

Björn-Olav DOZO
FNRS – Université de Liège

Fabrice PREYAT
FNRS – Université Libre de Bruxelles

La bande dessinée francophone belge au présent

Est-il encore pertinent aujourd'hui de parler de « bande dessinée francophone belge » ? Le présent volume, en dressant l'état des lieux d'un espace fortement révolutionné ces dernières années, dément sans doute autant son titre qu'il ne le conforte en mettant en lumière la valeur patrimoniale d'un genre qui conserve, en Wallonie et à Bruxelles, de fortes implications identitaires. Aux yeux des pouvoirs publics, le syntagme peut paraître une évidence. Le soutien apporté aux manifestations qui ont animé le « BD comics strip, Bruxelles 2009 », les aides distribuées par les gouvernements régionaux ou provinciaux, ou l'attention prêtée ces dernières années au médium par les édiles communaux le prouvent à l'envi. Les péripéties qui ont conduit à la création mouvementée, en Communauté Française, d'une Commission de la bande dessinée paraissent néanmoins invalider des représentations fortement ancrées dans les mentalités. Celles-ci ont parfois donné lieu, y compris dans les milieux académiques, aux rapprochements les plus saugrenus. Le plus souvent la bande dessinée belge apparaît indissociable, en dépit de ses spécificités et de ses institutions, d'une culture francophone où l'étiquette d'« école franco-belge » lui sied sans doute mieux. S'inspirant des travaux d'Ernest Renan ou d'Anne-Marie Thiesse sur l'identité nationale et des théories structuralistes de Vladimir Propp sur le folklore ¹, Matthew Screech voit ainsi dans la bande dessinée le moyen pour la culture franco-belge de se réapproprier un héritage et de faire entendre « une voix originale, puissante et nouvelle, à l'âge de la

¹ RENAN (Ernest), « Qu'est-ce qu'une nation ? », dans *Œuvres complètes*, H. Psichari éd., Paris, Calmann-Lévy, 1947, vol. 1, pp. 887-906 ; THIESSE (Anne-Marie), *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999 ; PROPP (Vladimir), *Theory and history of folklore*, Manchester University Press, 1984.

communication de masse »². L'auteur oppose ainsi trop superficiellement les grands classiques de la BD belge aux *comics* anglo-saxons et peut difficilement éviter l'aporie lorsqu'il érige l'hybridité du médium, faisant co-exister texte et image, en emblème d'une cohabitation nationale et linguistique tout aussi problématique. Définitivement soucieuse de lire l'affection des Belges pour la bande dessinée à travers la transposition de l'histoire structurelle du pays, voire de transformer la bande dessinée en segment unificateur Nord-Sud, l'analyse fait fi d'une bonne part du contexte social, économique et historique dans lequel s'inscrit la BD :

One could even explain Belgium's early pre-eminence by risking a comparison between the ninth art and the Belgian nation itself. Belgium turned French-speaking Catholics and Flemish-speaking Protestants [*sic!*] into a single, coherent country. The ninth art turns words and pictures into a single, coherent art form. *Bandes dessinées* are composite, as is Belgium: they both unite disparate elements, which were once deemed incompatible. That curious coincidence made *bandes dessinées* a uniquely suitable mode of expression, when Belgian artists emerged as the first major talents.³

Outre la complexité des processus de construction des identités collectives que semble brocarder l'auteur, l'erreur d'un tel examen réside sans doute dans une approche fragmentée du médium, tout entière centrée, chez Screech, sur quelques grands noms de créateurs. Considérer la légitimité de la bande dessinée sous le régime d'une croissance continue depuis l'aube des années 1970 risquait également d'entraîner autant de méprises sur un objet dont la reconnaissance symbolique s'est longtemps révélée en demi-teinte. Elle n'a pas réalisé, en effet, toutes les prédictions que le sociologue Luc Boltanski formulait à son égard, en 1975⁴. Au contraire, la bande dessinée a pâti de l'affrontement de logiques antagonistes et difficilement prévisibles, à la fois culturelles, économiques et politiques que les transformations du monde de l'édition, par exemple, ont rendu particulièrement tangibles. Si l'on désire aujourd'hui encore, dans ce domaine, distinguer une bande dessinée

² SCREECH (Matthew), *Masters of the ninth art. Bandes dessinées and Franco-Belgian identity*, Liverpool University Press, 2005, pp. 4, 206-207 : « The ninth art draws heavily, though not exclusively, upon the rich cultural and historical legacy of France and Belgium: folktales, novels, paintings, plays, poems, songs, historical events and so forth. Consequently *bandes dessinées* rework the past into the present, giving Franco-Belgian culture a powerful new voice in the age of mass communication. »

³ *Ibidem*, p. 7.

⁴ Voir BOLTANSKI (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, n°1, pp. 37-59 ; MAIGRET (Éric), « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, 1994, n°67, disponible sur <http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/67/06-maigr.pdf> (consulté le 12/01/2010), 28 pp.

belge, il convient de le faire à l'aune de la concentration financière et de l'internationalisation du marché éditorial qui a contribué, comme le montre Floriane Philippe, à noyer la Belgique dans une dynamique mondiale et qui l'a forcée à céder progressivement les fleurons nationaux de l'édition à de grands oligopoles étrangers. Avec le recul, le qualificatif « franco-belge » semble lui-même contribuer à entretenir de multiples confusions. Il a, certes, répondu d'emblée à une logique de distinction : il s'agissait primitivement d'ennoblir une production qui se démarquait des *comics* américains venus renouveler, dès les années 1930, les habitudes fictionnelles et narratives du lectorat francophone⁵. La bande dessinée franco-belge n'en a pas moins poursuivi avec son homologue anglo-saxonne de vivifiants dialogues, stylistiques ou thématiques, décelables au cœur même de ses vecteurs les plus représentatifs ou qui, avec le temps, ont le plus connoté cette identité avant d'étendre leur « suprématie sans partage »⁶ sur le marché francophone : les périodiques *Spirou*, créé en 1938, et *Tintin*, paru dès 1946. Cette appellation a également contribué à oblitérer une série de stratégies commerciales conditionnées par des disparités culturelles ou politiques majeures. Si elle rend compte d'un mouvement de fond confronté à la production étrangère redevenue accessible dans l'immédiat après-guerre, l'expression « franco-belge » occulte les adaptations thématiques et morales que les éditeurs belges ont encouragées afin de prospérer financièrement au cœur d'un marché français marqué par la censure et le protectionnisme économique de la loi de 1949 frappant les publications destinées à la jeunesse. La Belgique a également témoigné très tôt, à l'égard de la littérature graphique, d'une disponibilité culturelle que la France refoulait sous le poids d'une tradition canonique, prépondérante au sein des institutions scolaires et extrascolaires⁷. L'irruption de la bande dessinée dans le programme de la Gauche française, entre 1981 et 1983, n'a permis que dans une mesure toute relative de rompre avec les handicaps symboliques d'un genre taxé de bâtardise et d'infantilisme, volontiers cantonné à une branche dégénérée des arts visuels, incapable de suivre l'émancipation des autres pratiques artistiques, en vertu de tares ontologiques – la multiplicité et

⁵ Voir à ce propos TILLEUIL (Jean-Louis), « La bande dessinée, une histoire belge ? », dans BERG (Christian), HALEN (Pierre), éd., *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri, coll. Histoire, 2000, pp. 567-594.

⁶ GROENSTEEN (Thierry), « France-Belgique : influences et métissages », dans *L'Année de la bande dessinée 86-87*, Grenoble, Glénat, 1987, pp. 174-177.

⁷ TILLEUIL (Jean-Louis), « La bande dessinée, une histoire belge ? », article cité, p. 568. Sur l'aptitude de la Belgique à la « reproduction », plus qu'à la « production » en regard du champ français, et sur l'efflorescence des genres mineurs dans l'édition belge, voir notamment DURAND (Pascal), WINKIN (Yves), « L'infrastructure éditoriale », dans BERG (Christian), HALEN (Pierre), éd., *Littératures belges de langue française, op. cit.*, pp. 439-462.

le format de ses images⁸. Derrière la bande dessinée franco-belge se profile en définitive l'ombre d'un « objet culturel non identifié » – selon l'expression de Dominique Noguez⁹ –, dont la variété, en dépit de ces jugements péremptaires, n'a pourtant cessé de susciter des pratiques réellement originales au point de générer à leur tour un lectorat nouveau. L'adjectif « franco-belge » dissimule, enfin, les oppositions qui ont structuré le champ. S'il permet de rendre compte de la carrière de dessinateurs « transfuges » qui, à l'instar de Franquin, œuvrèrent de part et d'autre de la frontière, il rend par contre illisible des dispositions opposées. Le recours à une étiquette commune rend l'amorce des changements de la presse périodique des années 1970 tout aussi difficilement appréhensible. Franquin a, certes, œuvré chez *Spirou* avant de publier ses *Idées noires* dans *Pilote* mais, comment expliquer, au sein d'une identité culturelle partagée, le relais passé entre une production nationale belge, marquée par le catholicisme de ses maisons d'édition, et une presse française ébranlée par la contre-culture soixante-huitarde ? Comment jauger, dans cette perspective, l'échec de l'éphémère *Trombone illustré* (1977) face à la longévité des épigones du magazine *Pilote* (1959), destinés à un public adulte – *Hara-Kiri* (1960), *Charlie mensuel* (1969), *L'Écho des savanes* (1972), *Fluide glacial* (1975) ?

En moins de quarante années, les prédispositions de la Belgique à animer le terrain de la création en bandes dessinées se sont considérablement modifiées. L'étude de ces transformations réclame aujourd'hui l'appréhension des états successifs du champ afin de dessiner leurs causes et leurs aboutissements.

D'un point de vue méthodologique, l'expression « franco-belge » aura au moins eu le mérite d'illustrer la répugnance du champ de la bande dessinée à adopter une géographie en tout point calquée sur le modèle des champs de culture savante. En résistant à l'opposition dialogique entre *centre* et *périphérie*, celle-ci commande une analyse plus pragmatique que la sociologie des réseaux paraît à même de rationaliser. La déconstruction des structures réticulaires s'avère incontournable pour l'explicitation des rapports tissés entre les foyers de création contemporains. Le mouvement « indépendant », qui a émergé de manière très peu fédérée dans les années 1980, continue en effet de recouvrir des réalités ou des pratiques extrêmement diversifiées. Seule une approche comparatiste, dépassant le cadre géographique belge, permet de penser les échanges ou le *jeu* entre des lieux qui internationalisent le dialogue entre créateurs et qui interrogent les frontières du médium – notamment en le positionnant en concurrence avec la création littéraire ou le champ des arts contemporains. La présente étude encourage modestement cette démarche à

⁸ Sur ces cinq handicaps symboliques, voir GROENSTEEN (Thierry), *La Bande dessinée. Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006.

⁹ Sur cette expression, adoptée par Thierry Groensteen, voir NOGUEZ (Dominique), « Introduction » à BOILET (Frédéric) et PEETERS (Benoît), *Tokyo est mon jardin*, avec la collaboration de Jirô Taniguchi, Tournai, Casterman, 2003, pp. 5-7.

travers une volonté, sans doute illusoirement unificatrice, d'envisager à la fois le positionnement des acteurs de la bande dessinée belge (auteurs, éditeurs, diffuseurs), le renouvellement de ses genres, de ses styles, de ses codes ou de ses registres, en les replaçant au cœur d'une production internationale ou dans le spectre large offert par son dialogue avec d'autres pratiques artistiques. Le concept d'une BD franco-belge est dès lors remis en question à plusieurs reprises. Plus qu'un outil, l'expression devient le signe d'une critique universitaire désireuse de se pencher sur ses traditions et de mesurer aujourd'hui l'écart qui la sépare de contributions fondatrices sur lesquelles elle a inlassablement glosé : celles qui calquaient naguère l'organisation du champ de la bande dessinée sur le fonctionnement institutionnel de la culture savante (Boltanski), ou qui lisaient dans la BD l'émergence d'une forme novatrice de communication (Fresnault-Deruelle)¹⁰.

Création contemporaine et industrie

Depuis 1995, le marché de la bande dessinée connaît une progression continue du nombre de titres publiés. Les stratégies éditoriales s'adaptent sous le poids de ces nouvelles productions qui induisent plus généralement une industrialisation de l'ensemble des pratiques professionnelles qui sous-tendent ce secteur. La troisième Université d'été de la bande dessinée (2008) s'est interrogée à bon droit sur la cohabitation de productions industrielles et d'œuvres plus confidentielles, en d'autres termes, sur la place réellement laissée à la création contemporaine au cœur d'une industrie culturelle qui reste assujettie aux lois du marché. Convient-il encore aujourd'hui d'envisager cette co-présence, quantitativement et qualitativement très inégale, en termes de « crise » ? Volontiers provocateur, Benoît Peeters a préféré souligner le perturbant et fragile équilibre entre, d'une part, les « dimensions économiques et industrielles du secteur » et, d'autre part, la vitalité du « terrain artistique » : « S'il n'y a jamais eu autant d'albums, il n'y a sans doute jamais eu autant de *bons* albums. »¹¹ Depuis le tournant des années 1980, assez mal négocié par les grandes maisons belges, beaucoup d'éditeurs ont compris la nécessité de considérer également la bande dessinée comme un bien culturel à part entière. L'absence de discours spécifique et de prise de risque qui caractérisait

¹⁰ FRESNAULT-DERUELLE (Pierre), « Le personnage de bande dessinée et ses langages », *Langue française*, 1975, vol. 28, n°1, pp. 101-111.

