse (à l'instar d'un Jacques Martin, « auteur » de la génération précédente, qui se rabat sur elle à la suite de l'échec d'une carrière artistique), mais d'une profonde empathie à l'égard d'une pratique désormais considérée comme artistique. Boltanski fait certes remarquer qu'en dépit de ces avancées, les auteurs s'écartent peu de leurs prédécesseurs : « ils n'ont pas l'intention explicite d'innover ; ils obéissent aux lois du marché sur lequel ils cherchent à se placer »⁴. Il n'empêche, un premier mouvement est lancé, lequel se concentre dans le maillage de revues et de maisons qui se met alors en place, en France, seules institutions capables de lui fournir l'aura dont il a besoin : *Pilote* en 1959, *Hara-Kiri* en 1960, *Charlie Hebdo* en 1970, *l'Écho des Savanes* en 1972 et *Fluide Glacial* en 1975 pour ce qui est des revues, Éric Losfeld (éditeur littéraire) dans les années 1960, Dargaud en 1965, Éditions du Fromage et Éditions du Square en 1972, Futuropolis et Glénat en 1974, Audie et Les Humanoïdes associés en 1975 du côté des éditeurs. Autant dire que l'infrastructure éditoriale francophone belge en prend, du même coup, pour son grade, peu à peu définie par contraste comme industrielle, enfantine et de grande tenue morale. Lorsque Étienne Robial, co-fondateur des éditions Futuropolis, l'un des papes de cette nouvelle génération, qualifie la production belge de « belgeries »⁵, soit autant d'âneries, de niaiseries ou de stupidités, il n'affirme rien de moins que la victoire symbolique de l'édition française sur la belge, cette dernière se voyant reléguée au statut d'*entertainment*, divertissement dénué de toute élévation. Premier mouvement d'adaptation de la part de l'édition belge, par la même occasion, de forme de récupération donc, dont les exemples canoniques sont le lancement d'un supplément audacieux et néanmoins éphémère, *Le Trombone illustré*, au magazine *Spirou*,

propre critique : quand une avant-garde esthétique s'interroge sur sa pérennité », dans *Belphegor*, vol. VI, n°2, juin 2007. http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no2/articles/06_02_dozo_bande_fr.html.

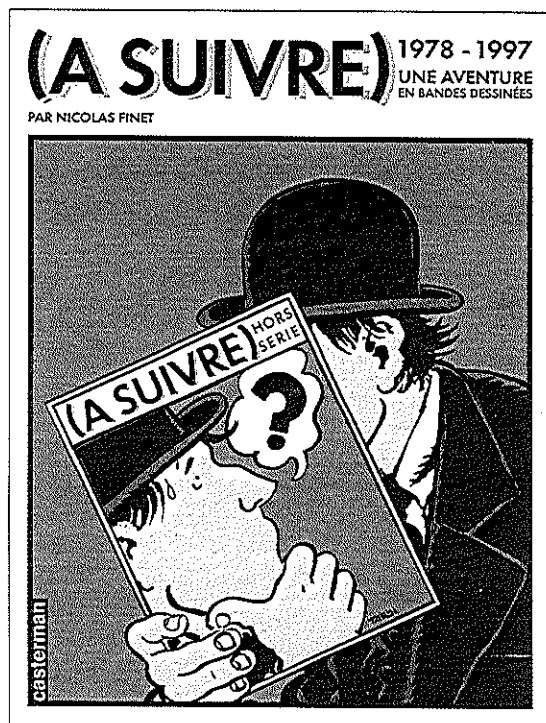
² DURAND (Pascal) et WINKIN (Yves), « Des éditeurs sans édition. Genèse et structure de l'espace éditorial en Belgique francophone », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°130, « Édition, Éditeurs (2) », 1999, pp. 48-65.

³ BOLTANSKI (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », dans *Les Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, Paris, Seuil, 1975, pp. 37-59.

⁴ *Ibidem*, p. 40.

⁵ Propos rapporté par Menu dans un hommage rendu à Futuropolis : MENU (Jean-Christophe), « Passage des écoliers », *Neuvième Art*, n°14, janvier 2008, p. 93.

de la collection « Aire Libre » dès 1988 chez le même Dupuis et de la revue (*À Suivre*) en 1978 aux éditions Casterman. Exemples canoniques qui n'en restent pas moins peu étudiés du point de vue des stratégies de captation des traits qui, dorénavant et momentanément (puisqu'ils se trouveront nécessairement remplacés par d'autres), renvoient à la bande dessinée la plus légitime, par reprise d'éléments narratifs, esthétiques (à l'instar du noir & blanc) ou encore d'auteurs. Exemples canoniques dont le repérage relativement aisé (un supplément à une revue, une collection et une revue) ne doit pas faire oublier que les stratégies d'adaptation plus discrètes des éditeurs francophones belges, à cette époque, peuvent aussi avoir lieu dans des publications *a priori* inchangées. Floriane Philippe a bien mis en évidence l'émergence d'un nouveau type d'éditeur en Belgique francophone dans les années 1980⁶. Une analyse des concessions réalisées par les éditeurs belges traditionnels reste à faire.



