



HAL
open science

Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle : une typologie des modes d'engagement en bande dessinée

Vincent Seveau

► To cite this version:

Vincent Seveau. Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle : une typologie des modes d'engagement en bande dessinée. Sociologie. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2013. Français. NNT : 2013MON30040 . tel-00958812

HAL Id: tel-00958812

<https://theses.hal.science/tel-00958812>

Submitted on 13 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ MONTPELLIER III – PAUL VALÉRY
ARTS LETTRES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
ED 60 : ESPACES, TEMPS, CIVILISATIONS
UFR V – SCIENCES DU SUJET ET DE LA SOCIÉTÉ
DÉPARTEMENT DE SOCIOLOGIE

Thèse de doctorat en sociologie présentée par

Vincent SEVEAU

**Mouvements et enjeux de la
reconnaissance artistique et
professionnelle**

**Une typologie des modes d'engagement
en bande dessinée**

Thèse dirigée par

Patrick TACUSSEL

Professeur de sociologie à l'université Paul Valéry Montpellier III
(LERSEM, IRSA-CRI)

Membres du jury

Président : **Jean-Bruno RENARD**

Professeur de sociologie à l'Université Montpellier III (LERSEM, IRSA-CRI)

Pré-rapporteur : **Nathalie HEINICH**

Directeur de recherche au CNRS (EHESS)

Pré-rapporteur : **Carlo MONGARDINI**

Professeur de sociologie et de sciences politiques à l'Université de Rome *La Sapienza*

Directeur de thèse : **Patrick TACUSSEL**

Professeur de sociologie à l'université Montpellier III

Soutenue le 9 avril 2013

Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle

Une typologie des modes d'engagement en bande dessinée

Résumé

En Europe francophone, la définition de la bande dessinée s'effectue aujourd'hui à l'aune de la qualification artistique. Comme objet culturel, les représentations de la bande dessinée contribuent à l'organisation de l'activité en fonction de l'opposition classique entre reconnaissance artistique et reconnaissance professionnelle. Cette opposition modifie la qualification de l'objet et de sa *personnalité* autour de laquelle se structurent différents types d'activités, de celle des commentateurs à celle des producteurs. Le processus de construction historique d'une qualification artistique de la bande dessinée s'oppose à la reconstitution du processus de professionnalisation de ses acteurs du même point de vue. D'autre part, cette opposition se traduit dans la sphère de la production dans l'apprentissage de savoir-faire spécifiques permettant de réduire la tension des valeurs contradictoires en jeu dans l'activité. L'articulation des enjeux contradictoires de l'artification et de la professionnalisation dans l'expérience de l'attachement à l'activité met en jeu une conception de l'identité personnelle qui se déploie en marge des bandes dessinées.

Mots clé

Amateur, artification, attachement, auteur, bande dessinée, cercles sociaux, chaîne du livre, champ, commentateur, compréhension, division du travail, édition, ethnographie, familiarité, fanzine, histoire culturelle, justification, observation participante, personnalité, professionnalisation, reconnaissance, régime d'engagement, représentations, rôle, singularité, statut, syndicat, valeurs, vocation.

Movements and issues of the artistic and professional recognitions

A typology of kinds of commitment in Comics

Abstract

In the European French-speaking area, the definition of comics requires nowadays an artistic qualification. As cultural objects, comics' representations contribute to the organization of activities following the classical opposition between artistic and professional recognitions. This opposition transforms the qualification of the object and its personality, around which different kinds of activities of both the commentator's one and the producer's one, are organized. The historical processes of artistic elaboration go against the reconstruction of the actor's professionalization processes on the same historical grounds. In addition, this opposition implies the learning of some practical knowledges in the productive area in order to reduce the tension between contradictory values at stake in the activity. The articulation of contradictory aims or goals in experiencing attachment towards the activity (i.e. relating, on the one hand, to the "artification" and, on the other hand, to the professionalization) involves a conception of personal identity which is open out along comics' margins.

Keywords

Artification, attachment, author, book chain, comic, commentator, comprehension, cultural history, devotee, division of labor, ethnography, familiarity, fanzine, field, justification, participant-observer, personality, professionnalization, publishing, recognition, regime of engagement, representations, role, singularity, social circles, status, trade-union, values, vocation.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	9
----------------------	----------

INTRODUCTION	11
---------------------	-----------

Préambule en forme d'expérience	13
--	-----------

La configuration artistique de la bande dessinée	14
---	-----------

<i>La bande dessinée comme « cas » privilégié</i>	15
---	----

<i>La bande dessinée comme configuration</i>	16
--	----

D'une modulation de la question de départ à la problématique	18
---	-----------

<i>Les oppositions de régimes</i>	19
-----------------------------------	----

<i>Artification et professionnalisation</i>	21
---	----

Plan	23
-------------	-----------

<i>Première partie : l'artification</i>	24
---	----

<i>Deuxième partie : la professionnalisation</i>	24
--	----

<i>Troisième partie : l'articulation quotidienne</i>	25
--	----

Méthodologie et outils	26
-------------------------------	-----------

<i>Méthode</i>	26
----------------	----

<i>Outils</i>	28
---------------	----

<i>Note sur l'utilisation d'Internet</i>	30
--	----

<i>Note sur les références</i>	31
--------------------------------	----

Enjeux et limites	32
--------------------------	-----------

<i>Une typologie des modes d'engagement</i>	32
---	----

<i>Limites</i>	34
----------------	----

PARTIE I. L'ARTIFICATION HISTORIQUE DE LA BANDE DESSINÉE	37
---	-----------

I. LA FONCTION DE COMMENTATEUR	39
---------------------------------------	-----------

1. La bande dessinée hors les cases	41
--	-----------

<i>L'analyse des controverses</i>	43
-----------------------------------	----

La fonction du commentaire et ses cercles	45
--	-----------

Silhouette du sociologue en commentateur	48
---	-----------

<i>Évaluer ou prendre acte de l'artification</i>	49
--	----

<i>Décrire n'est pas prôner</i>	51
---------------------------------	----

2. L'artification par les commentateurs	53
--	-----------

Des commentateurs méprisants	56
-------------------------------------	-----------

Des censeurs institutionnels à la censure légale	60
---	-----------

Le grand retournement	62
3. La division du cercle des commentateurs	67
Des commentateurs internes et externes...	68
... aux commentateurs professionnels et amateurs	71
Les fanzines	72
Les dispositifs de consécration autour des producteurs	75
II. LA NOUVELLE QUALIFICATION	79
1. La collusion de la production et du commentaire	80
La réflexivité des producteurs	81
La critique des artistes commentateurs	88
<i>Une critique politique et sociale</i>	88
<i>La diversité de la critique et la diversification des modes de production</i>	90
<i>La concentration du commentaire et de la production</i>	91
La bande dessinée comme support de réflexivité ?	93
2. La bande dessinée artifiée	96
Les mutations de la production	97
<i>La qualification marchande des éditeurs</i>	100
Les mutations de la critique	102
L'alternative des indépendants	105
Les combats de l'avant-garde	111
3. Identité plurielle ou identités multiples ?	115
Toute la bande dessinée, rien que la bande dessinée	116
<i>La personnalité de la sociologie</i>	116
De quoi la bande dessinée est-elle le nom ?	122
La bande dessinée hors de la bande dessinée	127
III. L'IDENTITÉ DE LA BANDE	133
1. Le territoire comme catégorie	133
USA Japon	135
Belgique-France	137
Création internationale et bande dessinée européenne	139
2. La bande dessinée comme cadre d'activités	141
Le relais de l'activité	146
La séparation des marchés	149
La bande dessinée artifiée par le politique	155

3. Étude d'une controverse : origine et identification	158
Le débat sur les origines	160
<i>La logique formelle du débat</i>	163
Des jugements d'observateurs (des faits, rien que des faits !) aux jugements d'évaluateurs (de quoi parle-t-on ?)	164
Des évaluations aux normes	167
Des jugements normatifs aux communautés de valeurs	172