¹¹ PEETERS (Benoît), « “Vive la crise ?” ou “Vive la crise...” », dans CIMENT (Gilles), MARTIN (Jean-Philippe), MERCIER (Jean-Pierre), PEAUDEAU (Annabelle) dirs., *L'État de la bande dessinée. Vive la crise ?*, actes de la troisième Université d'été de la bande dessinée, Bruxelles/Angoulême, Impressions nouvelles/CIBDI, 2009, p. 83. Cette session succédait à celles de 2006 qui s'était penchée sur le statut de la bande dessinée (« La bande dessinée, bien ou mal culturel ? ») et de 2007, consacrée à la création contemporaine (« Quoi de neuf dans la bande dessinée ? »).

la production d'une BD perçue uniquement comme un bien de consommation a favorisé l'apparition de petites structures qui, en retour, ont motivé les grands éditeurs à renouveler leurs publications et à ménager une ouverture relative à la jeune création. Les retombées de la production de masse actuelle se ressentent au niveau collectif, dans la mesure où elle représente un facteur de « requalification générale »¹² pour toute la chaîne de conception et de diffusion de la bande dessinée. Ses implications se mesurent aussi au plan individuel dans la mesure où la carrière d'un auteur risque, plus que jamais, de s'enliser dans le courant global de la surproduction. Toutefois, même avec ses mauvais côtés comme les pseudo-adaptations, les clonages et la fabrication outrancière de produits dérivés, la surproduction continue de dynamiser, voire de doper le marché¹³. Loin d'opposer terme à terme deux logiques antinomiques et concomitantes, les actes ont finalement révélé la nécessité d'envisager des procédures de *transfert* et de *compensation* qui ne sont pas loin des nuances apportées ici par Benoît Berthou, lorsqu'il évoque les ambiguïtés originelles du médium, ou par Tanguy Habrand, lorsque ce dernier dénonce la dualité des phénomènes de récupération, observables entre l'artisanat ou la petite industrie des éditeurs *alternatifs* et la machine des grandes maisons d'édition. L'adoption d'une perspective historique permet de resituer avec plus d'exactitude les fractures introduites dans les pratiques éditoriales, de dégager l'originalité d'un genre et les *postures* adoptées par les créateurs et les éditeurs. Le parcours diachronique que propose Benoît Berthou a la vertu de rappeler la nécessité première pour l'industrie culturelle de la BD de faire se rencontrer à la fois les lois de l'industrie – qui suppose rationalisation, standardisation, division du travail et uniformisation des produits –, et les impératifs de l'artisanat – qui riment le plus souvent avec un labeur solitaire, garant de la singularité de l'auteur. Cette rencontre paradoxale se serait surtout matérialisée dans la production belge, à partir de la création des hebdomadaires *Spirou* ou *Tintin*, soit avec l'apparition d'ateliers de créateurs, chargés de mettre sur pied des structures qui coordonnent la production industrielle de la bande dessinée au travail de l'auteur, tout en permettant le développement de ces activités et en élargissant leur diffusion en Belgique et, surtout, à l'étranger¹⁴. La dualité de ces deux modes de production, dissimulée derrière une apparente unité de publication, comporte pour l'artisan un certain nombre de contraintes, éditoriales ou commerciales, inhérentes au support et

¹² PIAULT (Fabrice), « L'édition et le marché de la bande dessinée en France : un état des lieux », dans *ibidem*, p. 12.

¹³ PEETERS (Benoît), « Le terrain et la chaîne », dans *ibidem*, p. 180.

¹⁴ VOIR DE LAET (Danny), VARENDE (Yves), *Au-delà du septième art. Histoire de la bande dessinée belge*, Bruxelles, Ministère des Affaires étrangères, coll. Textes et Documents, n°322, 1979, p. 32 ; BAUDOUX (Vincent), « L'apogée franco-belge », dans GROENSTEEN (Thierry), éd., *Les Maîtres de la bande dessinée européenne*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Seuil, 2000, p. 60.

à sa diffusion, souvent nuisibles à la légitimation du genre. L'uniformisation de la vitesse de production, l'adoption d'une stratégie du suspense, la loi des séries et de la reproduction, l'autocensure répondaient à une logique économique de fidélisation du lectorat. Elles ont, à plus ou moins long terme, mené à l'appauvrissement des registres du genre pour épouser au plus près cet « imaginaire d'adolescent mâle » dans lequel on a longtemps reconnu le lecteur-type de la bande dessinée¹⁵. Les frustrations ou les lassitudes entraînées par la logique industrielle n'ont pas seulement affecté les créateurs mais elles ont aussi contribué à enfermer le médium dans un fonctionnement standard qui a rapidement montré ses limites. Si, dès 1934, la Belgique s'est révélée précurseur dans la publication en albums, avec la parution du premier *Tintin*, le formatage progressif en « albums 48cc », a largement contribué, au nom du diktat commercial, à l'isolement de la production francophone qui s'est coupée des éditions de petit format, en noir et blanc, avec une forte pagination. Cette uniformisation à outrance a en conséquence rendu cette bande dessinée incapable de conquérir d'autres marchés¹⁶. La « crise » du modèle « franco-belge », à la fois éditorial et artistique, serait, pour partie, selon Benoît Berthou, le symptôme de cette « désunion entre logique de création et logique de production ». Encore convient-il de noter que ces deux logiques sont elles-mêmes évolutives et peuvent faire l'objet de déplacements conséquents. Le modèle de « l'artisan belge », pour reprendre les propos de Benoît Peeters, a certes pâti de l'accélération du rythme de la production pour conduire vers la pratique d'un dessin plus libre, mais une nouvelle génération d'auteurs (Trondheim, Sfar, etc.) a aussi fait prévaloir son « envie narrative très forte » sur le dessin, utilisé davantage « comme un instrument » : ils se sont donc mis à « produire beaucoup plus de planches » en vivant d'un travail qui pouvait se passer de la rémunération immédiate d'une pré-publication dans la presse ou d'un tirage astronomique. La mutation du marché est aussi tributaire du rapport modifié d'une jeune génération au médium et de publications qui, dans le chef d'un même auteur, se diversifient et voient le jour chez des éditeurs tout aussi variés¹⁷. Ces tiraillements ne sont guère passés inaperçus aux yeux des responsables éditoriaux qui ont dû concéder une certaine latitude aux auteurs. La nécessité de renouer avec une logique de création aliénée par l'appareil industriel a suscité quelques levées de bouclier qui se sont manifestées, ou se manifestent encore, essentiellement selon deux modalités.

¹⁵ GROENSTEEN (Thierry), *Un Objet culturel non identifié*, op. cit., p. 58. Sur la distinction entre contraintes génératrices et transformatrices, dissociées ou intégrées, voir BAETENS (Jan), « Bande dessinée et contrainte », dans *Le Goût de la forme en littérature*, actes du colloque de Cerisy (*Écritures et lectures à contraintes*, août 2001), Paris, Noesis, coll. Formules, 2004, pp. 132-136.

¹⁶ PEETERS (Benoît), « “Vive la crise ?” ou “Vive la crise...” », article cité, p. 84.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 87-88.

Une contestation marginale

L'une, *interne* et relativement *modérée*, voire parfois sensiblement *passive*, vise à inscrire dans les marges mêmes du produit industriel la critique de sa propre production et à stigmatiser, par la distanciation de la caricature, de l'ironie ou du pastiche, les retombées négatives que les instances éditoriales infligent, en amont, au traitement du dessin ou du scénario. L'analyse des marges du magazine *Spirou* se révèle, sur ce point, particulièrement éclairante¹⁸. Il a pu s'agir encore, à d'autres moments de l'histoire des périodiques de bandes dessinées, de relativiser une ligne éditoriale jugée trop classique ou trop orthodoxe par l'adjonction, tout aussi marginale, d'un éphémère supplément, au ton novateur et provocateur. Telle fut la destinée réservée au *Trombone illustré*, paru également dans *Spirou*, entre mars et octobre 1977.

Cet exemple reste emblématique d'une forme de résistance, rapidement altérée par l'appareil qui toléra, un temps, sa publication. Les accroches, qui figurent en tête de chacun des numéros, font entendre les voix conscientes d'auteurs, mobilisés contre un processus paradoxal de création auquel ils s'inféodaient néanmoins. Les sous-titres du supplément rendent avec éloquence les contradictions dans lesquelles s'enfermèrent dessinateurs, scénaristes et directeurs de publication soucieux de produire aux yeux du lectorat la légitimité de cette voix « clandestine ». *Le Trombone*, agrafé et plié au centre du journal de *Spirou*, fut en effet initialement présenté comme « le plus fort tirage des hebdomadaires clandestins de langue française »¹⁹. Un numéro plus tard, la page de titre inversait la logique commerciale et symbolique. *Spirou* n'incarnait plus que le contenant d'une forme marginale et minoritaire, seule dépositaire d'une réelle valeur artistique. *Le Trombone* représentait désormais « le seul hebdomadaire clandestin offert dans un emballage cadeau »²⁰. Avec la même ironie mordante, le supplément revendiqua alors le rôle de représentant belge d'une culture *underground*²¹ – comprise au sens figuré comme au sens littéral du terme²². Celle-ci continuait néanmoins d'être diffusée au cœur

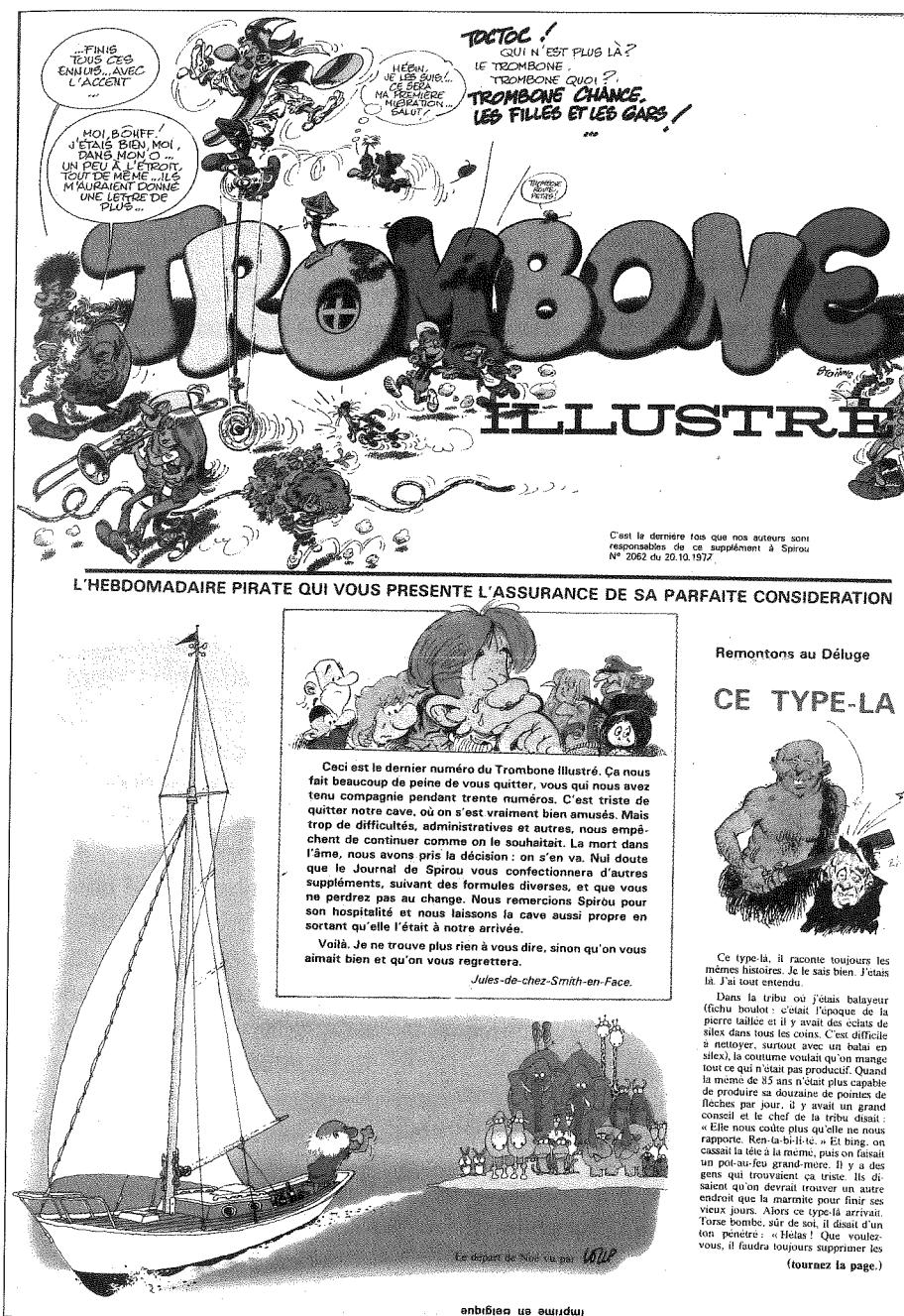
¹⁸ Voir *infra* l'analyse de Benoît BERTHOU, « La bande dessinée belge : quelle industrie culturelle ? ».