FINET (Nicolas), (*À suivre*). 1978-1997. *Une aventure en bandes dessinées*, Paris, Casterman, 2004.

⁶ PHILIPPE (Floriane), « Les éditeurs de bandes dessinées à Bruxelles dans les années quatre-vingts. Positions et prises de positions », dans ARON (Paul), dir., *Textyles*, n°30, *D'autres Dotremont*, 2007, pp. 100-116.

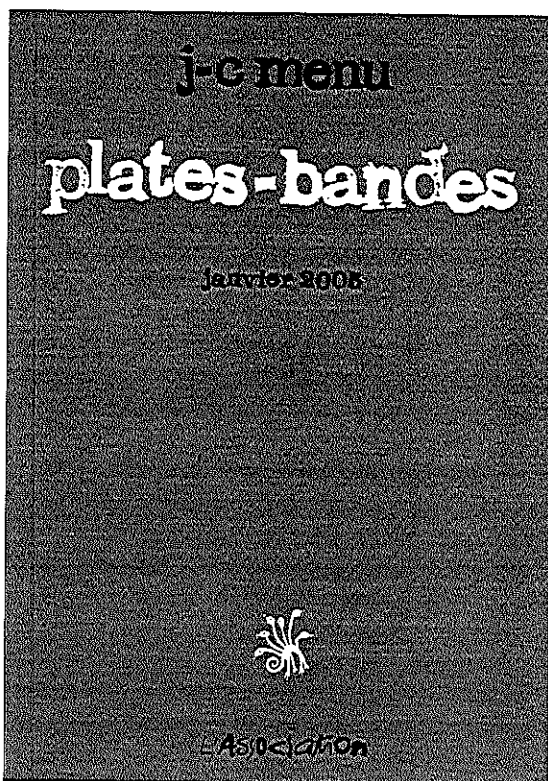
Les développements qui vont suivre, consacrés pour une large part au discours d'un acteur « récupéré », Jean-Christophe Menu, se donneront un objet d'apparence plus restreint, mais en réalité plus vaste. Le cas belge dont nous venons de tracer les contours en guise de prélude constitue un moment stratégique tout à fait significatif, au carrefour du symbolique, de l'économique et du géographique, mais son étude approfondie ne peut que gagner en finesse à la lumière d'une autre crise plus ou moins semblable, sur laquelle bien plus de choses ont été dites ou écrites. Une décennie plus tard en effet, le triomphe de la bande dessinée *indépendante* allait faire apparaître un mouvement d'adaptation particulièrement développé au sein du champ éditorial français, des éditeurs tels que Le Seuil, Gallimard et Soleil tâchant d'intégrer les redéfinitions en cours de la bande dessinée. Un éditeur comme Casterman, sorti victorieux de sa première phase de remise en question – notamment avec, on l'a dit, la revue (*À Suivre*) – participera activement à cette entreprise de repositionnement induite par les acteurs les plus innovants du champ à travers, entre autres, le lancement de la collection « Écritures ». Racheté en 1999 par Flammarion, lequel est repris l'année suivante par l'Italien Rizzoli Corriere della Sera, Casterman est-il à ce moment encore un éditeur francophone belge ? Étudons pour le moment la question. Ce serait mettre le doigt dans un tout autre débat.

Jean-Christophe Menu, porte-parole de la récupération

En 2005, L'Association lance la collection « Éprouvette », placée par son titre même sous le signe du laboratoire. Refuge d'analyses produites en particulier par des auteurs sur leur propre pratique, la collection démarre avec la publication de deux titres remarquables : *Plates-bandes* de Jean-Christophe Menu et *Désœuvré* de Lewis Trondheim, tous deux membres fondateurs de L'Association. En janvier 2006, à la collection vient s'ajouter la revue *L'Éprouvette*, qui dans le même esprit accueille des articles critiques ou polémiques.

Inaugural et programmatique, *Plates-bandes* est une prise de position abrupte qui oscille entre le pamphlet et l'essai construit. Menu entreprend de poser les conditions de possibilité et de pérennité de l'avant-garde en bande dessinée, démarche dont la neutralité se trouve contrebalancée par la position relativement (et consciemment) partielle de l'auteur. Comme son titre l'indique – c'est non seulement la *mise à plat* des réalités du monde de la bande dessinée, mais aussi la définition d'un *espace personnel* sur lequel un ennemi désigné vient marcher –, le texte vise à défendre une certaine idée de ce que doit être la bande dessinée, dont relève L'Association depuis ses débuts (ou à ses débuts, Menu reconnaissant que les ambitions initiales ont pu perdre de leur vigueur). Argument général : la bande dessinée, dont un pan avait pu accéder au statut d'Art dans les années 1960-1970, a raté l'occasion d'acquiescer sa légitimité à

cette époque, à la suite de la récupération de ses innovations par le pôle le plus mercantile du champ éditorial. Et après une nouvelle tentative de légitimation émanant de ses factions les plus avant-gardistes au début des années 1990, la voici à nouveau victime de l'avidité d'éditeurs peu scrupuleux, qui absorbent au fur et à mesure ses expérimentations et avancées esthétiques : les « forces mercantiles »⁷ ont initié une nouvelle vague de récupération, la deuxième de l'histoire de la bande dessinée, « qui va chercher à réintégrer ce qui s'est voulu dissident depuis 1990, et qui, dans cette position parallèle, a commencé à connaître quelque succès »⁸.