PARTIE II. LA PROFESSIONNALISATION HISTORIQUE DE LA BANDE DESSINÉE **181**

I. SANS PROFESSION. UNE ESQUISSE GÉNÉALOGIQUE	186
1. Les professions n'existent pas	188
Un rapide tour d'horizon de la sociologie des professions	188
<i>De l'hybride anormal à la reconstitution professionnelle</i>	190
Les sphères et niveaux de la professionnalisation	192
<i>La professionnalisation comme rapport à l'État et au marché</i>	193
<i>La professionnalisation comme construction identitaire</i>	193
<i>La constitution d'un groupe professionnel segmenté</i>	194
<i>Une histoire sans groupe professionnel</i>	195
2. Contextes pratiques	197
À la recherche d'acteurs dispersés	198
Rodolphe Töpffer (1799-1846)	199
L'illustrateur entre la technique, la presse et l'édition	202
<i>La technique de la gravure</i>	202
<i>Le métier à l'aune de la technique</i>	203
<i>La presse illustrée</i>	206
<i>La presse satirique</i>	208
Le métier comme substitut et complément à la profession artistique	210
3. Mélange des genres. La vocation et la nécessité	212
L'esprit et le cadre humoristes	213
De la division du travail artistique	216
<i>L'édition enfantine</i>	219
<i>La professionnalisation du journalisme comme modèle</i>	224
<i>Le dessinateur de presse</i>	227
Spécialisation : les dessinateurs de journaux pour enfants	230
II. UNE PROFESSIONNALISATION EN DEMI-TEINTE	234

1. De l'Union des Artistes Dessinateurs Français au Syndicat des Dessinateurs de Presse _____ 237

Les liens de l'Union des artistes et du Syndicat des dessinateurs de journaux pour Enfants _____ 242

L'application de la loi sur la propriété intellectuelle _____ 247

La carte de presse _____ 250

Sécurité sociale et retraite _____ 250

La séparation _____ 251

Artiste-dessinateurs ou dessinateurs-journalistes _____ 252

2. La transition belge _____ 255

Le moteur Hergé _____ 256

Le modèle du studio _____ 260

Division des tâches et rationalisation _____ 263

La charte des dessinateurs _____ 266

Retour à Paris _____ 269

Entre la France et la Belgique _____ 271

3. La nouvelle configuration professionnelle _____ 273

Analyse d'un bulletin professionnel _____ 275

Yvan Delporte (1928-2007) _____ 277

Les soubresauts d'une internationale professionnelle _____ 278

Entre l'association d'artistes et le syndicat _____ 281

Usages de la profession _____ 286

Les rapaces _____ 288

Les libraires _____ 289

Solidarités _____ 290

Extension des domaines de la revendication _____ 292

III. DE LA SPÉCIALITÉ À LA REVENDICATION ARTISTE _____ 295

Les associations professionnelles locales ou spécialisées _____ 297

Les regroupements autour d'une cause _____ 297

Les regroupements locaux _____ 298

Les regroupements informels _____ 300

1. De chez Dupuis au Syndicat National des Artistes compositeurs 301

Le rachat de Dupuis par média-Participations _____ 303

L'opposition des dirigeants _____ 304

L'affaire rendue publique _____ 305

La segmentation et la concentration du cercle des auteurs _____ 306

La confiance des auteurs _____ 309

L'usage du « nous » _____ 310

De la qualification à l'action _____ 313

Digestion de crise, faits et soubresauts _____ 315

Les conséquences d'une mobilisation ponctuelle _____ 318

Épilogue	321
2. En cours de professionnalisation	324
Le GABD du SNAC	325
<i>Les interventions du GABD</i>	327
Le statut de la couleur	329
Le statut d'artiste en Belgique	331
<i>La SMart</i>	332
3. En guise de conclusion : l'art, un métier comme les autres ?	333

PARTIE III. LA BANDE DESSINÉE COMME EXPÉRIENCE 337

I. SUR LE TERRAIN DE LA BANDE DESSINÉE	341
1. Les configurations de groupe du festival	344
Observation participante et intervention	347
De l'entretien à la participation	350
<i>L'entretien de recherche, le journalisme et le pied dans la porte social</i>	351
<i>Modalités de participation et de description</i>	354
<i>Le festival comme espace concret d'observation</i>	357
L'« enclichage »	360
Acteurs, informateurs et collaborateurs	362
II. LA MAISON ET L'ATELIER	366
1. La qualification de l'activité	367
Le savoir-faire entre le professionnel et l'artiste	369
Le festival : espace du savoir-faire et du savoir-être	371
<i>La présentation de soi ou les règles du réseau</i>	374
<i>Caves, impétrants et égarés</i>	376
<i>L'importance de faire</i>	380
2. Les savoir-faire de la maison	382
Fonctions et représentations de la maison	383
<i>L'image de la maison</i>	385
<i>Les artefacts</i>	388
Les savoir-faire de la maison	390
<i>La sélection</i>	391
<i>La fabrication et la mise en place</i>	392
<i>La visibilité</i>	394
Une typologie des maisons	396
<i>Les maisons selon le mode de reconnaissance</i>	397
<i>Les maisons opposées par régimes</i>	398
Les ajustements internes des savoir-faire artistiques et professionnels	399

3. Les savoir-faire de l'atelier	403
<u>Le statut de l'atelier</u>	405
<i>L'atelier de bande dessinée à l'horizon de l'art</i>	405
<i>L'atelier comme espace de professionnalisation</i>	406
<u>Les savoir-faire de l'atelier</u>	408
<i>Les savoir-faire professionnels</i>	408
<i>Les savoir-faire techniques</i>	410
<i>Les savoir-faire artistiques</i>	414
<u>Une typologie de l'atelier</u>	417
<u>La malléabilité des oppositions formelles</u>	419
<u>Temporalités</u>	421
<i>L'autre côté de la page, l'autre côté de la table</i>	422
<i>Se consacrer à</i>	424
III. LES ÉCHANGES ENTRE LA MAISON ET L'ATELIER	427
1. Proximité et distance fonctionnelles	428
2. De quelques échanges types	429
<u>Maison installée et atelier de spécialiste</u>	430
<u>Maison installée et atelier d'artiste</u>	430
<u>Maison installée et atelier débutant</u>	431
<u>Maison professionnelle et maison artistique</u>	432
3. Les échanges des représentations professionnelles	434
<u>Échanges mixtes : les échanges au risque de l'affection</u>	438
<u>L'atelier-maison</u>	441
<i>L'auteur-maison</i>	442
<i>Les réalisations collectives</i>	444
<i>Le savoir-faire d'évaluation</i>	445
CONCLUSION	449
<u>Singulariser ou désingulariser l'objet</u>	451
<u>À la recherche de la personnalité</u>	453
<u>De la reconnaissance artistique à la reconnaissance professionnelle</u>	454
<u>L'expérience de la reconnaissance artistique et de la reconnaissance professionnelle</u>	456
<u>Singulariser le familial</u>	459
BIBLIOGRAPHIE	463
<u>Ouvrages et articles</u>	465
<u>Bandes dessinées et ouvrages de dessin</u>	495

Sites Internet _____ **498**

Vidéos _____ **502**

Archives _____ **502**

ANNEXES _____ **505**

Annexe 1. Entretien avec un auteur _____ 507

Annexe 2. Extraits d'un compte-rendu d'observations _____ 531

INDEX ET TABLES _____ **543**

Table des sigles _____ 545

Index des noms _____ 547

Index thématique _____ 556

REMERCIEMENTS

J'adresse toute ma gratitude à mon directeur de thèse, M. Patrick Tacussel, qui a su m'encourager et me pousser à évoluer dans mon travail. Son autorité intellectuelle m'a ouvert des horizons de pensée dont je ne soupçonnais pas l'existence et dont les bienfaits vont bien au-delà de ce travail.

Je tiens à remercier les différents enseignants qui m'ont témoigné leur confiance à un moment ou à un autre pendant l'ensemble de mon cursus. Ceux du département de philosophie de Montpellier, qui m'ont transmis le goût de la lecture et une forme d'attachement à la pensée qui ne m'ont pas quitté jusqu'ici. Ceux du département de sociologie, qui m'ont poussé à transporter cet attachement du papier vers l'expérience. Sans eux, ce travail aurait eu toutes les chances de rester un mirage. Merci à M. Jean-Bruno Renard, mon consciencieux directeur de mémoire en Master et à Mme Martine Xiberras. Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Mme Nathalie Heinich ainsi qu'à Mme Roberta Shaprio, qui m'ont toutes deux soutenu et conseillé sans que je ne sois en mesure de leur rendre le dixième de la bienveillance qu'elles m'ont témoigné.