¹⁹ *Le Trombone illustré*, supplément à *Spirou* n°2031 (17 mars 1977), p. 1.

²⁰ *Ibidem*, supplément au n°2032 (24 mars 1977), p. 1 [27].

²¹ Ironisant sur la loi française du 31 décembre 1975, dite loi Bas-Lauriol, la rédaction cherche son qualificatif en procédant par essai-erreur : « L'hebdomadaire underground (Loi du 31.12.1975) » (*ibidem*, supplément au n°2036 [21 avril 1977], p. 1 [27]). Le texte officiel promulgué par le gouvernement légiférait l'usage obligatoire de la langue française dans les médias d'information, l'affichage public, la publicité commerciale... Dans le souci de garantir l'enrichissement de la langue française, la loi prohibait l'utilisation de termes ou d'expressions d'origine étrangère. Elle ne fut abrogée qu'en 1994.

²² *Ibidem*, supplément au n°2060 (6 octobre 1977), p. 1 [27] : « L'hebdomadaire pirate qu'on fait dans la cave parce qu'on est en dessous de tout » ; supplément au n°2037 (28 avril 1977), p. 1 [27], 7 [33] : sur la production « en cachette dans les caves », facteur de création qui (dé)contextualise notamment l'imitation des *Idées noires* de Franquin par Jannin : « Ces



Couverture du *Trombone illustré*, supplément à *Spirou Magazine*, n°2062, 20 octobre 1977, p. 27.

d'un magazine d'obédience catholique qui n'entendait en rien sacrifier ses prérogatives. Si le *Trombone* devint « l'hebdomadaire pirate mais écologique qui défend la qualité de la vie dans l'environnement de la contre-culture »²³, il fut contraint cependant d'en appeler à plusieurs reprises à la bienveillance ou à la sympathie de son lectorat pour continuer d'exister : « L'hebdomadaire pirate qui a le plus besoin de se sentir aimé par ses lecteurs »²⁴. Sous le vernis des revendications idéologiques, les antagonismes entre la voix souterraine des feuillets et la voix officielle du magazine continuèrent en effet de se creuser. La rédaction du *Trombone* n'eut de cesse de revendiquer la supériorité de la création artistique sur la machine économique : « Le journal pirate dont la qualité est en raison inverse du nombre de ses pages », « L'hebdomadaire pirate dont le grand format compense les petits moyens », « Le journal pirate qui vous en donne plus grâce à son ingrédient secret : pas de pub »²⁵. *Le Trombone* dut néanmoins confesser son inexistence hors du circuit commercial de *Spirou*, dont il semble paradoxalement avoir relancé les tirages : « L'hebdomadaire pirate et gratuit à tous ceux qui paient le prix adéquat »²⁶. Le changement dans la pagination qui survint après la parution du premier numéro abondait en ce sens et se révélerait de bien mauvais augure. La numérotation autonome du supplément disparut en effet rapidement pour suivre celle du magazine, et s'insérer invariablement entre les pages 26 et 35 du journal. Les contradictions qui affleurent de manière globale dans tout le secteur de l'édition BD traversent ici avec transparence un supplément dont elles eurent finalement raison. *Le Trombone* afficha, certes, une quadruple marginalité, en vertu de son statut éditorial, de ses prises de position économiques (pseudo-gratuité), politiques (antimilitarisme, écologie...) et religieuses (anticléricisme, parodie des textes bibliques...), mais il contribua lui-même involontairement à en saper les fondements. Aussi s'est-il déclaré tour à tour « le périodique clandestin le plus respectueux de la loi et l'ordre » ou « l'hebdomadaire de moins en moins clandestin vu qu'il se fait remarquer de plus en plus ». Il passe encore pour « l'hebdomadaire qui en a marre de sa clandestinité parce qu'il gagne à être connu »²⁷. L'on constate à la lecture de ces lignes combien les auteurs définirent et entretenirent maladroitement l'écart qui les séparait de *Spirou* et de la production de masse en bandes dessinées. La situation du cahier inséré était tout bonnement intenable. *Le Trombone* ne pouvait ni épouser le ton consensuel de *Spirou*, ni rompre catégoriquement avec un format auquel ses

personnages en silhouette, ce n'est pas parce que Jannin a voulu s'inspirer des *Idées noires* de Franquin, c'est parce qu'il y avait de la poussière noire derrière les tuyaux. »

²³ *Ibidem*, supplément au n°2058 (22 septembre 1977), p. 1 [27].

²⁴ *Ibidem*, supplément au n°2050 (28 juillet 1977), p. 1 [27].

²⁵ *Ibidem*, suppléments aux n°2045 (23 juin 1977) ; 2061 (13 octobre 1977) ; 2046 (30 juin 1977).

²⁶ *Ibidem*, supplément au n°2056 (8 septembre 1977), p. 1 [27].

²⁷ *Ibidem*, supplément au n°2037 (28 avril 1977), p. 1 [27] ; supplément au n°2039 (12 mai 1977), p. 1 [27] ; supplément au n°2040 (16 juin 1977), p. 1 [27].

créateurs collaboraient et qui lui assurait à la fois sa subsistance et sa diffusion dans le domaine francophone. Face à des logiques antagonistes qui ne pouvaient dialoguer sous une même couverture, *Le Trombone* était condamné soit à porter l'étendard d'un timide iconoclasme, soit à opter pour une rupture franche mais financièrement peu viable qui le condamnait à très court terme. Les collaborateurs du *Trombone* ont matérialisé cette impossible coexistence à un degré inférieur, en donnant la parole à des personnages des séries-phares de la maison Dupuis. Confinés dans une logique commerciale, ceux-ci vinrent eux-mêmes incriminer ironiquement les positions défendues par la direction afin de consolider la posture des semi-sécessionnistes. Sorti de l'univers de *Gaston Lagaffe*, qui campait déjà avec burlesque la vie quotidienne de la rédaction de *Spirou*, M. Boulier rappela à plusieurs reprises combien le journal était attaché à « un certain aspect éducatif » qui, « sans toutefois verser dans l'intellectualisme trop élitaire », devait avant tout rester « gentil et gai sans choquer personne »... exigences « raisonnables » que ne respectaient pourtant pas « ceux qui réalis[ai]ent le supplément de *Spirou* ». Derrière les accents coercitifs de Boulier, les responsables du *Trombone* laissaient entendre que la direction sonnait le glas du supplément. Au-delà des divergences idéologiques qui les opposaient à Dupuis, dessinateurs et scénaristes mirent surtout l'accent sur leur dévoiement de la logique industrielle et commerciale qui animait la maison d'édition.

Malgré les remarques qui leur ont maintes fois été adressées, ils persistent à publier des textes ou des dessins peu compatibles avec le respect de nos institutions ; et si trois lecteurs se sont indignés du contenu de cette feuille pirate, ce ne peut être sans raison. La légère reprise des ventes due au « *Trombone illustré* » n'excuse pas l'amertume et la déception de trois personnes profondément choquées de voir s'installer dans nos pages le laisser-aller, la vulgarité et la contestation. Il y a plus grave : par leur utilisation irrationnelle de l'encre, du papier, des rotatives, les éléments incontrôlés rôdant dans la cave perturbent inconsidérément la bonne tenue de mes livres de comptes.²⁸

Pour trouver la raison et les modalités de son existence, *Le Trombone* se sentit contraint de regarder par-delà la frontière. Ce fut pour le périodique l'occasion d'un nouvel écartèlement. Dès que la marge était en effet revendiquée dans un espace circonscrit, et un tant soit peu identifiable aux yeux du lectorat, les auteurs du *Trombone* caressaient aussitôt l'espoir qu'elle s'estompât d'elle-même et qu'elle fût érigée, sinon en norme nouvelle, du moins en décalque de la production contemporaine qui poursuivait sa plus sensible évolution dans la nouvelle presse française. L'invitation répétée

²⁸ *Ibidem*, supplément n°2061 (13 octobre 1977), pp. 1-2 [27-28].

de Claire Brétécher dans ces feuillets ou l'éloge de Moebius n'étaient pas anodins. Pas plus que la poursuite des *Idées noires* de Franquin dans *Fluide glacial*. N'est-ce pas également en regard des innovations présentées par les périodiques français qu'il convient d'entendre la sentence ambiguë publiée dans le numéro du 16 juin 1977 : « Le magazine pirate qui n'a pas de concurrents, rien que des confrères »²⁹ ? Hélas, les auteurs du supplément, rangés derrière le pôle institutionnel de la revue *Spirou*, qu'ils animaient avant de l'émarger, perçurent tragiquement les limites de leur indépendance. Ne pouvant s'enfermer, comme ils le souhaitaient, dans un lieu alternatif de création qu'ils érigeaient sans toutefois le financer, les artistes ne purent maintenir l'écart. Nul d'ailleurs ne fut longtemps dupe des revendications, faussement précautionneuses et itératives, qui ouvraient chaque numéro et qui avaient pourtant l'intention de dresser une ligne de démarcation évidente.

Ceci peut être considéré comme un supplément à *Spirou* [...] ; toutefois les auteurs de nos dessins et textes soulignent l'entière indépendance de leurs œuvres, qui ne peuvent engager la rédaction de *Spirou* ; de même, leurs opinions ne reflètent pas nécessairement celle de l'éditeur.³⁰

Après moins d'un an d'existence, le journal renonça logiquement à héberger ce « sous-titre » qui s'était illusionné sur ses marges de manœuvre avant, pour ainsi dire, de se saborder. *Le Trombone* a certes revendiqué une originalité idéologique et créative, mais sans parvenir à la démarquer totalement de *Spirou* et de son appareil éditorial. Son échec souligne lourdement la disparité des marchés belge et français. *Le Trombone* n'a pas réussi, contrairement aux revues publiées dans l'Hexagone, à générer un lectorat particulier ou suffisamment identifiable qui aurait été capable de se fédérer indépendamment de celui de *Spirou* et d'assurer la pérennité ou la viabilité économique du supplément. Plus qu'un mauvais mariage, l'échec du *Trombone* et, quelque part, celui de *Spirou*, campent un divorce raté. Relativiser l'écart qui devait continuer de se creuser entre le périodique et son supplément revenait à mettre en doute la pertinence du *Trombone*, soit à ébranler les principes qui étaient à l'origine de sa création et, en définitive, à en trahir l'esprit et la raison d'être. Les créateurs du *Trombone* conçurent leur entreprise comme un acte de « piraterie » qui consistait à envahir, par le cœur, l'un des plus importants périodiques francophones de bande dessinée. La maison Dupuis dut en avoir une vision tout opposée pour assurer les moyens de production d'une telle équipe. De son point de vue, il convenait sans doute de lire dans l'aventure

²⁹ *Ibidem*, supplément au n°2044 (16 juin 1977), p. 1 [27].

³⁰ *Ibidem*, supplément au n°2031 (17 mars 1977), p. 1.

du *Trombone* les velléités de quelques indisciplinés « corsaires » encouragés et nourris par des éditeurs qui souhaitaient prioritairement les voir partir à l'assaut d'une nouvelle rentabilité, quitte, en cas de réelle insoumission, à les faire taire sans remord pour garantir les recettes éculées de leur magazine. La bride ne fut pas longtemps lâchée et Dupuis manqua le virage éditorial amorcé par les métamorphoses qui s'opéraient dans le champ français. La maison se cantonna au divertissement et perdit une première occasion d'accompagner la maturation de son lectorat. Dupuis attendra encore onze années avant de réformer totalement son discours et de lancer la collection « Aire libre », en 1988. Sous l'influence, entre autres, de Philippe Vandooren, s'instaura alors un nouveau langage qui, à en croire Thierry Bellefroid, fit enfin la part belle à la qualité des « projets » et à l'« émotion ». L'« enthousiasme » supplanta peu à peu le « calcul » et la « dissonance » du catalogue se substitua à l'uniformité des séries. Plusieurs styles « éminemment artistiques » (Stassen, Lepage, Tronchet...) purent à nouveau émerger et imposer bientôt « Aire libre » comme l'un des labels représentatifs d'une large part de la création contemporaine³¹.

L'anéantissement du *Trombone illustré* représente la forme paroxystique de toute « récupération » (englobement, exploitation, extinction). « Récupéré », le supplément incarne également la double acception du terme dans la mesure où il tentait, à son échelle, de s'approprier la « victoire symbolique de l'édition française sur la belge »³², ambition que partagera à son tour la collection « Aire libre ». De l'une à l'autre « récupération » se dessinent pourtant des stratégies diverses dont l'examen ne suffit pas encore à dresser la taxinomie des pratiques actuelles. La « récupération », brandie comme une accusation de la part d'« acteurs en rupture », mérite assurément d'être érigée en concept opératoire, comme le suggère ici l'apport méthodologique de Tanguy Habrand. Si le champ de la bande dessinée témoigne aujourd'hui de phénomènes apparentés, regroupés sous une étiquette ambivalente, leur forme se veut cependant plus nuancée et invite à jeter « d'innombrables passerelles » entre les différents pôles de production.