MENU (Jean-Christophe), *Plates-bandes*, Paris, L'Association, 2005.

⁷ MENU (Jean-Christophe), *Plates-bandes*, Paris, L'Association, coll. *Éprouvette*, 2005, p. 7.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

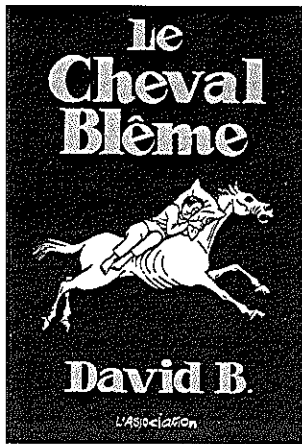
Au final, l'éditeur condamne moins l'existence de la sphère commerciale de la bande dessinée (« Quand un "gros" éditeur fait son métier de "gros", en n'outrepasant pas son territoire de "gros", je n'y vois pas de problème majeur »⁹) que la propagation d'une avant-garde édulcorée, dont le principe lui semble résumé tout entier dans le titre du premier numéro de la revue *Black*, coédité par Coconino et Vertige Graphic en janvier 2004 : « Le retour des avant-gardes soft ». Selon Menu, il y a contradiction dans les termes.

Du côté des grands éditeurs, Menu cite successivement, pour la récupération d'un label existant, les éditions Gallimard et Soleil, qui ont relancé Futuropolis ; pour la création de collections reprenant les caractéristiques N&B, petit format ou pagination extensive, propriétés essentielles du mouvement indépendant selon Menu, Le Seuil, Dargaud, Delcourt, Les Humanoïdes Associés et principalement Casterman ; pour ce qui est de la récupération d'auteurs, Casterman à nouveau (avec Craig Thompson, pour *Blankets* au sein de la collection « Écritures », auteur refusé à L'Association), Gallimard et Soleil pour la résurrection de Futuropolis (avec Blutch, David B. et Nicolas De Crécy). Il sauve en revanche Dargaud et Delcourt (le premier pour sa collection « Poisson Pilote », dirigée par Guy Vidal, ami de Menu, le second pour la série *Donjon*, dont de nombreux auteurs sont issus de L'Association), Gallimard (pour « Bayou », dirigée par Joann Sfar, auteur important de L'Association) et Delcourt (pour « Shampooing », dirigée par Lewis Trondheim, l'un des membres fondateurs). Dans des textes ultérieurs, publiés dans la revue *Éprouvette*, Menu poursuit son propos en l'actualisant. Futuropolis et « Écritures » sont à nouveau pointés du doigt dans la première livraison¹⁰ – là où « Poisson Pilote », « Shampooing » et « Bayou » restent envisagés sous l'angle d'une cohabitation saine. Enfin, dans la troisième et dernière livraison de la revue¹¹, la « Collection 32 » (Futuropolis), la revue *Bang* et le label « KSTR » (Casterman) sont dénoncés à leur tour. Et suite à des tensions de plus en plus saillantes entre les membres fondateurs de L'Association, et à une radicalisation du point de vue de Jean-Christophe Menu, le temps semble loin où les collections « Shampooing » et « Bayou » étaient en odeur de sainteté.

⁹ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰ MENU (Jean-Christophe), « Plates-bandes (extension 1) », dans *L'Éprouvette*, I, Paris, L'Association, 2006, pp. 197-207.

¹¹ MENU (Jean-Christophe), « Plates-bandes, extension finale ? », dans *L'Éprouvette*, III, Paris, L'Association, 2007, pp. 435-446.



DAVID B., *Le Cheval blême*, Paris, L'Association, 1992.



FABIO, *L'Œil du chat*, Paris, Le Seuil, 1995.



THOMPSON (Craig), *Blankets*, Paris, Casterman, 2004.

Du côté des indépendants, et plus précisément de la « nouvelle vague de pseudo-Indépendants », « publiant souvent de désolants succédanés »¹², l'éditeur banni pêle-mêle Carabas, Le Cycliste, La Cafetière, La Boîte à bulles, sans s'étendre à leur sujet, à l'exception de la revue *Black*, que nous avons déjà évoquée, et de Paquet, pour avoir « inventé le savoir-faire de créer la Série Z dans absolument tous les formats »¹³. Quelle que soit la pertinence de ces choix, c'est sans doute là l'un des points forts de l'argumentation de Menu qui, loin de la dichotomie « petits éditeurs vertueux » contre « gros éditeurs malhonnêtes », s'attache à distinguer partout le bon grain de l'ivraie : « il y a nécessité de taper du poing sur la table pour amener une prise de conscience, préciser qui est qui et qui fait quoi, qui est honnête, qui est malhonnête »¹⁴. D'un côté comme de l'autre, nul n'échappe à la condamnation.