Merci à tous les auteurs ou éditeurs qui m'ont accordé le temps d'un entretien et à tous les professionnels qui ont supporté la présence d'un corps étranger dans leur écosystème, et qui sont parfois allés jusqu'à l'encourager dans sa démarche. La majeure partie de ce travail n'aurait pu être envisagée sans l'aide constante d'une équipe qui m'a fait l'honneur de m'accueillir dans son quotidien. La générosité des membres de cette équipe a contribué à mon implication dans ce travail avec eux. J'espère ne pas les contrarier en leur dédiant.

Merci à mes collègues et amis. La proximité affective qu'ils m'ont témoigné toutes ces années fut salvatrice pour supporter les affres de l'existence trop solitaire du thésard. Les collègues, doctorants en sociologie, furent souvent des ressources inestimables. La sagacité et la bienveillance parfois rude de mes amis, proches ou éloignés de la vie universitaire, m'ont aidé au delà de ce qu'ils peuvent l'imaginer. Carine, la plus pugnace et dévouée des conseillères sait tout ce que je lui dois.

Sans le soutien de ma famille, ce travail n'aurait pas été possible. Pour l'aide technique qu'ils m'ont parfois apporté mais surtout pour leur soutien indéfectible, merci à ma mère et à mon père, mes premiers lecteurs, et à mes frères : mes inspireurs les plus assidus.

INTRODUCTION

Il n'est pas nécessaire d'avoir une connaissance certaine de ce qu'est un objet pour mettre en œuvre un ensemble d'actions destinées à le cerner, il faut simplement vouloir faire courir des risques à son propre jugement.

Anselm STRAUSS

PRÉAMBULE EN FORME D'EXPÉRIENCE

« Je ne peux m'appuyer contre la plaque qui fait office de mur. Je suis encadré derrière par un carton aligné avec d'autres, dans lesquels les livres présentent leur dos ; devant par une rangée de chaises en plastique, sur lesquelles des personnes s'appliquent à dessiner sur des livres. Hors d'étroits mouvements rotatifs de pieds, le seul espace disponible est latéral ou vertical, comme si la seule marge de manœuvre se ramassait dans la possibilité de s'étirer. À droite comme à gauche sont distillées d'autres personnes, ponctuées par des étagères de livres. Je ne m'en rends pas compte, je m'en suis extrait déjà trop longtemps : la personne assise devant moi demande à d'hypothétiques voisins si je suis encore derrière elle. Je le lui indique en lui mettant la main sur l'épaule. Plus tard, elle me signale qu'il est temps de m'affairer à mon tour, je dois valider la transaction : encaisser. Je rends la monnaie machinalement à cette autre personne face à la table, dont le porte-monnaie était resté dans les mains, proche de la poitrine. En partant, elle remercie chaleureusement pour le dessin qu'elle regarde à l'intérieur du livre. La personne assise devant moi tourne la tête pour me glisser un mot. Devant la table que je surplombe du regard, des gens regardent des livres, circulent avec des sacs de livres en regardant les tables, discutent, rigolent, certains ont des costumes, certains sont pressés. Derrière ces gens, d'autres personnes, d'autres tables, d'autres livres. »

De ce fragment de compte-rendu de terrain se dégagent de multiples entrées pour une lecture sociologique. Au delà du style, dont le caractère pathétique tente tant bien que mal de rendre compte d'une émotion – synthèse déjà solidement élaborée en situation – se dégage un ensemble d'ajustements, de conditions de l'existence en commun et de coopérations, susceptibles d'être déployés au fil d'un texte. La reconstitution que constitue ce fragment contient explicitement certains éléments, en suggère d'autres, en laisse dans l'ombre une grande majorité. Fragment d'ouverture, cet extrait de journal de terrain complète certains éléments de notre péri-texte tels que le titre ou la date. En fait de livre, il y est question de bandes dessinées, pour la plupart. En fait de personnes, il s'agit de dessinateurs, de

consommateurs, d'employés, de bénévoles, de vigiles, d'artistes... En fait de « je », c'est un jeune homme, vendeur bénévole, ex-stagiaire, représentant d'une maison d'édition, apprenti-chercheur en sociologie dont il s'agit ici. La « plaque qui fait office de mur » est une installation architecturale provisoire à l'intérieur de la « bulle du nouveau monde », qui est une imposante tente dressée sur la place « New York », à deux pas de l'hôtel de ville d'Angoulême, au milieu du festival international de la bande dessinée en janvier 2011.

LA CONFIGURATION ARTISTIQUE DE LA BANDE DESSINÉE

Avant même d'entrer sur le terrain de l'enquête ou sur celui de la théorie, c'est une question simple en apparence qui nous a conduit à nous intéresser à la bande dessinée : la bande dessinée est-elle de l'art ? Si oui, pourquoi n'est-elle pas véritablement considérée comme telle, si non, pourquoi est-elle ainsi qualifiée ? Reformulée de manière plus sociologique, cette question s'est transformée en : comment un tel objet a-t-il pu devenir (ou échouer à devenir) une pratique qualifiée d'artistique ? Cette question, débattue depuis déjà plusieurs dizaines d'années dans le champ des spécialistes, oriente la première partie de ce travail. Son présupposé, l'existence d'une qualification artistique de la pratique, nous a conduits à interroger les conditions d'exercice d'une telle qualification par le recours aux théories sociologiques appliquées à cette question. À travers ce cheminement, la question s'est déplacée en fonction de ce qu'elle laissait dans l'ombre, à savoir la disqualification de la pratique selon les termes d'une définition artistique. Les recherches sur le sujet, notamment orientées par le schéma bourdieusien de la théorie des champs, nous ont incités à effectuer un déplacement de l'objet d'étude vers les activités de sa qualification. Toutefois cette nouvelle orientation laissait de côté certains présupposés de la qualification qui résulte de son existence hors de cette revendication, c'est-à-dire de son existence comme résultat d'une activité. En effet, comment une activité peut-elle être considérée comme relevant d'une pratique artistique sans être définie comme telle, d'une manière ou d'une autre, au préalable ? C'est ce cheminement qui nous a poussé à entrer dans le détail (historique d'abord, empirique ensuite) de la bande dessinée comme ensemble d'activités. Avant de présenter la mise en forme sociologique (la problématique) qui résulte de ce cheminement préalable, deux questions distinctes permettent de clarifier le double enjeu sous-jacent à ce parcours. Ces deux questions relèvent chacune d'une disposition spécifique du travail de recherche qui consiste à articuler les extensions pratiques et théoriques. La première concerne le choix et la délimitation de la bande dessinée comme objet de recherche ; la seconde vise à situer cette recherche dans un cadre théorique cohérent permettant la reformulation d'une question commune en problématique.

Comme il ressort du parcours décrit ci-dessus, les questions d'ordre général (concernant la qualification de l'activité et des objets culturels) orientent largement l'exercice de l'investigation sociologique relaté dans ce rapport. De cette orientation aurait pu découler une analyse comparative sans nul doute appropriée. Toutefois, le choix de s'intéresser plus particulièrement à un objet, ou à un champ nous a paru préférable dès le départ pour deux raisons. D'une part, la comparaison, qui sied à ce type d'analyse existe bel et bien à d'autres niveaux, que ce soit dans le cadre d'ouvrages collectifs¹ ou dans des travaux individuels. D'autre part, la délimitation pratique et empirique de frontières autour d'un *objet* soulève des questions pratiques et théoriques qu'il convient de prendre au sérieux, malgré l'évidence qu'impose une telle délimitation empirique. Il ne s'agit pas pour autant de défendre ces frontières – cette défense même contribue à les affermir –, mais de rendre compte de la manière dont elles impriment leur propre réalité dans les processus de désignation par lesquelles les activités se développent². La bande dessinée relève de ces objets particuliers dont la délimitation discutable produit ce type de trouble. Comme « cas », la délimitation de ces frontières nécessite une analyse approfondie qui n'a pas laissé de place ici à la comparaison, au vu des objectifs de cette recherche.