Une avant-garde hautement proclamée

Une autre manière de rompre avec la logique industrielle consiste à tirer parti du gain de capital symbolique dont la bande dessinée a progressivement bénéficié entre les années 1970 et 2000 et de revendiquer, au profit du pôle le moins mercantile de ce secteur éditorial, un rôle moteur calqué sur les avant-gardes artistiques et littéraires. Ces prises de position, *externes* et

³¹ BELLEFROID (Thierry), *Le Roman d'Aire Libre*, Bruxelles, Dupuis, 2008, pp. 86-87 (à propos de l'acceptation des projets de Lepage et Sibran [*La Terre sans mal*], de Tronchet [*Houppeland*] et de Stassen [*Thérèse*]).

³² Voir *infra* HABRAND (Tanguy), « La "récupération" dans la bande dessinée contemporaine ».

militantes, ont motivé la promotion d'une conception du métier de créateur, accompagnée par de véritables prises de risques en termes éditoriaux et économiques. La fondation de maisons d'édition dites « indépendantes » a eu pour enjeu d'assujettir les dispositifs éditoriaux à la créativité « en s'écartant de la rationalité immanente à l'industrie ». Ces entreprises ont clairement manifesté le refus de faire se rencontrer deux logiques antagonistes. Cette posture, ardemment défendue dans le manifeste manichéen *Plates bandes* (2005) du Français Jean-Christophe Menu, repose sur un discours éthique et déontologique qui oppose l'« honnêteté » de l'éditeur indépendant à la rapacité « malhonnête » de l'éditeur commercial. Mais il produit aussi de curieuses disparates qui entretiennent le lecteur dans la confusion. Revendiquer pour L'Association un rôle clé dans le développement symbolique de la BD revient en effet à faire de cette structure l'initiatrice et la représentante de tout un secteur clairement balisé. Cette résistance s'avère néanmoins hautement symbolique, dans la mesure où de telles maisons d'édition restent tributaires de logiques financières irréductibles. Faire d'un secteur de création l'apanage d'une maison, menacée par la récupération des grands groupes qui font main basse sur un label pour le ressusciter (e.a. Gallimard et Soleil avec Futuropolis) ou qui encouragent la création de collections sœurs des collections indépendantes (e.a. « Poisson Pilote » chez Dargaud), correspond non seulement à la volonté de produire et de défendre une BD de qualité mais répond également à la tentation de préserver un secteur d'activité qui risque à plus ou moins court terme de leur échapper.

Si l'on oppose avec raison une résistance *passive*, interne et intégrée à une forme de production de masse, à une forme de résistance *active* dans le milieu dit indépendant, force est de reconnaître entre elles au moins deux points de convergence. Toutes deux partagent le sentiment d'une menace unanime incarnée par les grands groupes qui perturbent la répartition éditoriale des maisons alternatives. En prétendant n'avoir que des « collègues », et non des « concurrents », *Le Trombone* défendait déjà une vision qui correspond aujourd'hui encore à la parcellisation de la production indépendante en niches de création relativement autonomes, en tout cas clairement distinctes, et non concurrentielles. Leur disparité n'incite d'ailleurs pas à les rassembler en un mouvement ou au cœur d'une même école. Il est impossible de lire dans la forme historique et fragmentée de leur éclosion un « courant continu ». Il s'agirait plutôt d'y voir un « chaos alternatif », comme le propose Erwin Dejasse, en filant la métaphore. Ce tohu-bohu créatif qui bouscule les territoires laissés en friche par l'industrie présente une extraordinaire vitalité dont la Belgique contemporaine peut à raison s'enorgueillir. Les recherches narratives peaufinées, en France, par L'Association, ou les expérimentations graphiques du groupe franco-belge Frémok, occultent avec peine aujourd'hui les nonante-et-un auteurs et les dix collectifs belges épinglés lors de l'exposition tenue à Haarlem en 2008, *Alternative chaos. Onafhankelijk beeldverhaal in Wallonië*

en Brussel. Le regard porté sur cette production par le Commissariat général aux relations internationales de la Communauté française a donné un écho favorable à l'événement et a contribué à briser la vision convenue et figée de la tradition belge du neuvième art pour mettre enfin ce foisonnement à l'honneur. Cet exemple doit être aussi une source d'émulation scientifique. Il invite à se pencher sur les précurseurs de ces maisons, mais également à explorer la mine d'informations enfermées dans le phénomène largement méconnu à partir duquel ils essaimèrent : le fanzimat. Son histoire reste à écrire dans la foulée du développement exponentiel des blogs consacrés à la critique de bande dessinée – pas moins de 226 références ont été recensées en 2007 dans une enquête française de Gilles Ratier – tandis que l'histoire ou la théorisation du médium se sont considérablement popularisées ces dernières années à travers l'apparition de sites spécialisés comme Bedetheque.com, BDoubliees.com, ActuaBD.com, du9.org...³³

Les producteurs alternatifs partagent encore souvent la vaine aspiration à une dissidence pérenne³⁴. Or, l'exemple des avant-gardes littéraires a historiquement montré la propension de l'institution à se réappropriier les formes de rupture et à procéder à partir de cette « récupération » à la redéfinition interne de ses valeurs. Les aspirations du *Trombone* à disparaître au cœur d'une norme nouvelle se révèlent en cela plus modestes, mais aussi plus réalistes, que le désir impérieux de L'Association de fonder une rupture qui, à défaut d'être auto-générée, voudrait du moins s'auto-renouveler sans cesse. Mesurer le degré d'intégration du mouvement « récupéré » dans l'institution revient souvent, comme le montre Tanguy Habrand, à pointer des stratégies communes aux grands comme aux petits producteurs culturels qui restent tributaires d'un « système » de consommation où la règle est celle de la « distinction » et non de la « standardisation ». Le recouplement des collections et de leurs animateurs entre éditeurs « indépendants » et éditeurs « commerciaux » relativise la portée des phénomènes de récupération qui peuvent se percevoir comme une adaptation à de nouvelles normes de marché ou comme le résultat d'une redéfinition de l'essence même de la bande dessinée. Après un temps relatif d'adaptation, la politique éditoriale des grandes maisons épouse une évolution du médium et, en ultime recours, se plie à la redéfinition des genres en vigueur. Poser la *récupération* en termes de *fief de production* ou de *mouvance active* ou *passive* revient à ignorer un phénomène qui transcende la mode pour rendre compte des évolutions d'un

³³ PASAMONIK (Didier), « De quoi la crise est-elle le nom ? », article cité, p. 32 ; PIAULT (Fabrice), « L'édition et le marché de la bande dessinée en France : un état des lieux », article cité, p. 17.

³⁴ Sur cette question, lire l'article de Dozo (Björn-Olav), « La bande dessinée francophone contemporaine à la lumière de sa propre critique : quand une avant-garde esthétique s'interroge sur sa pérennité », *Belphegor*, vol. 26, n°2, pp. 1-25 (http://etc.dal.ca/belphegor/vol26_no2/articles/06_02_doze_bande_fr_cont.html).

genre mouvant. Une fois publiées et diffusées, ces formes de ruptures tendent inlassablement à s'institutionnaliser avant d'être questionnées à nouveau à mesure qu'elles s'émeussent. La notion de grandes « vagues de récupération » s'estompe ainsi à la lumière d'une production accrue, plus attentive aussi à l'évolution des marchés, qui réagit plus rapidement et qui assure en définitive au phénomène une cyclicité à plus court terme. La grande diffusion paraît néanmoins toujours condamnée à un « retard perpétuel » face aux ruades des éditeurs alternatifs. Les décalages restent en effet patents. Plusieurs exemples contemporains soulignent ces adaptations bénéfiques de l'industrie mais confirment aussi combien elles restent à la traîne des indépendants. Citons ici le cas de Casterman, en regard d'une trop synthétique reconstruction de l'histoire du roman graphique.

Casterman a mieux négocié que Dupuis sa première phase de repositionnement en créant, moins d'un an après la parution du *Trombone*, le magazine (*À Suivre...*) (1978-1997), puis la collection « Roman (À suivre) ». Cette tactique a culminé, en 2002, dans la mise sur pied de la collection « Écritures ». Ces trois formes s'inspirent d'éléments matériels, narratifs et esthétiques qui renvoient à la bande dessinée la plus légitime mais qui empruntent aussi des traits distinctifs à d'autres sphères culturelles, artistiques et littéraires essentiellement. La matérialité des volumes de la collection « Écritures » permet de situer celle-ci à la confluence du roman littéraire et de l'édition BD anglo-saxonne, de plus petit format, en noir et blanc, avec une pagination massive. Elle est toutefois apparue très tardivement au regard du développement du marché du *graphic novel*. Nul doute qu'ici aussi le format 48cc ait freiné la production du *roman graphique* dont le terme est apparu relativement récemment dans la critique francophone, après avoir longtemps été synonyme d'échec commercial. Les potentialités économiques du roman graphique n'ont pas été rapidement perçues par la maison d'édition qui a refusé, en 1987, de publier l'œuvre de Art Spiegelman, *Maus*, rejetée également par d'autres éditeurs avant que l'auteur ne puisse se replier sur un éditeur littéraire, Flammarion, et connaître, par l'octroi du prix Pulitzer, une consécration presque entièrement étrangère aux institutions de la vie de la bande dessinée. Ce manque de flair paraît choquant en regard du succès postérieur de l'ouvrage, ou d'autres exemples tel le *Persépolis* de Marjane Satrapi. La tentation, « hégémonique » selon Jean-Christophe Menu, de Casterman de revenir sur ce marché consista en définitive pour la maison belge à marcher dans le pas des indépendants³⁵. L'efflorescence du roman graphique francophone a en effet accompagné, dans le sillage d'une démarche initiée par Futuropolis « première période », l'émergence des « labels » alternatifs comme L'Association, Cornélius, Ego comme x, Les Requins Marteaux, flblb, le Frémok... Les choix éditoriaux de Casterman, considérés essentiellement

³⁵ MENU (Jean-Christophe), *Plates bandes*, Paris, L'Association, 2005, pp. 37-39.

du point de vue du « contenant », semblent également avoir été relativement préjudiciables à la réédition d'œuvres étrangères qui ne répondirent plus entièrement au souhait initial de l'auteur. Casterman a préféré se ranger dans une production relativement timorée, en dépit de l'histoire propre au roman graphique, pourtant de plus en plus partagée par son lectorat. Sous l'influence des indépendants ou parallèlement à celle-ci, le *graphic novel* est en effet devenu un objet mieux connu. Cette connaissance historique découle de deux tendances complémentaires : la curiosité d'un public d'amateurs ou de professionnels du livre, attisée par la volonté des éditeurs alternatifs de retourner aux sources de la production contemporaine et de faciliter l'accès aux fonds classiques, notamment par des rééditions en intégrales ou en recueils³⁶. Or, si la publication de romans graphiques caractérise une bonne part de cette production alternative, la forme qu'elle y a prise se veut souvent en phase avec l'âpreté des pratiques qui l'ont vu naître. À l'origine désignés sous l'étiquette de *woodcut novels* – littéralement *romans en gravures sur bois* –, leur production est apparue dès les années 1920, sous l'impulsion des travaux de l'artiste flamand Frans Masereel et des graveurs expressionnistes allemands, avant de gagner l'Amérique du Nord, où son développement s'est poursuivi notamment sous l'égide de Lynd Ward.



DEPREZ (Olivier), *Le Château*, d'après Franz Kafka, Bruxelles/Montreuil, FRMK, 2003, p. 213.

³⁶ Sur les origines du roman graphique, l'on mentionnera précisément deux publications très récentes : BERONĀ (David), *Le Roman graphique des origines aux années 1950*, Paris, La Martinière, 2009 ; MASEREEL (Frans), WARD (Lynd), PATRI (Giacomo), HYDE (Laurence), *Gravures rebelles. Quatre romans graphiques*, G. Walker éd., Montreuil, L'Échappée, coll. Action graphique, 2008 ; et, sur Frans Masereel en particulier, la réédition de *La Ville*, précédée d'une préface de Stefan Zweig, Grenoble, Éditions cent pages, 2008.



MASEREEL (Frans), *Die Passion eines Menschen*, p. 43, rééd. dans WALKER (George A.) *Gravures rebelles* (dir.), Montreuil, L'échappée, 2008.