L'acteur « récupéré », victime et figure consacrée

Plates-bandes survient dans le cadre d'un état relativement neuf de l'espace de production de la bande dessinée, qui s'est de plus en plus affirmé comme un champ structuré en deux pôles, l'un et l'autre sous-tendus par des conceptions propres. Nous avons déjà mentionné les prémisses, fort bien soulignées par Luc Boltanski¹⁵, d'une polarisation du champ à la faveur d'une nouvelle génération de dessinateurs et de scénaristes, et des structures éditoriales qui les entourent dans les années 1960 et 1970. Sans doute manquait-il à cet élan une

transformation de fond de l'appareil éditorial, encore peu clivé et réorganisé, laquelle transformation ne se cristallisera fermement et durablement que dans les années 1990.

Assurément, le mouvement des indépendants qui voit le jour à cette époque a des antécédents : des enseignes telles que Futuropolis, Les Humanoïdes Associés, Les Éditions du Fromage, du Square, Audie ou encore Artefact ont montré l'exemple, dès les années 1970, d'une « autre » édition, plus ou moins en rupture avec l'ordre établi. Maisons qui pourtant changeront tantôt leur fusil d'épaule (en privilégiant la rentabilité), tantôt disparaîtront. Inédite en 1990 est l'apparition d'une collectivité d'éditeurs consciente d'elle-même, dont la raison d'être et le repoussoir seront l'industrialisation de plus en plus massive de l'édition de bande dessinée. Par rapport à ses prédécesseurs, l'alternative des années 1990 voit donc ses membres se rassembler face à un ennemi commun : des structures de plus en plus imposantes et anonymes, de plus en plus strictes en matière de rentabilité et dont la production augmente de jour en jour. Face à la rationalisation du secteur, de nouveaux éditeurs se rassemblent afin de défendre d'une bande dessinée de qualité. Quitte à y perdre de l'argent, du moins à ne pas en gagner – nouveau rapport au métier on ne peut mieux synthétisé par L'Association qui se donne, en 1990, le nom même de son statut juridique, association de loi 1901, association sans but lucratif. La concurrence est d'autant plus saine que les indépendants se spécialisent dans des créneaux. Comme le résume Jean-Christophe Menu : « Chaque structure a une personnalité propre. [...] Nous enfonçons le clou du côté de la narration, Amok évolue vers l'art contemporain, la photo, le graphisme, Fréon creuse un sillon plutôt pictural, Le Dernier Cri continue de l'art brut et dérangeant, le bruit graphique. »¹⁶ Toute concurrence ne disparaît cependant pas pour autant. Et la « récupération » sera, pour Menu, l'un des débats les plus susceptibles de rappeler l'autorité du groupe.

Si l'essai *Plates-bandes* (2005) en constitue manifestement le zénith, des prémisses à ce qui allait constituer la marque de ras-le-bol la plus structurée de l'auteur-éditeur se voient déjà saupoudrées auparavant çà et là. Le positionnement est d'autant plus efficace qu'il s'inscrit dans la durée. En novembre 1995 déjà, dans « le rab de lapin » (feuille d'information de la maison), un adhérent se demande ainsi si une « génération Association » n'est pas en train de voir le jour. En guise d'indice, la multiplication de traits propres à l'Association, tant parmi les représentants de l'édition indépendante que traditionnelle :

¹² MENU (Jean-Christophe), *Plates-bandes*, op. cit., p. 31.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ BOLTANSKI (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », article cité.

¹⁶ MERCIER (Jean-Pierre), *L'Association* (entretien 07 09 1999), Paris, L'Association, hors commerce offert aux adhérents et amis de l'Association, 2001, p. 43.

Le *Lapin* a par exemple plein d'enfants dans le dos, des garennes plus ou moins bâtards bien que partis d'une bonne initiative. À commencer par la typo façon « machine à écrire » du titre et à la sobriété de la couverture (on ne citera que Le Phacochère de Nice en exemple). Plus que la forme, le fond se voit lui aussi copié : le format « comix » n'a jamais connu autant d'adeptes, et la formule « groupement d'auteurs intimistes à inspiration autobiographique » autant de disciples. Y aurait-il eu des *Ego comme X* ou des *Simo* sans *Lapin* ?¹⁷

Si l'adhérent se montre magnanime à l'égard des émergents, dont l'identification peut s'expliquer par la recherche d'une identité par reproduction maladroite, il n'épargne guère les confirmés, qui plus est s'ils travaillent avec des auteurs de L'Association. Directement nommées et pointées du doigt, les éditions du Seuil : « Au vu des nouveautés Seuil-Jeunesse – dont la qualité n'est pas ici mise en question – comment ne pas penser aux maquettes de couverture de la Collection Ciboulette ? »¹⁸ Pour Menu, qui répond dans les mêmes lignes du « rab », la proximité est en effet embarrassante. Tout en rappelant que L'Association n'a pas découvert le petit format et le noir & blanc, l'éditeur énumère quelques points critiques de ressemblance : « l'aspect graphique (importance de l'aplatissement de couleur, utilisation de teintes directes Pantone, motif centré en 1^{er} et 4^e de couv, lettrage manuscrit par l'auteur, rabats, vernis mat...) et [le fait aussi] que trois des titres du *Seuil* concernent deux auteurs de L'Association (Lewis et Fabio) et auraient tout à fait pu faire l'objet de volumes de la Collection *Ciboulette* »¹⁹.