Précisons ce qu'il faut entendre par « cas » ici. Selon une première hypothèse, la nature des objets est définie en fonction de leurs usages, c'est-à-dire de la manière dont ils se laissent appréhender, par le biais d'une pratique et/ou d'une théorisation explicite. Les théories sociologiques formulent ce type de délimitations, toutefois elles n'en ont pas le monopole. Ces théories figurent des espaces de concentration intellectuelle sur des territoires délimités par leurs soins. Mais ces frontières de sens sont souvent susceptibles d'être mises en question. Ainsi, le concept classique de champ par exemple, tel que développé par Pierre Bourdieu, investit le sociologue d'une mission qui dépasse potentiellement ses possibilités d'action³. Il atténue l'ambition de la sociologie comme science sociale, en lui attribuant une mission politique qu'elle ne peut avoir qu'à partir du moment où elle ne se laisse pas téléguidé par ces supposées vertus⁴. Il expurge les ressources créatrices de la réalité sociale, d'ailleurs susceptibles de venir d'une appropriation des comptes rendus sociologiques, et disqualifie (par

¹ Voir N. HEINICH et R. SHAPIRO (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », Paris, 2012.

² Comme le font notamment L. DUBREUIL, et R. PASQUIER, « Du Voyou au Critique », *Labyrinthe* n° 25, Éditions Hermann, Paris, 2006, [En ligne : <http://labyrinthe.revues.org/407>]. Consulté le 12.10.2009.

³ H. BECKER, *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, (trad. J. MAILHOS et H. PERETZ), La Découverte, coll. « Guides, grands repères », Paris, 2002, p. 74.

⁴ L. BOLTANSKI, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Gallimard, coll. « NRF essais », Paris, 2009, p. 81.

la démythification) ces ressources au profit du pouvoir symbolique propre au sociologue. En fixant *a priori* la nature des capitaux en question (capital économique, capital culturel, capital social) à partir d'un modèle d'échange orienté par un principe d'accumulation, en réduisant toute forme d'échange à une forme de domination⁵, il dénie l'hypothèse d'une pluralité des motivations et des univers axiologiques⁶, et par conséquent toute forme de réalité à des notions telles que le sacrifice ou l'amour⁷. Malgré ses qualités intrinsèques, une telle sociologie critique ampute toute compétence morale aux acteurs qu'il convient au contraire de reconnaître. Pourtant, le concept de champ apparaît, dans les pratiques de qualification comme un outil que se sont approprié les acteurs.

La question des mondes sociaux développée par Howard Becker, dans le but d'aborder l'art comme création collective, soulève également des critiques. Pensée comme une chaîne d'activité collective⁸, ses mondes de l'art ne se distinguent pas de n'importe quelle autre activité, un mode de création ne trouve donc pas de caractère spécifique, tandis qu'il semble bien en posséder dans la pratique quotidienne⁹. À ce titre, les mondes de l'art apparaissent comme coexistants sans relation d'interdépendance ni comparaison possible tandis que les comparaisons abondent dans les descriptions courantes et spécialisées.

La bande dessinée comme configuration

Le concept de configuration développé par Norbert Élias semble plus à même de rendre compte, dans un langage technique, du rapport relationnel que tentent de décrire les concepts de champs ou de monde, qui renvoient déjà à des types de relation spécifiques (domination ou coopération). Une configuration est, de manière plus neutre, un espace figuré d'interdépendances. Les différentes figurations que Norbert Élias prend en exemple (la configuration des footballeurs, des mariages, parlements, crises économiques, guerres, entre autres¹⁰) pour expliquer le concept montrent à quel point les représentations sociales¹¹ spécifiques auxquelles chaque configuration donne prise est le cadre d'une première appréhension de la nature et du degré d'interdépendance dont il s'agit. Le concept de

⁵ N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 1998, p. 382.

⁶ N. HEINICH et P. VERDRAGER, « Les valeurs scientifiques au travail », *Sociologie et sociétés* vol. 38 n° 2, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2006, [209-241], p. 213.

⁷ L. BOLTANSKI, *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Métailié, coll. « Leçons de choses », Paris, 1990, p. 73.

⁸ H. BECKER, *Les mondes de l'art*, (trad. J. BOUNIORT), Flammarion, coll. « Champs Art », Paris, 2006, p. 63.

⁹ N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ N. ÉLIAS, *Qu'est-ce que la sociologie*, (trad. Y. HOFFMAN), Éditions de l'Aube, coll. « Pocket », série « Agora », Paris, 1993, p. 161.

¹¹ Sur les représentations sociales, voir D. JODELET (dir.), *Les représentations sociales*, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », Paris, 1989.

configuration permet donc de cibler une strate localisée de la vie collective dans le but d'en déterminer les ressorts, sans les qualifier au préalable.

« Ce qu'il faut entendre par configuration, c'est la figure globale toujours changeante que forment les joueurs [l'exemple est ici la partie de cartes]; elle inclut non seulement leur intellect, mais toute leur personne, les actions et les relations réciproques. Comme on peut le voir, cette configuration forme un ensemble de tensions. L'interdépendance des joueurs, condition nécessaire à l'existence d'une configuration spécifique, est une interdépendance en tant qu'alliés mais aussi en tant qu'adversaires¹². »

Dans ce rapport d'enquête, il ne s'agit pas d'en rester à la configuration stricte, décrite en préambule, d'une position devant une allée, dans un espace clos et délimité par un point de vue au sein d'un festival quelconque, fût-ce le plus important en France. Si tel était le cas, une photographie sans légende y aurait peut-être suffi. Notre question de départ, plus proprement sociologique consiste à se demander « comment cela tient ? ». « Cela » c'est d'abord la configuration particulière décrite ci-dessus, un cadre plus ou moins clairement défini par les objets alentours : chaises, cartons, livres, monnaie, etc. C'est aussi la configuration des dispositions respectives en termes d'organisation et de fonctionnement, des « jeux d'équipes » pour reprendre l'analogie goffmanienne¹³. C'est encore l'imbrication de configurations à d'autres niveaux : celui des financements publics, des plans *marketing* et des débats idéologiques, de la tradition d'un salon devenu festival international ou d'une pratique controversée devenue une institution du genre (la dédicace), etc. C'est encore la configuration particulière de l'objet « bande dessinée ». Comme l'écrit encore Norbert Élias dans un autre texte :

« [...] l'espace de jeu pour une action autonome varie selon les particularités de la configuration supérieure et aussi selon les configurations partielles à l'intérieur de celle-ci¹⁴. »

La bande dessinée, dans ce sens, apparaît comme une configuration à un niveau de généralité élevé, impliqué dans la définition des situations¹⁵ à partir d'une définition de l'objet.

¹² *Ibid.*, p. 157.

¹³ E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, (trad. A. ACCARDO), Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », Paris, 1973, p. 103.

¹⁴ N. ÉLIAS, *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, (avant-propos de R. CHARTIER, trad. M. HULIN), Fayard, Paris, 1993, p. 51.

¹⁵ W. THOMAS, « Définir la situation », (trad. Y. GRAFMEYER, et I. JOSEPH), in Y. GRAFMEYER, et I. JOSEPH (éd.), *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Flammarion, coll. « Champs essais », Paris, 2009, [79-82], p. 80.

Selon ces différents niveaux, il est possible de déterminer des modalités d'enquêtes sociologiques qui permettent d'analyser différents paramètres afin d'expliquer ou de comprendre les raisons stratégiques, contextuelles ou axiologiques qui génèrent une telle situation délimitée. Ces différentes modalités d'enquêtes ne permettraient pourtant pas de rendre compte de l'articulation de ces niveaux, tels qu'ils sont aménagés dans la pratique. De fait, aucune perspective sociologique ne permet d'englober une telle diversité qui fait du présent de l'expérience un abîme potentiel (souvent paradoxal) d'interconnexions de causes, de significations et de liens en tous genres. Toutefois, cette potentielle amplitude insoluble de l'expérience trouve des résolutions ponctuelles, des passages privilégiés, des nœuds de signification pratiques qui procurent toute sa force à la sociologie empirique et, plus largement à l'expérience du jeu social.