Cet engagement esthétique a ressurgi avec brio, il y a quelques années, au sein des publications avant-gardistes du Frémok dans une célèbre adaptation du *Château* de Kafka due aux soins d'Olivier Deprez. L'auteur a consacré le genre, plus récemment, en en célébrant les modes de fabrication, en l'insérant dans une réflexion intermédiatique et, enfin, en auto-représentant sa création dans *Blackbookblack*. Après plusieurs années d'existence, la collection « Écritures » reste bien en-deçà de ce positionnement tranché. Elle a néanmoins comblé un vide dans l'édition francophone de gros tirage et a nourri en partie les 9,6% de la production en titres que représente l'édition du roman graphique sur le marché francophone et qui est aussi le signe de son « appropriation à grande échelle »³⁷. De façon ironique, cette intervention de la grande production

³⁷ Selon une enquête statistique réalisée par Gilles Ratier et citée par PIAULT (Fabrice), « L'édition et le marché de la bande dessinée en France : un état des lieux », article cité, p. 16.

survient dans le champ à un moment où ses marges contestent cette appellation, l'interrogent, la déconstruisent et la relativisent. Eddie Campbell, auteur de *comics* indépendants en noir et blanc et dessinateur du célèbre *From Hell*, fer de lance de l'avant-garde américaine, insiste lourdement dans son *Graphic novelist's manifesto* (2004) pour montrer l'inaptitude de ce terme à rendre compte de la production actuelle. « Terme inapproprié » (*disagreeable term*), il ne signifie plus aujourd'hui à travers la récupération de la grande production que le lecteur a encore affaire à de l'art graphique pas plus qu'il ne correspond à la forme littéraire romanesque traditionnelle, que celle-ci soit envisagée en des termes matériels de poids (*physical weight*) ou de dimensions. Si le roman graphique conserve bien un ancrage historique dans la production des années 1920, l'application rétroactive du nom est rejetée par le créateur qui y reconnaît plus un mouvement qu'un genre et qui lit à travers elle une paternité quelque peu encombrante au vu des pratiques contemporaines. Sa critique générale a le don de subsumer celle, particulière et partisane, formulée par Menu à l'encontre de Casterman. Où ce dernier ne voyait que la déformation commerciale d'une maquette popularisée par L'Association, la réduction d'une production à deux standards au lieu d'un seul et la conversion d'une appellation littéraire à un concept de marketing³⁸, Campbell élève le débat et pointe les ambiguïtés de l'utilisation du roman graphique, appelé à se libérer d'une contrainte éditoriale fixiste et, surtout, à favoriser la réussite matérielle de son auteur sans verser dans le pur mercantilisme. La nature hétérogène du *graphic novel* invite d'elle-même à repousser toujours les frontières du médium, à nier les impératifs éditoriaux et, enfin, à creuser la notion de genre ! Stratégiquement, l'argumentation de Campbell prend appui sur les plus dérangementants représentants du roman graphique – Eisner ou Chris Ware. Le *graphic novel* s'impose, selon lui, comme une façon d'être à la création mais aussi comme un engagement philosophique inscrit dans le monde et ses contingences :

[...] 6. L'objectif du romancier graphique est de prendre les formes de la bande dessinée [*comic book*] devenues embarrassantes, et de les élever à un niveau plus ambitieux et porteur de sens. Cela implique également une augmentation du nombre de pages, mais nous devrions éviter d'entrer dans des arguties de taille permise. Si un artiste présente son dernier roman graphique sous la forme d'histoires courtes indépendantes [...] nous ne devrions pas chicaner. Nous devrions seulement nous demander si son nouveau roman graphique est un bon ou un mauvais recueil d'histoires courtes. Si il ou elle utilise des personnages qui apparaissent ailleurs [...] ou même des personnages

³⁸ MENU (Jean-Christophe), *Plates bandes*, *op. cit.*, p. 37. Sur la récupération du FRMK par Casterman, voir *ibidem*, pp. 56-57.

que nous ne désirons pas laisser pénétrer dans notre « société secrète », nous ne devrions pas les renvoyer pour cela. Si son livre ne ressemble plus en rien à une bande dessinée, nous ne devrions pas non plus l'en blâmer. Nous devrions uniquement nous demander s'il augmente ou non la somme totale de la sagesse humaine. 7. Au contraire de « livre de poche » [*tradepaperback*], « édition cartonnée » [*hardcover*] ou « édition de luxe » [*prestige format*], le terme « roman graphique » ne doit pas servir à caractériser un format de vente. Il peut se présenter sous la forme d'un manuscrit inédit, ou paraître en séries selon différents épisodes. L'intention importe avant tout, même si celle-ci se manifeste après la publication originale. 8. Tout ce qui concerne la vie concerne le romancier graphique, la sienne incluse. Il ou elle dédaigne les catégories habituelles de la fiction et ses affreux *clichés* tout en essayant de rester ouvert d'esprit. Ils en veulent particulièrement à la conception, prévalant aujourd'hui encore en beaucoup de lieux, et non sans raison, selon laquelle la bande dessinée n'est qu'un sous-genre de la science-fiction ou de l'heroic-fantasy. 9. Les romanciers graphiques n'utiliseront jamais entre eux le terme roman graphique mais parleront seulement de leur « dernier livre », de leur « livre en cours », de « ce travail alimentaire » [*that old potboiler*] ou même de leur « bande dessinée », etc. Le terme doit être utilisé comme un emblème ou tel un vieux drapeau qui sert à appeler les soldats à la bataille, ou lorsque dans une librairie inconnue, l'on renâcle à trouver certains livres. Les éditeurs peuvent l'utiliser encore et encore jusqu'à ce qu'il signifie encore moins que le rien qu'il signifie déjà. [...] 10. Le romancier graphique se réserve le droit de renoncer à l'un des points repris ci-dessus ou à l'ensemble de ceux-ci si cela lui permet de vendre vite et beaucoup.³⁹

Le souci de l'artiste n'est plus tant dans cette optique, comme le montre également Olivier Deprez, de se positionner avec précision dans l'univers de la BD, mais au contraire de passer le relais au lecteur en poussant le code dans ses ultimes retranchements :

Comment inscris-tu le Château dans l'univers de la BD ? Comment traites-tu le récit et l'image ? – Ce n'est pas moi qui l'inscris, ce sera le lecteur. Pour ma part, je suis plutôt intéressé par les aspects

³⁹ CAMPBELL (Eddie), « A graphic novelist's manifesto », *Comics Journal*, octobre-novembre 2004, n°263 et la version revue publiée en ligne sur le blog *Oblique strategies* (<http://wasaaak.blogspot.com/2006/02/eddie-campbells-revised-graphic-novel.html>), traduite ici librement. Sur le développement du roman graphique, voir également la synthèse de LE DUC (Dominique), « XXI^e century graphic novels », *Belphegor*, vol. 5, 2005, pp. 1-11 (http://etc.dal.ca/belphegor/vol5_no1/articles/05_01_Leduc_graphnov_en_cont.html).

interdisciplinaires de la création. Je n'ai jamais songé à mon travail en le rapportant à la bande dessinée en particulier ni à aucune autre forme. La bande dessinée est une forme pratique qui ne nécessite pas d'âpres négociations avec un producteur. J'ai utilisé le code de la bande dessinée par commodité. Il est suffisamment contraignant pour qu'on puisse s'y ébattre en toute liberté. [...] J'ai tenté d'exploiter cette contrainte formelle pour exploiter une non-forme. Car jamais ou rarement le souci de la construction ne s'est imposé à moi. [...] En quelque sorte, je n'ai pas traité le récit ni l'image. Traiter est trop volontariste comme expression.⁴⁰

Cette distanciation et cette évolution des rapports entre *recupérés* et *recupérants* en milieu tempéré est palpable chez Casterman. Le passage d'un éditeur indépendant à un éditeur commercial implique certes une réorientation personnelle de l'auteur mais sans pour autant trahir son identité artistique. Ses preuves faites, celui-ci jouit en revanche d'une liberté et d'une confiance accrue, de plus gros tirages et d'une rémunération plus confortable. Si Menu baisse pavillon devant l'engagement de Trondheim chez Delcourt ou Dargaud, Thierry Van Hasselt doit bien concéder du terrain à la participation des frères Deprez aux collections Casterman. À la fin de l'année 2008, l'éditeur associait Olivier et Denis Deprez à son catalogue pour la publication emblématique d'une *vie de peintre – Rembrandt*⁴¹. En cela, l'éditeur renouait avec un genre historiquement fondateur du récit littéraire et biographique et saluait les recherches de deux membres fondateurs du Frémok. Comme dans le cas des quatre albums publiés précédemment par Denis Deprez, chez Casterman, essentiellement dans la collection « Un monde », et qui tous campent des adaptations graphiques d'œuvres phares de la littérature mondiale, l'éditeur octroie à la BD une part substantielle de légitimité qu'il se réapproprie en retour⁴². La maison tire les leçons des approches alternatives qu'elle contribue soit à déplacer (du pôle graphique vers le pôle narratif pour Denis, et dans une moindre mesure pour Olivier Deprez), soit à édulcorer, mais qu'elle diffuse en tout cas à destination d'un public plus large. Sans pour autant disparaître, les frontières s'estompent inévitablement.

Ce phénomène de récupération très présent dans la sphère française ne doit cependant pas être majoré sur la scène belge. Si le phénomène est bien présent

⁴⁰ « Entretien avec Olivier Deprez » (<http://www.fremok.org/entretiens/olivierdeprez.html>, consulté le 20 novembre 2006).

⁴¹ DEPREZ (Denis & Olivier), *Rembrandt*, Tournai, Casterman, 2008, 64 pp.

⁴² DEPREZ (Denis), *Frankenstein*, d'après le roman de Mary Shelley, Tournai, Casterman, coll. Un monde, 2003, 64 pp. ; *Othello*, d'après la tragédie de William Shakespeare, Tournai, Casterman, coll. Un monde, 2004, 64 pp., *Les Champs d'honneur*, adaptation en collaboration avec Jean Rouaud, Tournai, Casterman, coll. Un monde, 2005, 64 pp. ; *Moby Dick*, adaptation en collaboration avec Jean Rouaud du roman d'Herman Melville, Tournai, Casterman, hors collection, 2007, 112 pp.

au niveau des pôles éditoriaux dont le capital était anciennement détenu par des propriétaires nationaux, il ne semble guère affecter, comme le souligne Erwin Dejasse, plus de 10% des artistes indépendants qu'il a recensés dans le pays. L'on voit néanmoins combien la production belge à grande échelle est capable d'entériner la légitimation symbolique d'un genre, sans parvenir à résorber l'écart qui la sépare de formes revendicatrices qui mettent le genre lui-même en balance. Les pôles artistique (auteurs), artisanal (auteurs, libraires indépendants, éditeurs à l'ancienne) et industriel (groupes éditoriaux, distributeurs et grands libraires) entrent néanmoins aujourd'hui dans une nouvelle dynamique :

Il existe une sorte de glissement entre ces trois registres. Sans doute faut-il se dire qu'il n'existe pas seulement un combat entre la logique de création et la logique de marché, mais que les trois registres [...] sont à l'œuvre dans des proportions variables à l'intérieur d'à peu près tous les métiers de la bande dessinée.⁴³

Les acteurs de ces trois pôles bénéficient unanimement, depuis ces dernières années, des faveurs accrues d'un lectorat qui ne cesse de s'élargir en métissant sa consommation culturelle.

Création et réception

Auctorat, lectorat et pratiques engagées

La promotion du roman graphique est l'une des conséquences notables de la légitimation croissante de la bande dessinée. Cette reconnaissance symbolique encourage à travers ce genre l'application de provocations avant-gardistes qui témoignent de stratégies d'émergences communes à la littérature et aux arts. Celles-ci contestent communément l'idée de la représentation/expression et font véritablement dialoguer forme, politique et engagement à l'époque postmoderne :

Dans un hier récent, marqué par le structuralo-marxisme, on parlait de l'analogie, dans notre société, entre le refoulement de la matérialité artistique et l'occultation de la production des biens matériels. Aujourd'hui on met à mal les conventions texte/image et l'on use de la couleur directe pour protester contre le coloriage standard, et l'on traite le texte comme une image, ce qui entraîne le refus du « ballon ».

⁴³ PEETERS (Benoît), « En guise de conclusion », dans *L'État de la bande dessinée*, op. cit., p. 211.

On affirme enfin que la dimension formelle d'une œuvre n'est pas sans rapport avec sa pertinence politique, (un artiste révolutionnaire est un écrivain qui révolutionne la poésie et non celui qui poétise la révolution).⁴⁴

En ce sens, toute pratique innovante touchant la matérialité de l'œuvre correspond inévitablement à la modification d'une façon de voir le monde. De telles audaces, on peut en lire chez Michaël Matthys, d'après le portrait de la *Ville rouge* que dresse ici Clément Dessy. On y découvre au long d'un volume marqué par les analogies, les métaphores, la mise en image du texte et l'encrage sanglant d'une région exsangue, l'une des formes d'engagement les plus complètes, à la fois politique – par la thématique retenue –, et artistique – en vertu de choix formels tranchés et originaux, qui entrent en adéquation étroite avec le sujet retenu par l'artiste. Ce n'est guère un hasard si l'auteur a procédé pour le FRÉMOK à une réécriture du *Ché* de Breccia qui conjugait précisément engagement artistique et propagande politique. Des collectifs



Frigobox, n°5, Bruxelles, éd. Fréon, 1995.