Jean-Christophe Menu comprend vite que si la situation est désagréable, il est également possible d'en tirer profit, de faire de nécessité vertu. Depuis sa fondation, L'Association oscille entre deux tendances à la fois complémentaires et contradictoires : « réveiller » et « être le réveil » de la bande dessinée. La première de ces ambitions se trouve ici partiellement accomplie, et Menu ne peut que saluer l'initiative d'un éditeur littéraire (« un travail excellent réalisé par des personnes qui nous sont proches »²⁰). Pour rappel, un des objectifs de L'Association est de sortir la bande dessinée de son ghetto en la faisant notamment entrer dans les librairies générales. Qu'une maison comme Le Seuil enregistre les innovations de L'Association, fût-ce de cette façon-là, est une marque de consécration indéniable. Dans le même temps, la force de frappe d'un éditeur comme Le Seuil ne risque-t-elle pas de bouleverser l'ordre des choses, de faire de l'ombre, voire de priver de toute visibilité une structure telle que L'Association ? Nous sommes en 1995. La maison ne connaîtra que bien plus tard le succès considérable du *Persépolis* de Marjane Satrapi,

¹⁷ « Le rab de lapin », n°13, 1^{er} novembre 1995, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*, p. 3.

¹⁹ *Ibidem*, p. 4.

²⁰ *Ibidem*.

en bande dessinée puis au cinéma, et les accusations de mercantilisme qui vont avec, ce qui ne l'empêche pas d'être pleinement dans la course malgré tous les procédés de dénégation économique mis en place. Symboliquement et économiquement, c'est tout logiquement que Menu saisit l'occasion pour noter l'histoire, donner des éléments de chronologie, suivant ce deuxième axe, « être le réveil » d'une bande dessinée dans les limbes :

Ces livres sont beaux et vont tout à fait dans le sens de la bande dessinée que défend L'Association depuis des années. Ce qui se passe, en fait, c'est qu'après avoir développé ses idées isolée face à l'incurie générale, L'Association n'est plus la seule sur le terrain de l'édition de bande dessinée créative et intelligente. Ce qui en soi n'est pas vraiment une mauvaise nouvelle. Cornélius ou Amok parmi les indépendants, ou Le Seuil, sont désormais en mesure d'éditer des livres de bande dessinée qu'il y a encore un an L'Association aurait été seule à envisager éditer. [...] c'est vrai que L'Association a accompli un certain travail qui a été un défrichage pour d'autres. Des structures comme Amok, par exemple, ont calqué leur système d'Adhésion, leurs conditions de vente et de diffusion sur celles élaborées des années durant par L'Association. D'autres proposent des cartons d'Adhésion sérigraphiés, des petites images en couleurs, ou des réductions [...]. *Ego comme X* a peut-être la tronche d'un petit frère. Et alors, si c'est une revue intéressante ? Et si d'autres font du sous-Association de bas-étage, quelle importance ?²¹

Dont acte. Menu voit d'un bon œil la prolifération de producteurs culturels de qualité dans le secteur de la bande dessinée – à condition, bien sûr, d'en rappeler la paternité. L'heure n'est pas au combat, et l'éditorialiste va jusqu'à poser que mieux vaut « se réjouir » de cette « saine concurrence » que de « râler en hurlant à l'invasisseur ». Quatre ans plus tard, l'influence de L'Association sur les autres maisons d'édition reste un sujet sensible mais calmement envisagé, et qu'il est de bon ton d'aborder pour rappeler l'importance de la maison. Dans un entretien accordé en 1999 à Jean-Pierre Mercier à l'occasion des dix ans de la structure, les membres fondateurs oscillent ainsi entre prudence et signe que tout va bien.

En 2005, *Plates-bandes* apparaît comme une prise de position indispensable pour conserver sa place de parangon de l'édition indépendante. Il s'agit certes d'une revendication d'ordre économique, d'un producteur *victime* constatant que son secteur d'activité risque, à terme, d'être mangé par d'autres :

Il y a une perte de repères. C'est-à-dire qu'avant, les livres petit format en N&B à connotation intimiste, c'était forcément un éditeur

²¹ *Ibidem*.

indépendant. Aujourd'hui cela peut très bien être *Gallimard*, *Soleil* ou *Casterman*. Et finalement ces sous-produits, enfin, ces « faux produits » nous font pas mal de tort au niveau des librairies. Ils prennent un peu notre place parce qu'ils ont des conditions meilleures, et les libraires peu scrupuleux préfèrent prendre ça en guise de produits indépendants. Le risque important est donc de perdre son identité.²²