D'UNE MODULATION DE LA QUESTION DE DÉPART À LA PROBLÉMATIQUE

L'ambiguïté caractéristique de certaines pratiques implique par définition une incertitude sur les conditions de leur exercice, de par la mise en exergue de ces enchevêtrements configurationnels, par lesquelles la stabilité des définitions communes est mise en cause. Les activités artistiques font partie de ces pratiques ambiguës, vis-à-vis desquelles aucun système de référence préalable n'est supposé intervenir comme fondement de principe. Les recherches de Nathalie Heinich, sur lesquelles notre travail s'appuie largement, formalisent cette difficulté analytique grâce à un idéaltype¹⁶ concentré sur la qualification et l'évaluation de l'activité à partir de ce qu'elle nomme le régime de singularité. Ce régime idéaltypique permet d'appréhender la cohérence d'une logique des expériences et des représentations¹⁷ à partir de la critique du régime de communauté, appuyé sur une logique de conformité. Cette construction théorique s'appuie notamment sur un déplacement des logiques de justification présentées par Luc Boltanski et Laurent Thévenot dans un ouvrage, dans lequel ils analysent six modèles axiomatiques fondés sur des principes de justice hétérogènes qu'ils nomment des cités¹⁸. La construction d'un modèle d'analyse fondé sur les valeurs de la singularité vise à compléter ces grammaires de la justification par son angle mort, celui de la qualification par la singularisation, c'est-à-dire par la critique même du principe de cité justifiée par référence à une individualité personnelle généralisable.

¹⁶ Sur le concept d'idéaltype voir M. WEBER, « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociale », in *Essais sur la théorie de la science*, (trad. J. FREUND), Plon, coll. « Agora », Paris, 1992, [119-201], p. 172.

¹⁷ N. HEINICH, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 2005, p. 124.

¹⁸ L. BOLTANSKI et L. THÉVENOT, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, coll. « NRF essais », Paris, 1991, p. 56.

« S'il est seul, [le principe de dissemblance] permet d'engendrer une autre construction politique triviale dans laquelle les singularités personnelles sont à ce point préservées qu'il y a autant d'états que de personnes. Le principe de commune humanité ne peut plus être respecté sous cette hypothèse qui interdit toute possibilité de rapprochement des êtres humains dans des états. Bien que triviale, cette construction est également intéressante car elle marque une autre limite au modèle de la cité, vers laquelle fait tendre la mise en cause de toute qualification, de toute représentation, au nom des singularités personnelles¹⁹. »

La première partie de cet extrait montre la possibilité analytique d'une telle hypothèse, tandis que la seconde, sous couvert de trivialité, tend à l'évacuer un peu rapidement en assimilant justification et qualification. Cet amalgame incite Nathalie Heinich à amender le régime de la cité de l'inspiration au profit du régime de singularité²⁰.

Les oppositions de régimes

Une telle transition conduit en fait à un désaxement du principe même des grammaires de la justification. Il nécessite de transférer le principe de *montée en généralité* selon le bien commun propre à chaque cité selon un principe inverse, c'est à dire un principe de *montée en singularité* potentiellement défini par la négative vis-à-vis de ces biens communs et par la référence à l'anormalité, l'originalité, le bizarre, le non-conforme²¹. Ce désaxement théorique permet une analyse des valeurs de l'originalité et de l'authenticité appliquées à des personnes ou à des objets sans que ces valeurs ne soient conditionnées par la référence à un bien susceptible d'être commun. Le régime de singularité est à envisager dans un rapport de symétrie avec le régime de communauté. Ce rapport de symétrie engendre l'espace théorique d'une tension axiologique. Le premier valorise la rareté, l'individuel, le particulier, l'originalité et la marginalité au détriment de la conformité, du général, de l'impersonnel et du public qui caractérise le second²².

Le principe de qualification des individus et des objets selon le processus d'une montée en singularité porte la définition de l'activité selon le régime de la vocation²³. Ce régime de qualification de l'activité, a été mis en exergue par Max Weber, dans deux conférences sur des types de vocations distinctes, celle de savant et celle de politique²⁴. L'analyse de la vocation permet de sortir d'un rapport strictement conditionné par une analyse concentrée sur le rapport fins-moyens afin de se concentrer sur une analyse des valeurs qui interviennent dans les

¹⁹ *Ibid.*, p. 97.

²⁰ N. HEINICH, *L'élite artiste*, *op. cit.*, p. 127.

²¹ N. HEINICH, *Le bêtisier du sociologue*, Klincksieck, coll. « Hourvari », Paris, 2009, p. 48-49.

²² N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, *op. cit.*, p. 11.

²³ N. HEINICH, *L'élite artiste*, *op. cit.*, p. 67.

²⁴ M. WEBER, *Le savant et le politique*, (préface R. ARON, trad. J. FREUND), Plon, coll. « 10/18 », Paris, 1990.

différents modes de qualification de l'activité. Nous nous référons ici aux applications effectuées par Nathalie Heinich. Elle définit le régime de la vocation artistique en tenant compte de l'importance formulée par Max Weber puis réévaluée par la théorie analytique, des valeurs comme motifs structurants dans la définition de l'activité²⁵. Le régime vocationnel est d'abord défini par l'inversion consécutive du rapport classique de causalité moyen-fin calqué sur un schéma et une détermination économique de l'activité²⁶. La délimitation des valeurs artistiques s'inscrit dans une grammaire spécifique du régime de singularité comme registre axiologique typique de la vocation artistique. Ce dernier point résulte d'une enquête historique sur les représentations de l'artiste en France depuis la Révolution²⁷. Un des enjeux majeurs de cette enquête est de déterminer à quel point le régime de singularité caractérise actuellement la définition courante, typique, « normale », des activités artistiques.

« [...] ce n'est pas parce qu'il exista des cas singuliers dès la Renaissance, voire dans l'Antiquité, que le régime vocationnel, en matière de définition de l'activité, et le régime de singularité, en matière d'évaluation, sont antérieurs au romantisme. L'important est de comprendre qu'à partir de la première moitié du XIX^{ème} siècle ils sont apparus comme une norme dans les représentations savantes puis, génération après génération, dans les représentations communes, jusqu'à devenir le régime normal en fonction duquel se voit *a priori* qualifié tout artiste²⁸. »

Toutefois, selon le programme de la sociologie compréhensive wébérienne, reprise par l'auteur, il ne s'agit pas uniquement de mettre en forme un registre de valeurs articulées les unes aux autres dans leur cohérence, comme si un régime avait définitivement pris le pas et correspondait à une norme rigide. Comme il l'a été précisé, c'est principalement l'ambiguïté, la tension entre régimes de valeurs opposés qui caractérise l'activité artistique comme expérience vécue. À un niveau national, cette opposition se traduit par le paradoxe de la constitution d'une élite fondée sur des valeurs profondément inégalitaires en contexte de démocratisation²⁹. Il s'agit donc de comprendre comment les régimes de valeurs s'articulent par un rapport d'opposition dans le courant des activités selon les définitions qui lui sont données par les discours et dans la pratique. Un tel programme tend à faire coïncider sociologie des valeurs et sociologie empirique par l'analyse des systèmes de représentations liées à l'action et aux activités. Selon cette interprétation, le schéma wébérien de reconstitution logique de ces cadres de l'activité ne vise donc ni à établir la validité des

²⁵ N. HEINICH, « La sociologie à l'épreuve des valeurs », *Cahiers internationaux de sociologie* n° 121, PUF, Paris, 2006/2, [287-315], p. 313.

²⁶ N. HEINICH, *L'élite artiste*, *op. cit.*, p. 124.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 122.

²⁹ N. HEINICH, *L'élite artiste*, *op. cit.*, p. 347-349.

valeurs en elle-même, ni à évaluer (dans un sens normatif) les trames de la vie sociale en fonction du rapport aux valeurs. La perspective sociologique appliquée à l'expérience vécue³⁰ permet avant tout d'insister sur les collusions entre registres et sur les oppositions de valeurs. C'est pourquoi le régime vocationnel doit être mis en rapport avec son pendant, à savoir une qualification professionnelle de l'activité³¹, que ce soit d'un point de vue théorique ou historique, au niveau des expériences concrètes ou à un niveau plus institutionnel.