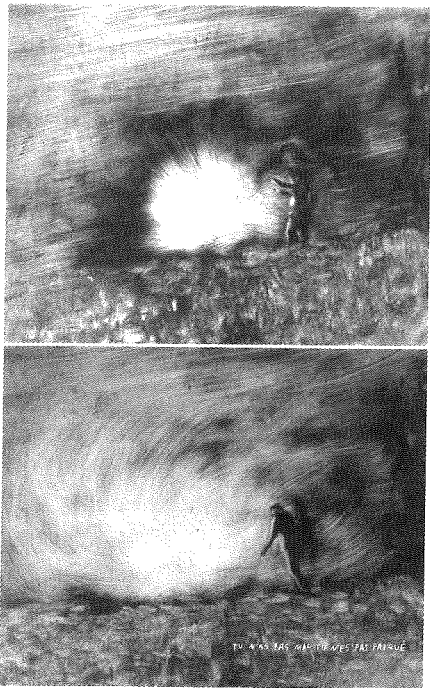
comme Autarcic comix ont nettement perçu et exploité les enjeux sociaux des pratiques artistiques, au-delà même de l'œuvre purement politique. Le FRÉMOK a axé ses choix sur le traitement graphique du signe et, en faisant dialoguer plusieurs techniques visuelles (dessin, gravure, photographie...), contribue d'abord à reconstruire le champ visuel puis à le faire évoluer en montrant la porosité des frontières entre langages. « Dans cette perspective », souligne Jan Baetens, « il n'est pas faux de supposer que la résistance à l'image est en tout premier lieu une résistance à tous les discours dont l'image est enrobée. »⁴⁵ À travers l'exemple de la revue *Frigobox*,

⁴⁴ ROSIER (Jean-Maurice), citant Maïakovski, dans « Leurre pédagogique ou pratique de retrait : la BD à l'école », dans ROSIER (Laurence), POLLET (Marie-Christine), eds., *Les Mauvais Genres en classe de français*, Presses universitaires de Namur, 2007, pp. 48-49.

⁴⁵ BAETENS (Jan), *Formes et politique de la bande dessinée*, Leuven, Peeters-Vrin, 1998, p. 131.

le critique a montré combien cette démarche de rupture et d'avancement conceptuel mène à plusieurs prises de position qui rendent assez bien compte de la production actuelle et des questionnements portés sur le genre de la BD.

L'on peut tout d'abord distinguer, *le refus de l'homogénéité de matière comme de style*, notamment à travers la co-présence d'images relevant de classes différentes. Le cas de *Faire semblant, c'est mentir* de Dominique Goblet, analysé ici par Geert Meesters et par Laurence Brogniez, ou du *Photographe*⁴⁶, qui mêle cases, clichés photographiques et planches de contact, mais aussi, dans une tout autre proportion, le *Fritz Haber* de David Vandermeulen, qui combine l'iconographie liée à l'opéra wagnérien, l'esthétique du cinéma « expressionniste » d'un Fritz Lang – celui des *Nibelungen* – ou la photographie, sont, chacun à leur manière, exemplatifs de ce choix. La réflexion intermédiatique d'un Olivier Deprez ou d'un Thierry Van Hasselt pourrait être rangée dans cette même catégorie.



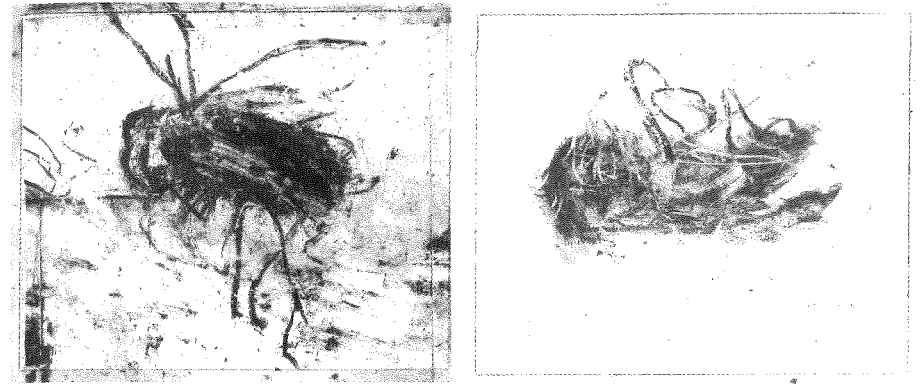
VAN HASSELT (Thierry) et LAUZON (Mylène), *Heureux Alright!*, Bruxelles/Montreuil, FRMK, 2006, s. p. Dans le cadre d'un spectacle de danse « Holeulone », pièce chorégraphique de Karine Ponties pour deux danseurs et de l'encre animé.

⁴⁶ GUIBERT (Emmanuel), LEFÈVRE (Didier), LEMERCIER, *Le Photographe*, Marcinelle, Dupuis, coll. Aire libre, 2003-2006, 3 vol.

⁴⁷ BAETENS (Jan), *Formes et politique de la bande dessinée*, op. cit., p. 132.

⁴⁸ Voir la planche de Matthys extraite de *Je suis un ange aussi...* dans le cahier couleur présent au centre de ce numéro.

Parmi les tendances contemporaines se dégagent également *une fuite et un refus du récit*, que l'on voit à l'œuvre dans l'émergence d'un nouveau type de narration qui, en se concentrant sur l'évolution de la matière, peut ne pas faire advenir de récit et préfère suivre plutôt que les « évolutions d'une série de personnages dans une série de lieux », « le vagabondage et les métamorphoses d'une tache, les places variables d'un trait, les tremblés ou les dilutions d'une égratignure »⁴⁷. Cette démarche, qui n'est pas sans rappeler la perturbation des procédés narratifs chère au Nouveau Roman, affirme radicalement son auto-suffisance⁴⁸, y compris au cœur de transpositions d'œuvres littéraires, qu'elle adapte moins qu'elle ne les traduit fondamentalement.



FORTEMPS (Vincent), *Chantier-Musil*, d'après une lecture de MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, matière pour un projet de François Verret, Bruxelles, FRMK, 2003.

On notera encore *la remise en question du support du livre* perçu aussi comme le représentant matériel d'un marché, certaines structures préférant « emboîter le pas aux pratiques artistiques de l'*in situ* » (*Frigobox*)⁴⁹, d'autres se convertissant progressivement à l'évolution et à la concurrence des supports numériques, appelés cependant à leur tour à constituer un nouveau marché.

Ces formes nouvelles que prend la création peuvent, au premier degré, se lire comme l'une des conséquences de l'augmentation du capital scolaire des auteurs contemporains. Si leurs aînés manifestaient un décalage conséquent entre leur capital social, caractérisé par des origines modestes, et leur capital culturel, fruit d'une scolarisation accrue, la tendance s'est accentuée et témoigne d'un nouvel accroissement de capital culturel hérité d'une scolarisation plus longue encore, d'une professionnalisation continue des dessinateurs ou scénaristes et d'une diversification des comportements de consommation culturelle. La bande dessinée n'incarne donc plus aujourd'hui la forme restrictive d'un « instrument d'expression symbolique », le « plus élevé dans l'ordre des légitimités culturelles » auquel ses auteurs auraient pu légitimement prétendre. Elle n'est résolument plus le lieu de détournement « d'ambitions censurées » qu'une origine sociale plus élevée aurait incité à « investir » dans le champ de la peinture ou de la littérature⁵⁰. La bande dessinée de reportage, comme le signale Björn-Olav Dozo dans son article, semble constituer un cas typique de ces formes nouvelles investies par la nouvelle génération d'auteurs.

Le clivage entre l'artiste « engagé » et le public ne s'en trouve pas pour autant accentué. L'évolution du lectorat a en effet logiquement accompagné celle des créateurs. Si le marché belge fait l'objet de moins d'études que le marché français, on peut néanmoins parier sur un relatif apparentement des

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ BOLTANSKI (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », article cité, p. 39.

catégories de consommateurs des deux pays. Xavier Guilbert a confirmé récemment, après plusieurs sondages IFOP menés entre 1994 et 2000, que la lecture de BD se classait certes parmi les pratiques culturelles secondaires mais qu'elle touchait un Français sur quatre, principalement dans les classes les plus aisées et éduquées⁵¹. Quoique la bande dessinée éprouve encore quelques difficultés à séduire les lecteurs adultes au-dessus de 40 ans, elle s'adresse néanmoins à un lectorat qui a connu ces dernières années une conséquente maturation, en plus d'une augmentation quantitative notoire. La féminisation de ce même lectorat a encouragé d'autres pratiques d'écriture, tout aussi militantes au niveau graphique ou politique, et qui ont assuré le succès de genres « nouveaux venus » en bande dessinée. L'éveil du lectorat s'est fait aussi à l'initiative des auteurs qui l'ont sensibilisé à leurs démarches et l'ont accompagné dans leurs découvertes⁵². La préoccupation constante de fournir au lecteur les réflexions théoriques qui engendrent une pratique esthétique, sans pour autant lui offrir toute sa transparence, permet véritablement aux producteurs actuels de s'ancrer là où les avant-gardes précédentes avaient échoué. Le FRÉMOK, par exemple, range sa production, sous la coupe d'un manifeste clairement libellé mais il double son approche d'un métadiscours accessible via un *blog* (www.lalettredujeudi.canalblog.com) ou une revue spécialisée (*Frigobox*). Ces lieux permettent d'ouvrir de nouveaux accès au médium, de le théoriser ou d'apporter au lecteur une information réellement critique qui fait défaut dans les médias généraux qui ne le traitent toujours pas à l'égal des autres supports de la fiction. Il s'agit également de compenser les retards de l'institution scolaire qui perpétue encore souvent aujourd'hui une approche périmée du médium et d'offrir un accès à la culture même de la BD dont l'histoire et les modes d'appropriation sont relativement peu maîtrisés⁵³. Ces lignes directrices convergent afin d'ériger la bande dessinée en un espace où s'expriment avec le plus de franchise « les avant-gardes internationales les plus passionnantes »⁵⁴ et auxquelles les musées ouvrent de plus en plus

⁵¹ GUILBERT (Xavier), « Vous avez dit "populaire" ? », dans *L'État de la bande dessinée*, op. cit., p. 113.

⁵² Citons comme cas exemplaire la collection «Éprouvette» de L'Association, qui se veut au départ une réflexion théorique par les auteurs sur leur pratique. À ce sujet, voir DOZO (Björn-Olav), « Quand les auteurs de bande dessinée s'interrogent sur leur art », *Culture*, mai 2009, http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_62858/quand-les-auteurs-de-bande-dessinee-s-interrogent-sur-leur-art.

⁵³ Voir à ce propos ROSIER (Jean-Maurice), « Leurre pédagogique ou pratique de retrait : la BD à l'école », article cité, pp. 41-52 ; GUILBERT (Xavier), « Vous avez dit "populaire" ? », article cité, pp. 99-114 et PIAULT (Fabrice), « L'édition et le marché de la bande dessinée en France : un état des lieux », article cité, p. 20.

⁵⁴ GROENSTEEN (Thierry), « Contre-culture, culture de masse ou divertissement ? L'étrange destin de la bande dessinée », dans *Esprit*, mars-avril 2002, p. 276 (citant les propos de Jean-Christophe MENU, « Ouvre-Boîte-Po », dans *Oubapo – Ouvrir de bande dessinée Potentielle*, Opus 1, Paris, L'Association, 1997, p. 9).

largement leurs portes⁵⁵. La BD échappe dès lors au rayon de la culture de masse pour se ranger, tout en les questionnant, sous les concepts flous de la culture médiatique ou de la culture du divertissement⁵⁶. Fi donc d'un caractère populaire qui confine au mythe ! La variété des sujets privilégiés par ce secteur éditorial et l'audace de leur traitement témoignent d'un dynamisme dont peut plus difficilement se prévaloir la librairie générale⁵⁷.

Genres, styles, codes, registres

Ces ruptures ne restent pas sans effet sur le médium et ont induit, comme le montrent les déclarations d'Eddie Campbell ou d'Olivier Deprez citées plus haut, de plus amples débats autour de la notion de genre. Non seulement le terme renvoie à une double acception – puisqu'il désigne le genre de la bande dessinée dans son ensemble et les genres qui la constituent (récit d'aventure, *heroic fantasy*, polar...) – mais il renvoie également à la situation paradoxale de la création contemporaine. D'une part, la production tend vers un affranchissement progressif de « la tutelle du genre "bande dessinée" » – « la notion de genre occultant les particularités de sa matière »⁵⁸ – et s'ouvre à un public qui lui était indifférent, sinon hostile, et anciennement tourné vers les formes légitimes de la littérature. D'autre part, la plupart des genres rangés au sein de la bande dessinée afficheraient une constance, une stabilité et une étanchéité en termes de production et de consommation qui permettent de penser tout un secteur en cloisonnant ses publics. Ainsi formulé, le dilemme de la création contemporaine sous-entendrait que le lecteur de roman graphique continue de mépriser le genre de l'*heroic fantasy* et, à l'inverse, que l'amateur des formes que peut revêtir la bande dessinée de « pur divertissement » ne cesse de se couper des productions rangées, par exemple, au rayon de l'autobiographie ou de l'autofiction dessinée. D'un point de vue général, la bande dessinée entrerait dans la consommation diversifiée des « acteurs sociaux postmodernes », telle que l'a étudiée Bernard Lahire. Les contemporains témoignent en effet de pratiques culturelles qui ne sont plus homogènes sous l'angle de la légitimité, laissant Tintin cohabiter avec Proust

⁵⁵ Sur l'apparition chaotique de la bande dessinée au musée, voir GROENSTEEN (Thierry), *Un Objet culturel non identifié*, op. cit., et la démarche inverse de collation : GROENSTEEN (Thierry) et SCAON (Gaby), éd., *Les Musées imaginaires de la bande dessinée*, Angoulême, Éditions de l'An2, 2004 ; ainsi que le catalogue récent de l'exposition tenue aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique : PASAMONIK (Didier), éd., *Regards croisés de la bande dessinée belge*, Snoeck, 2009.