Mais les enjeux de *Plates-bandes* vont bien au-delà. Premièrement, en tant que défenseur de L'Association et, par-delà celle-ci, de tous les acteurs de l'édition indépendante, Jean-Christophe Menu se pose non seulement comme le porte-parole de son collectif (L'Association) mais aussi et surtout de tout un secteur. Deuxièmement, en tant que coup d'envoi d'une collection critique, *Plates-bandes* fait l'effet d'un appel à la discussion dont le foyer sera L'Association. Troisièmement, l'essai fournit à son auteur l'occasion d'écrire l'histoire en mettant l'accent sur ses précurseurs, ses suiveurs et sur ses récupérateurs. Quatrièmement, *Plates-bandes* permet à L'Association de réaffirmer sa radicalité et son originalité, de se régénérer. Tout d'abord, le succès grandissant de la maison, qui explosera avec l'album *Persépolis* de Marjane Satrapi, correspond de moins en moins à cette sorte d'amateurisme éclairé des débuts. La propension de certains fondateurs et/ou auteurs plus ou moins dissidents de L'Association ensuite (Trondheim et Sfar en particulier) à publier, voire à diriger des collections chez de grands éditeurs, amène sa dose de confusion sur laquelle il convient de s'expliquer. À mesure que la structure prend de l'ampleur enfin, elle en vient à constituer elle-même un pôle d'attraction pour des auteurs qui seraient publiés chez des éditeurs indépendants moins reconnus (ainsi d'une Aude Picault, à qui l'on doit *Moi Je* chez Warum, et qui publiera par la suite *Maman* à l'Association). Là encore, L'Association se doit de rappeler son rôle de pionnier et de tête chercheuse. Voilà pour les enjeux. Reste à se demander si le concept de récupération va réellement de soi.

La récupération, processus d'un processus plus vaste

La définition de la récupération mise en œuvre par Menu présuppose une « direction », de l'avant-garde la plus désintéressée vers la grande diffusion la plus commerciale²³. Aussi séduisante soit-elle, la thèse de la récupération n'en

²² ICONOPHAGE, « Entretien avec Jean-Christophe Menu », *Cuverville*, mai 2006. <http://www.cuverville.org/article43235.html>.

²³ Définition la plus admise de la récupération. Pour n'en citer qu'une occurrence, voir l'essai de HEBDIGE (Dick), *Subculture, the Meaning of Style*, Londres, Methuen, 1979. Traduction française par Marc Saint-Upéry, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, La Découverte, coll. Zones, 2008.

pas moins problématique en cela qu'elle postule l'extériorité de l'avant-garde par rapport à l'institution qui se la réapproprie. Un article de Pascal Durand rappelle ainsi à juste titre que l'avant-garde, qui voit le jour avec le dadaïsme, se trouve dès le surréalisme intégrée comme une instance à part entière de l'institution. Dans cette perspective, l'institution ne récupère pas véritablement des formes dissidentes, elle s'adapte à la redéfinition interne de ses valeurs²⁴. Qui plus est, l'avant-garde ne naît pas de rien : elle s'alimente elle-même aux avant-gardes qui la précèdent, mais aussi aux cultures légitimes, moyennes ou de masse, le plus souvent sous l'angle de la parodie.

Sans infirmer en rien le rôle d'une avant-garde dans l'évolution du champ, sans doute n'est-il pas inutile de mesurer le degré d'intégration dans l'institution du mouvement « récupéré ». S'agissant de L'Association, les fondateurs ne s'en cachent pas, le petit format noir & blanc n'est pas une innovation en soi, c'est sa généralisation qui fait sens. *Idem* pour une bande dessinée plus intimiste, capable d'aborder tous les sujets. Les prémisses de L'Association, via la revue *Labo*, sont intimement liées à la maison Futuropolis, qu'il s'agit de prolonger à défaut de pouvoir s'y greffer, proximité qui permet l'entrée au catalogue d'auteurs déjà reconnus, à l'instar de Baudoin. Quant aux formes



BAUDOIN, *Couma Acò*, Paris, Futuropolis, 1991.

les plus ouvertement avant-gardistes de L'Association, le surréalisme et l'OULIPO (par le biais de son adaptation à la bande dessinée, l'OUBAPO), on sait combien ils sont redevables de la littérature. Littéraires, elles aussi, les influences graphiques de la revue *Lapin*, inspirées de celles de la revue *L'Arbalète*²⁵. On pourra s'étonner, en outre, qu'une maison qui revendique sa « lisibilité » déplore, en 2005 : « C'est donc le credo même des récupérateurs qui est ici affirmé : la marge est récupérée, mais qu'on se rassure, elle est rendue acceptable. Enfin lisible, en somme. »²⁶ Dans le même ordre d'idées, son entrée au

²⁴ DURAND (Pascal), « D'une rupture intégrante. Avant-garde et transactions symboliques », dans *Pratiques*, n°50, juin 1986, pp. 31-45.

²⁵ MERCIER (Jean-Pierre), *L'Association (entretien 07 09 1999)*, op. cit., p. 46.

²⁶ MENU (Jean-Christophe), *Plates-bandes*, op. cit., p. 13.

Musée à l'occasion de ses dix ans étonne de la part d'une structure à ce point inacceptable.