Artification et professionnalisation

La délimitation sociologique d'une qualification vocationnelle artistique de l'activité suppose une reconnaissance généralisée de la bande dessinée comme objet d'art qui pose un certain nombre de problèmes relatifs à sa qualification. C'est pourquoi, avant de nous interroger sur la manière dont cette qualification de l'activité peut être effective du point de vue des acteurs, nous nous sommes concentrés sur les conditions empiriques de cette qualification artistique de la bande dessinée. Pour ce faire, nous utilisons le concept forgé par Roberta Shapiro pour rendre compte d'un tel mode de désignation d'une pratique dans une perspective historique, à savoir le terme d'artification³². Il désigne l'émergence d'arts nouveaux ou, du moins, la requalification de certaines pratiques en ces termes. L'artification s'appuie sur le constat de la reconnaissance d'une valeur spécifique de l'art dans un espace-temps délimité, par la multiplication des demandes ainsi que des instances de reconnaissance culturelles associées aux activités. Le phénomène de l'artification permet notamment d'évaluer la dispersion du système académique traditionnel et la multiplication des instances de qualification de la valeur artistique³³. Comme le signale sa tournure, l'artification désigne un processus historique ou, selon la terminologie de Norbert Élias, un processus de développement³⁴. De par ses ramifications, l'étude du processus d'artification vise à s'étendre dans de multiples directions³⁵. Deux principales seront retenues ici. D'une part, nous nous intéresserons à la reconstitution de l'objet et de sa pratique dans sa dimension historique. D'autre part, nous nous concentrerons sur les implications de cette reconstitution dans les rapports de reconnaissance interpersonnelle au niveau de l'exercice de l'activité.

³⁰ Voir N. HEINICH, *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte, coll. « Armillaire », Paris, 2000, p. 24-25.

³¹ *Ibid.*

³² R. SHAPIRO, « Qu'est-ce que l'artification ? », communication au XVII^{ème} congrès de l'Association internationale des sociologues de langue française, Tours, juillet 2004, [en ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/69/38/PDF/Artific.pdf>]. Consulté le 12.11.2010.

³³ R. SHAPIRO, « Qu'est-ce que l'artification ? », art. cit., p. 6-7.

³⁴ Norbert Élias établit clairement cette distinction afin de ne pas laisser s'instaurer un amalgame entre l'évolution biologique et le développement humain, qui relève d'un ordre de configuration spécifique. N. ÉLIAS, *The symbol theory*, Sage Publications, coll. « Theory, culture and society », London, 1995, p. 33.

³⁵ N. HEINICH et R. SHAPIRO (dir.), *De l'artification*, op. cit., p. 296-298.

Du point de vue de l'activité, la qualification de l'art relève, comme nous l'avons signalé à la suite de Nathalie Heinich, d'une articulation de la tension entre régime vocationnel et régime professionnel. D'un point de vue historique, le pendant de l'artification peut donc être désigné par le terme de professionnalisation. Malgré les problèmes de définition que soulève une longue tradition sociologique consacrée aux professions³⁶, nous adopterons une terminologie équivalente au terme d'artification d'un point de vue sémantique. Il s'agira donc d'étudier le processus de professionnalisation de la bande dessinée d'abord d'un point de vue historique. Pour ce faire, nous nous référons à la définition de l'idéaltype du professionnalisme développé par Eliot Freidson et défini en fonction du degré de contrôle exercé par les professionnels³⁷ ; par opposition au travail occasionnel qui caractérise le marché et au salariat, caractérisé par un contrôle planifié et administré³⁸. Le professionnalisme est fondé sur un ensemble de savoirs, savoir-faire ainsi que sur une justification éthique de l'activité³⁹. Malgré les difficultés rencontrées par cet auteur à considérer l'activité artistique à l'aune de ce type idéal de l'activité professionnelle en raison du peu de légitimité générale accordée à la valeur artistique⁴⁰ (ou plutôt à son faible potentiel de généralisation), l'étude de l'art comme profession peut toutefois être envisagée sur la base de la considération des recherches en sociologie de l'art à l'aune de la tension spécifique que l'activité artistique met en jeu. D'autre part, le caractère idéal du modèle de Freidson permet, si ce n'est d'affirmer que l'art (ici la bande dessinée) est une profession, du moins, de tendre vers ce modèle selon certains de ces paramètres principaux tels que le contrôle de l'activité par les membres de la profession. C'est ce processus, alimenté par le modèle idéal de la profession que nous tenterons de décrire sous les traits d'un processus historique, alimenté en fait, dans les discours des acteurs, par les références à différentes catégories de professions. Toutefois, il ne faut pas aller trop loin au delà des précautions énoncées par Freidson et tenir compte de la spécificité de la profession lorsqu'elle se délimite en vis-à-vis de la reconnaissance artistique de la pratique. C'est pourquoi, c'est l'analyse de l'articulation entre artification et professionnalisation qui retient toute notre attention dans ce travail. Notre problématique s'appuie sur cette distinction entre régimes de l'activité afin de déterminer, de

³⁶ Voir C. DUBAR et P. TRIPIER, *Sociologie des professions*, Armand Colin, coll. « U Sociologie », Paris, 2003 ; D. DEMAZIÈRE, et C. GADÉA (dir.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, La Découverte, coll. « Recherches », Paris, 2009 ; F. CHAMPY, *La sociologie des professions*, PUF, coll. « Quadriga Manuels », Paris, 2009.

³⁷ E. FREIDSON, *Professionalism. The third logic*, Polity Press, Cambridge, 2004, p. 17.

³⁸ *Ibid.*, p. 3-7.

³⁹ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁰ E. FREIDSON, « L'art, une profession ? » (trad. F. CHAMPY), in P-M. MENGER et J-C. PASSERON (dir.), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, La Documentation française, Paris, 1994, [119-135].

manière empirique, comment s'articulent l'artification et la professionnalisation de la bande dessinée.

PLAN

Analyser l'articulation de l'artification et de la professionnalisation de la bande dessinée suppose de préciser la configuration propre de cette analyse. De par la disponibilité des ressources auxquelles nous avons eu accès au cours de cette enquête, une restriction géographique s'impose, qui sera discutée au dernier chapitre de notre première partie. Du fait de la nécessité d'analyser conjointement artification et professionnalisation, nous avons restreint notre champ d'étude à un contexte local relativement homogène du point de vue de l'artification, si ce n'est de celui de la professionnalisation, à savoir la France et la Belgique. D'autre part, ayant fait l'hypothèse que les acteurs s'inscrivent eux-mêmes dans une configuration historique plus large que celle de leur propre activité, mais aussi en fonction de la définition même des processus étudiés, nous avons pris le risque de revenir, dans les deux premières parties de ce travail, sur l'histoire de la bande dessinée. Cette histoire se décompose en deux parties distinctes et relève principalement de recherches bibliographiques. La première partie de cette histoire est la plus élaborée par les commentateurs car elle concerne la bande dessinée dans son rapport à l'art sous l'angle de l'artification. La seconde est plus problématique car elle s'applique à reconstituer le phénomène de professionnalisation des auteurs dans une dimension historique très peu abordée en tant que telle. La diversité des sources ainsi que le peu de synthèses effectuées, (contrairement à la question de l'artification) donne déjà un indice sur la manière dont s'articulent l'artification et la professionnalisation de la bande dessinée. Tandis que la première est débattue dans ses moindres détails par les spécialistes, parfois au risque d'un foisonnement indistinct des ressources documentaires, l'analyse du second processus résulte d'un mode de production des données bien distinct. Souvent lié à la conservation d'archives personnelles ou disséminé dans les témoignages, il est, la plupart du temps, le fait des producteurs eux-mêmes, qui évoquent avec plus d'aisance cette dimension que les commentateurs mêmes, chargés de rendre compte des spécificités artistiques de la pratique. Ainsi, l'ampleur de cette recherche permet de problématiser la production actuelle de données historiques sur la bande dessinée autant que d'analyser le processus de professionnalisation. Enfin, nous tenterons de faire ressortir l'articulation des registres professionnels et vocationnels dans le cours de l'expérience de coopération des producteurs.