⁵⁶ GROENSTEEN (Thierry), « Contre-culture, culture de masse ou divertissement ? L'étrange destin de la bande dessinée », article cité, p. 267, 271.

⁵⁷ GARNIER (Éric), « Vive la surproduction ! ? », dans *L'État de la bande dessinée*, op. cit., pp. 148-149.

⁵⁸ BAETENS (Jan), *Formes et politique de la bande dessinée*, op. cit., p. 131.

dans leur bibliothèque personnelle⁵⁹. Mais, dans le même temps, plusieurs acteurs de l'édition et de la diffusion déplorent la multiplication de catégories qui seraient réfractaires à la reconnaissance globale de la bande dessinée. Les notions de « roman graphique », de « BD alternative », de « manga », etc. ont ainsi leurs détracteurs qui, derrière l'apparente vacuité des étiquettes, dénoncent surtout les stratégies d'une industrie soucieuse de segmenter un marché en publics cibles qu'elle s'aliène ensuite. Le risque consiste selon eux à user de termes qui nient le fait que ces créations désignent toujours de la bande dessinée. Paradoxalement, les défenseurs d'une compréhension du genre sous un seul terme subsumant toutes ses irisations sont souvent ceux aussi qui caressent le rêve de voir apparaître en Europe plusieurs points de vente qui répondent à certaines pratiques japonaises ou américaines, soit des lieux où se côtoient bandes dessinées, essais, romans, livres d'art, toutes productions entretenant entre elles des « affinités subjectives » mais où la notion de genre et, *a fortiori* celui de la bande dessinée, paraît inéluctablement condamnée à s'estomper⁶⁰. Nier l'appellation « bande dessinée » équivaut à transformer le livre en un objet hybride qui permet en élargissant ses ambitions narratives de lui superposer d'autres marqueurs génériques comme la biographie, le récit de voyage ou de reportage... La BD se réduirait dès lors partiellement à devenir le médium de genres plus haut placés dans les hiérarchies culturelles, ce sacrifice correspondant au prix à payer pour assurer sa présence sur les rayonnages des librairies générales⁶¹. Cette opposition, basée sur l'expérience d'éditeurs-libraires et non sur une enquête sociologique apte à faire état de la consommation réelle et de sa diversité parmi le lectorat actuel, conduit à tirer deux conclusions. La première consiste à reconnaître au roman graphique un statut inédit qui, en s'approchant du panthéon littéraire, incarnerait une *utopie créative*, sorte de non lieu éditorial ou artistique, qui peinerait dans un premier temps, comme dans le cas de *Maus*, à s'attirer les faveurs des éditeurs de bande dessinée, et qui s'affranchirait ensuite de sa tutelle et des lectorats qu'elle fédère pour engendrer presque à lui seul une nouvelle niche⁶². Conçue comme

⁵⁹ Voir LAHIRE (Bernard), *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, coll. Textes à l'appui, 2004 et GROENSTEEN (Thierry), *Un Objet culturel non identifié*, op. cit., p. 191.

⁶⁰ GAUTHEY (Jean-Louis), « Éditeurs ou publieurs, la face cachée de la crise », dans *L'État de la bande dessinée*, op. cit., pp. 52-54.

⁶¹ *Ibidem*, et PEETERS (Benoît), « Le terrain et la chaîne », article cité, p. 180.

⁶² Cette tendance se trouve largement confirmée dans la critique anglo-saxonne qui souligne également la maturation des supports de la presse périodique où certains romans graphiques voient originellement le jour : « Graphic novels have shaken off their image of comics for grown-up "anoraks" and have entered the mainstream and literary markets. » Certains auteurs positionnent le roman graphique à l'égal de l'« arme politique » que représentait le cinéma pour la nouvelle vague, l'identifiant à un « springboard for social (homosexuality, aids,...) and political comments (war-torn countries) » (Dominique Le Duc), voire comme une « sœur mutante de la fiction » (David Thompson). On se reportera à ce propos à l'étude de LE DUC (Dominique), « XXIst century graphic novels », article cité, pp. 1-4, ainsi qu'aux

une intersection entre le champ de la BD et le vaste secteur de production des livres de sciences humaines (essai, reportage, roman...), celle-ci offrirait au *graphic novel* un espace où déployer sans vergogne toutes les potentialités offertes par une véritable porosité des frontières artistiques et littéraires. Les auteurs eux-mêmes ne parviennent pas à s'entendre sur le sens à donner à leurs pratiques, pas plus que sur la place qu'il convient de réserver à cette littérature graphique lorsqu'elle est envisagée sous l'angle de sa légitimité. Pour Joe Sacco, grand représentant du reportage de guerre en BD : « Comics is comics. I don't [...] need another couple of words to make me feel like I'm doing something worthwhile ». Au contraire, Michaël Matthys préférera confesser : « J'adore le livre, mais pas la bande dessinée. (Quoique... ça dépend de la bande dessinée.) »⁶³

Aux innovations du roman et à la variété de ses publics s'opposerait le « classicisme » d'auteurs répondant à une segmentation interne bien définie et à une compartimentation stricte de leur lectorat. Le passage vers une bande dessinée adulte, observe Jean-Pierre Mercier, s'est effectué, dans les années 1960, à l'intérieur de genres et sous l'égide d'auteurs représentatifs (Jijé pour le western ; Druillet pour la science fiction...). De la remise en cause de ces catégories, qui survint une dizaine d'années plus tard sous l'impulsion d'un Mandryka ou d'un Moébius, sans pourtant se généraliser, il ne reste aujourd'hui guère de traces. Les années 1990 ont engendré une génération d'auteurs qui ont fait « la révolution de la bande dessinée de l'intime et d'une certaine forme de radicalisme formel » mais qui est aussi revenue à la bande dessinée de genre : « le péplum pour Guibert et Sfar, les récits de pirates et le western pour Blain, l'aventure littéraire pour David B, l'*heroic fantasy* pour Sfar et Trondheim... »⁶⁴. Cette disproportion observée entre l'estompement « externe » du genre de la bande dessinée et le renforcement de ses classifications internes rappelle pareilles dichotomies vécues, par exemple, dans les productions et modes de consommation du cinéma, qui en est néanmoins sorti pour bénéficier d'une réception « libre » et d'une légitimation accrue. Insister sur les constances du genre revient à relativiser l'affranchissement progressif de la bande dessinée par rapport à ses handicaps symboliques, à nier une étape intermédiaire dans les processus de reconnaissance qui la concernent et à la maintenir dans un fonctionnement en marge de pratiques également marginales.

termes usités par DAYEZ (Hugues), en référence à l'histoire du cinéma (*La Nouvelle bande dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2002, p. 7).

⁶³ Les propos de Joe Sacco ont été rapportés dans l'article de Sam Leith, « Comic Boom », (*Daily Telegraph*, 8 novembre 2003, p. 2), cité par LE DUC (Dominique), « century graphic novels », article cité, p. 8. Les propos de Michaël Matthys ont été recueillis par Julie Wauters, lors d'un entretien avec l'artiste le 4 octobre 2006, et transcrit dans *Sambraisie* (<http://www.sambraisie.be/Public/Portrait.php?ancestor1=13&ID=2028&ancestor2=>, consulté le 7 septembre 2009).

⁶⁴ MERCIER (Jean-Pierre), « Permanence et ruptures du récit de genre », dans *L'État de la bande dessinée*, op. cit., p. 96.

La critique universitaire a vraisemblablement un rôle à jouer dans l'articulation d'une macro-analyse, qui montre que les lecteurs de BD correspondent de moins en moins à un « panel » social défini, et d'une micro-analyse qui tend à démontrer le rétrécissement et l'uniformisation progressive des lectorats en fonction d'une clé de répartition formulée en termes génériques. Ces constats sauvages nécessitent assurément une enquête sociologique plus nourrie qui tienne compte également de l'évolution des stratégies d'auteurs, de la fidélité du lectorat à plusieurs figures de créateurs en dépit de leur mobilité entre les genres promus à l'intérieur d'un champ restreint. Il n'est pas impensable pour résoudre cette contradiction d'user de la notion de genre avec la même parcimonie que l'histoire littéraire contemporaine qui a pris acte de son relativisme, de son instabilité culturelle et historique, lui substituant volontiers les outils cognitifs de *registre* et de *style* ⁶⁵.

La bande dessinée représente dès lors pour les sciences humaines un immense terrain d'investigation, très largement laissé en friche par les sociologues, les sémioticiens ou les spécialistes de la communication qui se sont penchés sur elle. En remettant précisément sur le métier les concepts de *registre* et de *style*, Geert Meesters ouvre, dans ce volume, une nouvelle perspective qui redéfinit le concept de *style graphique* et se fixe pour ambition de conduire à l'élaboration d'une « grammaire » de la bande dessinée. La griffe personnelle et l'intertextualité à l'œuvre dans les réalisations d'Olivier Schrauwen et de Dominique Goblet gagnent à être repensées en marge des apports de l'histoire de l'art. En situant l'analyse des œuvres au carrefour de la linguistique générale d'un Saussure et de la linguistique cognitive, l'auteur éclaire d'un nouveau jour la dynamique des réseaux de styles au sein de la bande dessinée.

Les *gender studies* trouvent également ici du grain à moudre. Depuis le surgissement d'une « peinture du moi » en bande dessinée, dans les années 1980 ⁶⁶, biographies et autobiographies graphiques deviennent les lieux originaux d'une prise de parole qui ont laissé une large place à l'expression féminine, voire nettement féministe, au sein de laquelle le couple, les usages du corps, le genre social ou l'identité sexuée sont presque systématiquement déconstruits. Si, comme le précise Annabelle Martin, « les mises en abyme et l'autoreprésentation sont présentes en bande dessinée dès l'émergence du médium à la fin du XIX^e siècle », les *autobiocomics*, plus largement référencées dans le monde anglo-saxon, se sont surtout développées dans le domaine francophone à l'instigation des maisons d'édition alternatives. Ces

⁶⁵ ARON (Paul), VIALA (Alain), *L'Enseignement littéraire*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2005, pp. 108-112.

⁶⁶ Voir à ce sujet, GROENSTEEN (Thierry), « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée », *Neuvième art*, 1996, n°1, pp. 58-83 ; *Autobiographies*, GROENSTEEN (Thierry), éd., *Cahiers de la bande dessinée*, janvier-avril, 1987, n°73-74, respectivement pp. 69-96 et 81-87.

bandes dessinées s'ancrent dans un terreau socioculturel qui, aussi bien en littérature que dans le domaine des arts contemporains, a clairement marqué son engouement pour la parole autobiographique et la mise en lumière d'antihéros (*losers*, homosexuels, militants ouvriers, soldats ordinaires...) ⁶⁷. Cette « investigation de soi et du quotidien » fait la part belle, chez les auteurs postmodernes, à l'exploration du médium. La confusion créée entre les instances du narrateur, du *graphiateur* et du personnage, entre énoncé et énonciation, et cette obligation d'avancer, comme le déclarait Fabrice Néaud, « en caméra subjective » ⁶⁸, deviennent sources de réflexion sur les contraintes du récit biographique mais aussi sur son expression en bande dessinée. Le médium, dans ses diverses pratiques et sa légitimation progressive, se révèle une nouvelle fois le lieu d'irréductibles contradictions. À l'instar de ce qui se passe en littérature, le « refus de l'inauthenticité » qui caractérise les biographies dessinées abdique couramment devant les « subterfuges esthétiques » de l'autofiction. En s'intéressant à Joe G. Pinelli, Frédéric Pâques sort de l'ombre l'un des premiers auteurs francophones à avoir enrichi l'autobiographie d'éléments fictionnels, dans une veine volontiers provocatrice et sexuellement fantasmagorique, au moins dans ses premières œuvres. Enfin, alors que biographies et autobiographies dessinées misent sur la promotion d'« auteurs complets » et l'épanouissement d'une réelle « écriture », elles promeuvent aussi des récits de vie « communs » – ceux qui concernent des « gens de peu » – dans lesquels la culture légitime reconnaît – à tort – une « stratégie pour contourner les *aprioris* mêmes de la littérature » ⁶⁹. L'opus autobiographique *Fun home* de l'Américaine Alison Bechdel suffirait à lui seul à mettre en sourdine les propos discriminatoires trop largement entretenus encore par une vision logocentriste de la culture ⁷⁰. Ce récit d'une expérience homosexuelle féminine puise dans le maniement des plus fortes – et peut-être des plus authentiquement marginales – autorités littéraires (Proust, Joyce...) une façon originale de tirer parti de la perméabilité des frontières

⁶⁷ MARTIN (Annabelle), « Le portrait d'Edmond Baudoin : réflexions sur l'efficacité d'une œuvre à saisir la vie », *Belphegor*, vol. 4, p. 1 (http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Martin_portr_fr_cont.html, consulté le 14 octobre 2009).