En tant que structure éditoriale à présent, en s'inspirant d'un label musical alternatif, *Bondage Records*, L'Association puise non seulement son mode de fonctionnement dans ce qui existe déjà, mais avec la volonté de suivre l'exemple d'un label « qui s'impose dans tous les sens du terme, par rapport aux grosses boîtes » – sans parler de l'influence de Futuropolis, tandis que dans le domaine du livre au sens large, dans les domaines de l'essai, de la littérature et de la jeunesse en particulier, le vaste mouvement des éditeurs « indépendants » francophones prend son essor. Consciente de la nécessité de publier des livres pour s'imposer précisément, L'Association lance dès ses débuts des collections, structuration de l'offre propre à tout producteur culturel qui souhaite être identifié comme tel. À l'inverse, la constitution en Association de loi 1901, le refus du service de presse, les comptes rendus volontairement nonchalants d'assemblées générales, le refus du code-barres, stratégies qui tendent à éloigner L'Association du commerce de livres semblent indiquer le contraire. La survalorisation de ces traits, vécus sur le mode du contre-pied dans le métadiscours de l'éditeur (et jusque dans le nom de la maison), dénégation de son versant économique présenté comme un supplice, ne l'inscrit néanmoins pas moins dans un système de consommation où la distinction, et non la standardisation, est la règle²⁷. Avec un savant mépris de la masse des consommateurs, qui se trouve incarnée dans le « microcosme » BD, allant des journalistes aux auteurs en passant par les collectionneurs incultes, L'Association ne s'adresse pas moins à un public bien réel, pour lequel le conformisme est ce qu'il y a de pire. Doit-on condamner pour autant la récupération, n'y voir que construction mentale d'éditeurs émergents en vue d'une légitimation express ? Ce serait là faire l'impasse sur une stratégie éditoriale à part entière.

À condition de mesurer les multiples enjeux de sa dénonciation par un acteur donné et de garder à l'esprit le fait que la récupération n'est que le processus d'un processus plus vaste, tout invite à conserver la récupération comme un concept opératoire. Lorsque Casterman amorce les années 1990, c'est bien une entreprise de « récupération » qui est au centre de sa stratégie éditoriale : après des années fastueuses où la maison se modernise et multiplie les prises de position (création de la revue *(À suivre)* en 1978, primauté de « l'auteur », du noir & blanc, de la bande dessinée adulte et « romanesque », développements dont nous avons vu qu'ils constituaient déjà une première forme de récupération), années largement qualifiées d'âge d'or de la maison, ce qui pouvait relever de l'innovation jusque-là se pare, relativement aux

²⁷ Voir en particulier HEALTH (Joseph) et POTTER (Andrew), *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2005.

formes de la bande dessinée qui se mettent en place, d'un certain classicisme. Assuré de la légitimité de son catalogue, Casterman assiste mais ne participe pas au renouveau qui voit le jour dans des structures plus confidentielles. Dans son histoire de la revue *(À suivre)*, parue à l'enseigne de Casterman, Nicolas Finet indique ainsi fort bien, pour la période qui va de 1992 à 1995, l'inertie qui s'empare de la structure :

Sans très bien s'en rendre compte, *(À suivre)* a raté le train des nouvelles générations. À quelques brillantes mais rares exceptions près, c'est désormais ailleurs que dans ses pages que s'invente la bande dessinée des années 90. Du coup, malgré quelques efforts sporadiques, la revue donne le sentiment inconfortable de se contenter de gérer ses acquis. Il flotte sur le magazine comme un entêtant parfum de fin de règne. Oui, décidément, les héros sont fatigués.²⁸

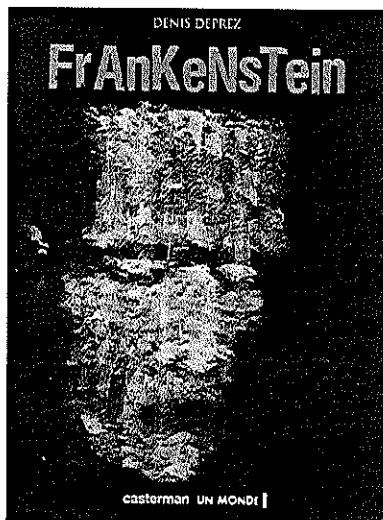
À cette fatigue, Casterman répondra notamment par la création en 2002 de la collection *Écritures*, proche il est vrai de la collection *Ciboulette* de L'Association, tant par son format « roman », son recours au noir & blanc, sa pagination et sa maquette de couverture. Où commence la récupération, où commence l'adaptation à de nouvelles normes du marché ? Sans doute ne faut-il pas attribuer un pouvoir sans concession à l'éditeur. Depuis de nombreuses années déjà, depuis la parution à succès en France du *Maus* d'Art Spiegelman au moins, à la fin des années 1980, la modification du sens de ce que *peut être* une bande dessinée n'est pas sans impact sur une génération d'auteurs, sans compter les écoles, dont la pratique s'adapte inévitablement. Casterman ne subtilise pas strictement un concept, mais prend la mesure d'une redéfinition des valeurs, à laquelle la chaîne du livre (de l'auteur au lecteur, du distributeur au libraire) est déjà plus ou moins préparée, et sélectionne les traits qui l'intéressent – éléments repris dans les portions les plus tendanciellement avant-gardistes du champ éditorial.