Première partie : l'artification

La première partie se base sur un corpus bibliographique relativement récent, à partir de la fin des années 1950, qui correspond aux premiers mouvements d'une artification de la bande dessinée en France. Sans prétendre faire œuvre d'historien, cette partie tente plus précisément de mettre en relief les modalités d'une artification à deux axes, organisées autour d'une identification de l'objet. Par les discours des commentateurs, celle-ci prend deux caractéristiques différentes, selon qu'elle rattache la pratique à une définition singulière et plurivoque, basée sur l'unicité de l'œuvre inscrite dans un corpus élargi de l'art comme pratique, soit qu'elle se rattache à une définition collective et circonscrite dans le corpus étroit de la bande dessinée, objet culturel personnifié par un corpus spécialisé. Cette désignation est un enjeu discursif inscrit dans la pratique du commentaire, c'est pourquoi notre première partie s'attache tout d'abord à l'analyse de cette fonction et de la segmentation qui en découle (chapitre un). Nous verrons ensuite les conséquences d'une telle activité sur la qualification actuelle de la bande dessinée selon le point de vue des premiers acteurs concernés, dont il s'avère qu'ils participent également au processus de qualification, non seulement à travers leur production mais aussi comme commentateurs (chapitre deux). Enfin, nous tenterons de délimiter les horizons d'une qualification artistique de la bande dessinée en fonction de la segmentation des commentateurs et de l'opposition des valeurs qui découlent d'un tel processus d'artification discursif et institutionnel (chapitre trois).

Deuxième partie : la professionnalisation

Notre seconde partie se base sur les imperfections de la première. Comme il l'a été signalé, le travail de commentateur se fonde avant tout sur la demande de reconnaissance artistique, quelles qu'en soient ses modalités. Notre seconde partie, également portée par des considérations historiques incite à s'extraire du champ délimité par les commentateurs pour le mettre en corrélation avec les données de l'activité sous l'angle de l'organisation professionnelle des auteurs. Ce déplacement s'avère délicat dans la mesure où la désignation de l'activité en tant que telle résulte de la reconstitution historique qu'implique en partie le processus d'artification. Nous avons donc tenté de croiser différents corpus en nous concentrant d'abord sur le cas plus connu des illustrateurs sensés s'inscrire dans la lignée de la bande dessinée. Avant l'artification de la bande dessinée, sa professionnalisation s'avère proprement impossible comme telle, sauf à reconstituer (à la manière des commentateurs de l'artification) une bande dessinée non reconnue comme telle. Une telle reconstitution peut passer pour une aberration d'un point de vue strictement historique, toutefois elle permet de

modaliser les caractéristiques d'une professionnalisation complexe, faite de multiples emprunts et caractéristique pourtant d'une volonté d'organisation collective qui tend à se segmenter jusqu'à un délitement consécutif aux transformations propres au processus d'artification (chapitre un). Mais ce délitement de l'organisation collective sous les traits d'une qualification professionnelle de l'activité, ainsi décrite par certains commentateurs, n'est pas absolue et résulte plus précisément d'un changement de paradigme des commentateurs, tandis que les revendications comme les pratiques de certains acteurs restent orientées selon un axe de la qualification professionnelle de l'activité en direction du marché (principalement de l'édition), de l'État ainsi surtout que d'une organisation interne par la codification des pratiques au sein du groupe des producteurs (chapitre deux). Enfin, nous verrons comment la professionnalisation des producteurs s'appuie aujourd'hui sur une séparation des registres de l'activité et comment cette séparation tend à impliquer implicitement une double revendication paradoxale de reconnaissance du caractère artistique et professionnel de l'activité selon le modèle des professions libérales et comment elle implique de générer des dispositifs d'articulation des régimes axiologiques par séparation des sphères de l'activité (chapitre trois).

Troisième partie : l'articulation quotidienne

Comment s'articulent l'artification et la professionnalisation de la bande dessinée ? La formule du comment soulève de nombreuses ramifications possibles. Les deux premières parties, considérées conjointement, répondent de manière sous-jacente à une autre question : où se situent les nœuds de l'articulation ? À l'intérieur de ces parties, la réponse se situe dans l'espace d'échange entre producteurs et commentateurs, par la médiation de la qualification de l'objet ou de l'activité. Pourtant, l'analyse de l'activité sous l'angle de la revendication professionnelle montre à quel point la question de l'objet en aval peut être déplacée vers ses conditions d'élaboration en amont. Ce déplacement pratique, qui peut faire l'objet de revendications collectives sous l'égide d'un principe de justice, n'en détourne pas moins les questions de la qualification artistique de l'activité en rapport avec son objet. Il faut donc revenir plus précisément sur les conditions d'exercice de cette activité afin de mettre en exergue les points d'ancrage de cette tension ainsi que ses modalités d'articulation dans le courant de la pratique actuelle des producteurs.

En vertu du déplacement de niveau d'appréhension qu'elle implique, cette troisième partie relève d'une démarche de sociologie empirique, et nécessite à ce titre une introduction sur les modalités d'appréhension par le travail de l'observation et de contact direct. La démarche

ethnographique qui la sous-tend nécessite un retour d'objectivation sur ses conditions d'exercice. C'est pourquoi un court premier chapitre est consacré à l'analyse des conditions d'observation et aux éléments analytiques qui en découlent, de par l'attention accordée précédemment aux rôles respectifs de commentateur ou producteur. Le second chapitre est plus spécifiquement consacré à la modalisation d'une typologie des deux types de producteurs dont les relations constituent, d'une manière ou d'une autre, l'horizon d'une coopération directe relative à l'activité : la maison d'édition et l'auteur. Afin de ne pas réduire ces acteurs à leur strict rapport individuel, et tentant dans le même temps de tenir compte de cette dimension personnelle, nous avons opté pour une désignation sous forme d'analogie qui renvoie à la configuration réciproque formée par ces deux pôles fonctionnels : la maison et l'atelier. La troisième partie permet d'évaluer les relations de production entre la maison et l'atelier dans le but de formaliser les modalités de l'articulation de l'artification et de la professionnalisation au regard de ces échanges.

MÉTHODOLOGIE ET OUTILS

Méthode

Comme signalé plus haut, les deux premières parties de ce travail se fondent principalement sur une recherche bibliographique et l'organisation des références autour de deux axes directeurs principaux. Le premier axe concerne la délimitation de catégories fonctionnelles, impliquées dans la pratique comme relevant de cercles spécifiques, c'est-à-dire marquées par la reconnaissance d'un type d'activité spécifique fondé sur les caractéristiques de la pratique. Ainsi, l'analyse est concentrée sur deux catégories de l'activité, traditionnellement opposées en discours et en acte, celle de commentateur et celle de producteur. Selon les principes d'une sociologie pragmatique, cette distinction entre action et discours est discutable. La théorie des actes de langage (performatifs) montre à quel point les discours peuvent eux-mêmes s'inscrire comme action, d'autant plus nettement lorsqu'ils nécessitent la mise en place de dispositifs spécifiques. Dans le but de décliner les modalités du discours, nous nous appuyerons d'abord sur la théorie des cercles de reconnaissance, développée par le critique d'art Alan Bowness dans une conférence prononcée à l'université de Londres en 1989, afin de circonscrire les cercles d'acteurs impliqués dans la production d'un langage sur l'art⁴¹. D'une certaine manière, ce découpage interroge les catégories impliquées dans la pratique

⁴¹ A. BOWNESS, *Les conditions du succès, comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, (trad. C. WERMESTER), Éditions Allia, Paris, 2011.

selon une définition basée sur la délimitation des rôles qui s'avère toutefois problématique. C'est principalement à partir d'une délimitation pragmatique des types d'activités que nous tenterons de soulever les référents discursifs à l'œuvre dans les discours des commentateurs. Une étude de cas, celle d'une dispute (épistolaire) sur les origines de la bande dessinée permettra d'illustrer l'enchâssement⁴² par lequel la signification de l'activité soulève différents régimes de l'appréhension, et témoigne du degré et de la nature de l'engagement en fonction de la disposition propre au commentateur. L'analyse de texte de la première partie s'appuie sur la typologie établie par Gilbert Dispaux dans son analyse de la dialogique intentionnelle⁴³. Le second axe directeur relève donc d'une appropriation plus directe de « l'outillage sociologique » par la mise en évidence de logiques d'action délimitées selon les registres typologiques de valeurs dont il a été question plus haut. De manière plus formelle, la lecture de l'artification proposée dans cette première partie n'est pas éloignée du commentaire de texte adossé à une typologie des régimes de l'activité permettant de déterminer les applications empiriques de la fonction de commentateur. Cette orientation méthodologique inscrit plus généralement l'ensemble de ce travail (du moins tel est notre objectif) sous les préceptes de la posture compréhensive wébérienne telle que délimitée par Nathalie Heinich dans ses travaux et notamment dans son ouvrage intitulé *Ce que l'art fait à la sociologie*⁴⁴.