⁶⁸ Cité par MILLER (Ann), PRATT (Murray), « Transgressive bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Néaud and Jean-Christophe Menu : towards a theory of the "autobiobd" », *Belphegor*, vol. 4, p. 6 (http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Miller_trnsgr_en_cont.html, consulté le 14 octobre 2009).

⁶⁹ BAETENS (Jan), « Autobiographies et bandes dessinées », *Belphegor*, vol. 4, n° 1, p. 2 (http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.html, consulté le 14 octobre 2009).

⁷⁰ Pour un bref panorama mondial des pratiques contemporaines féminines dans la littérature graphique, on se reportera au dossier « Femmes dans la bande dessinée » (<http://www.scumgrlls.org/article107.html>, consulté le 14 octobre 2009). Sur les auteures francophones, on lira l'étude de DEJASSE (Erwin), « *Typical girls*. À propos de quelques créatrices de bandes dessinées apparues ces quinze dernières années », *Art&Fact* (« Femmes et créations »), 2005, n°24, pp. 129-135.

narratives en offrant d'intéressants effets de prismes entre représentation et autoreprésentation personnelle – cette manière de cerner « l'autre en soi »⁷¹ – mais aussi entre représentation et autoreprésentation du métier d'auteur⁷², traits dont la biographie graphique francophone au masculin a tiré elle aussi très largement parti (Fabrice Néaud, Jean-Christophe Menu, Baudoin...).

La confrontation que livre de son côté Laurence Brogniez, entre la Québécoise Julie Doucet, représentante – après Robert Crumb et Vuillemin – de la *ligne crade*, et la Belge Dominique Goblet qui s'accommode assez mal de l'héritage national de la *ligne claire*, permet de jauger deux approches des matériaux biographiques et de leurs bricolages narratifs mais aussi d'évaluer deux positions d'auteurs, périphériques par leur situation sociale, par leur condition de femme, et par leur ancrage géographique. Le médium offre là un point de vue inédit et l'approche comparatiste une façon complémentaire d'interroger la création féminine en interaction avec les constructions « hétéronormatives et phallogocentriques de la masculinité et de la féminité »⁷³.

En s'appropriant les territoires de l'intime, le roman graphique s'est progressivement imposé comme un vecteur privilégié de « transmission mémorielle ». Il offre en effet au récit de témoignage, de reportage ou de voyage des modes d'expression nouveaux, confinant volontiers aux récits d'initiation ou au *Bildungsroman*, comme l'illustre David Vrydaghs en étudiant le cas de Renaud De Heyn. Sous la pression du biographique, il permet de faire surgir des témoignages inédits et éminemment personnels. L'on songera une fois de plus au magistral *Maus*, aux contributions de Sacco et Squarzoni, ou, plus proche de nous aux récits de Davodeau, à la ligne éditoriale de la revue *xxi*, à laquelle ont entre autres collaboré Jean-Philippe Stassen et Denis Deprez, ou à la transposition de l'œuvre d'Alan Cope par Guibert. Ces parutions ne se contentent pas d'alimenter un genre nouveau mais invitent à repenser toute une tradition à laquelle n'a pas échappé la bande dessinée belge. Comme le montre Roland Baumann, l'œuvre de Guibert et Cope déplace le récit de guerre sur le terrain d'un mode « confidentiel », qui tranche résolument avec les récits réalistes de *Buck Danny* ou des *Histoires de l'oncle Paul*⁷⁴. Cette rupture

⁷¹ MARISSAL (Laurent), *Figures du discours*, Angoulême, Ego comme x, 2000, p. 46, cité par MILLER (Ann), PRATT (Murray), « Transgressive bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Néaud and Jean-Christophe Menu : towards a theory of the "autobiobd" », article cité, p. 3.

⁷² Voir à ce sujet BEAULAC (Mario), « *Je te dessine, donc tu es*. Les auteurs de BD (re)vus par leurs collègues », dans DELANNOY (Pierre Alban), éd., *La Bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 47-66.

⁷³ MILLER (Ann), PRATT (Murray), « Transgressive bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Néaud and Jean-Christophe Menu : towards a theory of the "autobiobd" », article cité, p. 16.

⁷⁴ Sur la présence du récit de guerre en bande dessinée et les liens entre histoire et BD, signalons, à titre informatif, la parution récente de MARIE (Vincent), éd., *La Grande Guerre dans la bande dessinée de 1914 à aujourd'hui*, Milan, 5 continents – Historial de la Grande

dans la focalisation, qui induit une remémoration spécifique et une stylistique adéquate⁷⁵ paraît symptomatique de deux attitudes. La première, en sacrifiant à la mode du biographique, jette un éclairage inédit sur des acteurs secondaires du conflit. En faisant rimer l'intime et l'infime, elle étoffe la représentation des événements tout en relativisant la connaissance de l'objet historique, à l'ombre des grandes batailles ou des personnalités emblématiques. Le véritable sujet de la chronique délaisse l'événement au profit de la mémoire, et consacre les « remember » par autant de remembrements narratifs⁷⁶. La seconde invite, à l'image des BD satiriques, à désacraliser les illustrations du conflit tout en s'appropriant et en réinventant les sources de la bande dessinée sérielle belge. La recreation de la jeunesse de Spirou et Fantasio par Yann et Schwartz ou Bravo témoigne d'une double relativisation à la fois de l'objet historique et de la tradition dans laquelle s'inscrit sa représentation graphique. La patrimonialisation de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale et celle de la bande dessinée s'imbriquent ici pour suggérer, à partir de matériaux semblables, de nouvelles orientations graphiques et narratives. Sous l'évolution de ces pratiques, de nouveaux pactes de lecture s'instaurent et, avec eux, une relation ambivalente à l'Histoire.

Le débat sur les représentations subjectives des événements historiques n'est pas neuf, comme le rappelle, à un autre degré, Hubert Roland. La bande dessinée, en relayant l'engouement de la littérature pour les destins « exemplaires », accompagne cependant la réflexion des historiens contemporains. Elle permet par des effets de stylisation, analysés ici à l'intérieur du *Fritz Haber* de David Vandermeulen, de souligner plus encore la relativité de toute reconstruction de la réalité historique. La mise en intrigue des événements accentue inéluctablement l'aspect littéraire des reconstitutions historiographiques sur lesquelles pèsent encore l'argumentation de l'analyste et les idéologies auxquelles elle donne prise. *Fritz Haber* peut résolument se lire comme l'interprétation personnelle d'une biographie, contextualisée de manière pointue, où la subjectivité ressort sous la forme d'une impertinente confrontation entre l'Histoire et le mythe. Cet improbable dialogue stimule pourtant la réflexion du lecteur sur la structuration d'une personnalité (historique et psychique) complexe. L'intermédialité à laquelle recourt l'auteur a de surcroît la vertu de jeter un pont entre un destin individuel et le destin collectif d'une nation.

Mémoire et intermédialité caractérisent aussi l'œuvre de Jean-Philippe Stassen, à laquelle Laurent Demoulin consacre son article. En illustrant

Guerre, 2009 ; PORRET (Michel), éd., *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*, Chêne-Bourg, Georg, 2009.

⁷⁵ Voir à ce sujet l'article récent de FRESNAULT-DERUELLE (Pierre), « Le vif des choses sauvegardé. *La Guerre d'Alan* d'Emmanuel Guibert », dans *La Bande dessinée à l'épreuve du réel*, op. cit., pp. 13-26.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 19.

Cœur des Ténèbres de Conrad, Stassen crée un échange stimulant entre ses illustrations et le texte original traduit, de la même manière que Tardi avait pu le réaliser lorsqu'il s'était confronté au *Voyage au bout de la nuit*. Le trait si reconnaissable de Stassen n'est pas le moindre des points communs entre son travail d'auteur de bande dessinée et celui d'illustrateur : une forme d'interrogation particulière de l'Histoire par la fiction donne à ses œuvres une grande unité, gage d'un auteur particulièrement maître de ses effets.

Le panorama présenté dans les pages qui suivent péchera sans doute par défaut en ne réussissant pas à rendre compte de toutes les tendances. Il aura cependant le mérite d'ouvrir des horizons vers cette histoire dont le médium est toujours dépourvu et de baliser plusieurs approches complémentaires aux analyses sémiotiques fondamentales développées autour du pôle de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (CIBDI, Angoulême). En pointant les adaptations historiques du médium, ce volume révèle aussi les défis qui s'imposent à l'évolution de la bande dessinée et à sa compréhension par les spécialistes et le grand public. Sur le plan éditorial, l'adaptation aux nouveaux supports, à l'*e-book* entre autres, paraît une véritable gageure. Sur le terrain esthétique, c'est assurément la nature *plurisémiotique* de la bande dessinée, la rencontre sans cesse renouvelée qui s'y opère entre les médias de communication textuelle et les médias de communication visuelle, qui stimulent toujours le plus de réflexions. Cet aspect de la bande opère en définitive comme le catalyseur des grandes tendances qui caractérisent l'hybridation de la pensée postmoderne et de la consommation culturelle contemporaine. Convient-il de lire dans ces pratiques intermédiatiques le signe d'un pluralisme ou d'un dialogisme qui n'a rien d'indifférent ou, au contraire, comme le suggère une réflexion plus générale et débordant la bande dessinée, le règne de la « pensée unique », le résultat inattendu d'un retour à la confusion naturelle sous prétexte de la plus haute civilisation. Le symptôme, en quelque sorte d'une pensée unique : « la pensée unique, c'est le mélange des genres, l'annulation des rôles et des fonctions, l'hybridation des institutions »⁷⁷ ? À suivre...

⁷⁷ DANBLON (Emmanuelle), *Argumenter en démocratie*, Bruxelles, Labor, coll. Quartier libre 2004, p. 58. Sur cette réflexion induite par Gilles Lugin, citant Danblon et Zima, voir LUGRIN (Gilles), « Les différentes formes de relations entre l'art pictural et la publicité », dans KAENEL (Philippe), LUGRIN (Gilles), éd., *Bédé, ciné, pub et art, d'un média à l'autre*, Université de Lausanne, Infolio, 2007, pp. 193-222. Sur l'intermédialité et les pratiques intertextuelles, voir également WAGNER (Peter), éd., *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on ekphrasis and intermediality*, Berlin, de Gruyter, 1996 et HELBIG (Jörg), éd., *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Schmidt, 1998.

Benoît BERTHOU

Université Paris 13

Laboratoire des Sciences de l'Information et de la Communication,
LabSic

La bande dessinée franco-belge : quelle industrie culturelle ?

« La CNP (groupe Albert Frère) et Média-Participations ont annoncé aujourd'hui la signature d'un accord prévoyant la cession des Éditions Dupuis. Cet accord conduit à la création du premier groupe européen de bande dessinée. » Ce communiqué, diffusé en juin 2004, constitua le premier épisode d'un véritable feuilleton médiatique riche en péripéties : démission du directeur général Jean Deneumostier, nomination au poste d'administrateur-délégué du président de Dargaud (Claude Saint-Vincent), fronde et démission du nouveau Directeur Général (Dimitri Kennes), lettre ouverte d'auteurs inquiets pour le devenir de l'éditeur belge, limogeages en tous genres afin de contrer une proposition de rachat de l'entreprise par ses salariés menée par ce même Dimitri Kennes¹... Le titre provocateur de l'ouvrage de Dany de Laet (*L'Affaire Dupuis. Dallas sur Marcinelle*) semble au-dessous de la vérité au regard d'événements susceptibles de constituer la trame d'un épisode de *Largo Winch*². L'émoi populaire qu'a suscité ce rachat en Belgique, les positions largement divergentes des dirigeants de l'entreprise d'édition dont il fut fait acquisition, ainsi que la position de dessinateurs et de scénaristes qui ont souhaité avoir voix au chapitre font assurément de « l'affaire Dupuis » un

¹ Voir pour plus de précisions le volumineux dossier établi sur <http://www.actuabd.com> par Didier Pasamonik, bien informé puisqu'il opère sur un site créé par l'actuel rédacteur en chef du magazine *Spirou*.

² Son élaboration pourrait d'ailleurs laver l'honneur d'un Jean Van Hamme pris en quelque sorte en otage dans cette sombre affaire : ancien responsable des éditions Dupuis et mari de la Directrice générale par intérim nommée en pleine tourmente, celui-ci est en effet auteur chez Dupuis de *Largo Winch* et chez Dargaud (filiale de Média-Participations) de *XIII*. Ces séries au succès phénoménal ont à la fois contribué à renforcer le pouvoir d'attraction de l'éditeur belge et à donner à l'éditeur français les moyens d'acquiescer ce dernier.