Un travail reste à faire, qui montrerait quels types de traits peuvent être repris en particulier, que nous considérons pour notre part au sens le plus large du terme, avec des entités allant du niveau socio-économique (le plus grand, avec la reprise ou la création à l'*image* d'une maison d'édition, d'un label, d'un fonds ou encore d'une collection) au niveau esthétique (le plus petit, avec le genre, le thème ou le style). Entre les deux, le niveau proprement

²⁸ FINET (Nicolas), *(À suivre). 1978-1997. Une aventure en bandes dessinées*, Paris, Casterman, 2004, p. 147. La situation est pire dans la période comprise entre 1995 et 1997, qui marque la fin de l'aventure : « Deux "nouvelles formules" en moins de deux ans. C'est dire l'état de déréliction de la revue en ce milieu des années 90. Autrefois pionnier, défricheur, référence, *(À suivre)*, déserté par la plupart de ses lecteurs, n'est plus que l'ombre de lui-même. Fin de partie, la messe est dite. Les derniers moments d'existence du magazine laisseront la pénible sensation d'un bateau ivre, sans but ni inspiration. » (p. 171)

éditorial (avec la reprise ou la création à l'image d'une maquette, d'un auteur, d'un auteur et de son œuvre ou un mode de fonctionnement). En marge de ces différents niveaux, le niveau discursif, reprise d'un discours sur le métier, sur la façon d'éditer, s'agissant par exemple de publier une « autre » bande dessinée ou de fonctionner « en atelier » – quitte à ne pas s'y résoudre dans les faits.

À chaque niveau pour autant, la thèse de la récupération ne suffit pas. Lorsque Casterman commence à travailler avec Denis Deprez, auteur confidentiel des éditions Frémok (dont les albums, chez Casterman, se montrent plus accessibles), il y a certes récupération d'un auteur et de son œuvre à venir. Mais il y a là, aussi, des motivations propres à l'auteur, qu'elles soient d'ordre économique (vivre de sa plume) ou politiques (toucher un plus large public).



DEPREZ (Denis), *Frankenstein*, Tournai, Casterman, 2003.

enjeux multiples : si la récupération répond bel et bien à des exigences de rentabilité (n'est récupéré que ce qui est susceptible de toucher un certain public, d'où la nécessité de simplifier les formes parfois), est primordial aussi le rôle symbolique endossé par la récupération, cure de jeunesse apportée à son bénéficiaire. En somme, la récupération rappelle aussi les limites de la production de large diffusion en matière d'innovation : une prise de risque financier minimum, à prendre modérément tout de même afin de ne pas être totalement déclassé. La condamnation, du même coup, au retard perpétuel.

Mobilisant les deux « compartiments » que nous évoquions au début, ceux du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, et par-delà les deux sphères de production de son champ éditorial, la récupération demeure un concept exaltant, avec tout ce que cela peut comporter de problématique en soi. Là où le *clonage* (à l'image du syndrome Harry Potter, imitation d'un objet rentable en vue de produire un nouvel objet rentable assez ressemblant) apparaît comme une opération relativement banale, ne concernant que le capital économique, la récupération dont il a surtout été question (menée par un acteur à la traîne auprès d'un nouveau courant) dépasse pour sa part le cadre proprement industriel et recouvre des

Erwin DEJASSE

Université de Liège

Bande dessinée alternative : mémoire et re-génération. Autour de l'exposition *Alternative Chaos*. *Onafhankelijk Beeldverhaal in Wallonië en Brussel*

L'exposition *Alternative Chaos. Onafhankelijk beeldverhaal in Wallonië en Brussel* s'est tenue du 6 au 22 juin 2008 à la Galerie 27 à Haarlem, aux Pays-Bas. Cette exposition s'inscrivait dans le cadre du festival *Stripdagen* qui s'est déroulé, quant à lui, le week-end du 6 au 8 juin. Les organisateurs de la manifestation, en collaboration avec le CGRI (Commissariat général aux relations internationales de la Communauté française), ont souhaité, pour cette édition, valoriser la bande dessinée issue de la Belgique francophone. Les visiteurs pouvaient notamment voir, à Haarlem, une exposition rendant hommage à l'Atomium, aux *Schtroumpfs* ou à *Michel Vaillant*. La volonté explicite du CGRI et du commissaire général Jean-Marie Derscheid était de ne pas cantonner la manifestation dans une vision très convenue de la bande dessinée belge. Il était impératif de mettre en lumière les tendances incarnées par ces petits éditeurs que l'on nomme souvent indépendants ou, plus justement, alternatifs.

Les *Stripdagen* ont donc présenté deux expositions mettant en lumière les réalisations nées dans ces structures éditoriales. La première, intitulée *Match de Catch à Vielsalm*, montrait des planches réalisées dans le cadre d'une résidence d'artistes, des collaborations entre des auteurs de bandes dessinées issus pour la plupart du collectif Frémok et des artistes handicapés mentaux œuvrant dans le cadre de l'atelier la Hesse à Vielsalm¹. Les connexions entre celle-ci et *Alternative Chaos* étaient évidentes. Plusieurs créateurs étaient présents dans les deux expositions ; le visiteur ayant la possibilité d'appréhender une

¹ Le résultat de cette rencontre est visible dans l'ouvrage *Match de catch à Vielsalm*, Bruxelles et Vielsalm, Frémok et La Hesse, 2009.