Eu égard à l'ampleur et à la nature de la question historique traitée dans les deux premières parties, notre délimitation de corpus bibliographique ne s'est pas limitée à une forme discriminée en fonction de sa légitimité institutionnelle. D'une part, il ne s'agit pas ici de déterminer la légitimité des commentateurs dans la mesure où cette légitimité relève d'une attribution qui dépend pour une part de facteurs institutionnels, comme l'inscription dans des dispositifs d'attribution tels que l'université, mais également d'un fort processus d'attribution interne, étant donnée la collusion des commentateurs et des producteurs en la matière. Il nous est donc apparu plus intéressant de questionner ce rapport d'investissement par la confrontation de ces discours plus qu'en fonction d'un rapport de réputation rendu problématique par le fondement même de notre interrogation sur l'artification. Pour ce qui concerne les faits, ils sont pour leur part établis sur la base d'un recoupement des données historiques (garanti ici par la traçabilité des données). D'autre part, il convient de préciser que nombre des données présentées ici furent produites (par d'autres chercheurs, professionnels ou

⁴² E. GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, (trad. I. JOSEPH avec M. DARTEVELLE et P. JOSEPH), Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », Paris, 1991, p. 496.

⁴³ G. DISPAUX, *La logique et le quotidien. Une analyse dialogique des mécanismes de l'argumentation*, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », Paris, 1984.

⁴⁴ À savoir une posture anti-réductionniste, a-critique, pluraliste et relativiste. N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, *op. cit.*

non) au cours de l'enquête, certaines ayant même été envisagées puis abandonnées en cours faute de moyens⁴⁵. D'une certaine manière, une telle enquête souffre paradoxalement d'un manque de données disponibles en même temps que d'un trop plein, lié à la prolifération d'organes de commentaire et d'une compulsion d'exhaustivité historique caractéristique de la recherche amateur. Le manque de données (et de synthèses) est plus palpable concernant la professionnalisation de la bande dessinée. Nous avons donc été tentés de dénicher quelque corpus « inédit » sous le coup d'une impulsion historique⁴⁶. De ce fait, la constitution d'un corpus fixé à l'avance s'avéra ici proprement impossible, non seulement en vertu de la dimension de notre problématique mais aussi de la constitution « en procès » de ce corpus et du caractère confidentiel d'accès à certaines sources.

Outils

La première partie de notre analyse repose donc en premier lieu sur des données de seconde main, traitées par différents spécialistes, dont il est parfois délicat de délimiter la teneur : données ou témoignage. Lorsque cette délimitation pose question, nous avons tenté d'en préciser la nature au cas par cas. Techniquement, les données historiques brutes furent recueillies dans un tableau chronologique et extraites de leur contexte d'énonciation afin de produire une vue d'ensemble. Deux autres tableaux élaborés au cours de cette enquête permettent de croiser certaines informations contenues dans ce tableau historique : un tableau des éditeurs constitué à partir du croisement de différentes sources (comme les sources personnelles⁴⁷, les informations ponctuelles recueillies dans les ouvrages ou sur des sites Internet⁴⁸ et les bases de données disponibles en ligne⁴⁹), et un tableau chronologique des auteurs jusqu'aux années 1950, à partir des noms d'auteurs cités dans les ouvrages consacrés à la bande dessinée. La base consacrée aux auteurs recoupe des informations biographiques, dates, localisation, formations, autres activités, repères familiaux, collaborateurs et affinités, activités syndicales. La base consacrée aux éditeurs cible leurs acteurs principaux (notamment

⁴⁵ C'est le cas de l'enquête sur le statut des auteurs, envisagée par le Groupement de Auteurs de Bande Dessinée. Voir *infra*, p. 327.

⁴⁶ N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁷ Gilles Ratier a eu la gentillesse de nous fournir sa liste personnelle.

⁴⁸ Tel que celui du Syndicat National de l'Édition [En ligne : <http://www.sne.fr/adherent/les-editeurs.html>] ; ceux des Agences Régionales du Livre regroupées sous l'égide de la Fédération Interrégionale du Livre et de la Lecture [En ligne : http://www.fill.fr/fr/les_annuaires_professionnels] ; ou, pour des informations concernant la structure juridique des maisons d'édition : le journal officiel des associations [En ligne : <http://www.journal-officiel.gouv.fr/association/>] et l'annuaire des entreprises de France [En ligne : <http://www.aef.cci.fr/>].

⁴⁹ Principalement celles de Wikipédia [En ligne : http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_maisons_d%27%C3%A9dition_de_bande_dessin%C3%A9e] et celle du site spécialisé *Bulle d'air* [En ligne : <http://www.bulledair.com/index.php?rubrique=editeurs>].

s'ils sont également référencés comme auteurs), la localisation, les dates d'exercice, le type d'ouvrages publiés, le type juridique, les faits marquants (comme les transactions industrielles), le mode de diffusion/distribution. Ce matériel synthétique, élaboré en fonction des besoins ponctuels de repérage historique ou organisationnel, reste malheureusement incomplet au vu de l'ampleur de la période prise en compte et des transformations rapides du champ éditorial⁵⁰ comme de la mobilité des carrières⁵¹.

Une partie de notre corpus historique est constitué de données de première main, des bulletins professionnels dont le statut peut parfois être tout aussi ambigu que les témoignages des spécialistes. Si, en grande majorité, leur contenu relève bien du témoignage, la valorisation d'un état des lieux objectif et l'analyse factuelle, c'est-à-dire d'une épreuve de vérité éventuellement appuyée sur des chiffres, en constitue un objectif, comme nous le verrons. Ce corpus de première main est analysé par le biais de la constitution de tableaux synoptiques. Le premier tableau est une réduction des données en suivant l'ordre chronologique, permettant de trier les informations par thèmes. Un second tableau liste les rédacteurs et collaborateurs de ces organes syndicaux. D'autres outils plus spécifiques ont été élaborés afin de faciliter la lecture : notamment une liste des sigles utilisés, une liste des illustrateurs considérés depuis comme auteurs de bande dessinée et une banque d'image (permettant de fixer nos représentations individuelles) dans le cas des bulletins de l'Union des Artistes Dessinateurs Français.

Ces outils personnalisés, mis à part peut-être notre tableau chronologique, auraient pu avoir vocation à être formalisés, voire complétés dans le but d'être présentés en tant que tels. Toutefois, les objectifs de notre recherche ainsi que ses modalités pratiques n'ont ni nécessité ni permis une telle formalisation. Ces outils constituent une base formelle trop individualisée en fonction du projet qui était le nôtre. Il faut y ajouter l'esquisse d'un outil supplémentaire, malheureusement trop incomplet à l'heure actuelle et qui pourrait être envisagé en tant que tel, celui résultant d'une collecte d'indications tarifaires. Toutefois la difficulté à réunir ces données, ici consacrées aux échanges monétaires entre éditeurs et auteurs, nous a contraint à limiter cet outils aux quelques indications recueillies çà et là et qui ne constituent pas une base assez solide pour rendre compte des modulations effectives de la valeur d'échange de la bande dessinée.

⁵⁰ Notre tableau des éditeurs, élaboré pour être exhaustif, contient environ sept-cent cinquante entrées. Il recense autant des éditeurs et labels en activité que des éditeurs ayant mis fin à leur activité, sans distinction de taille.

⁵¹ Ce qui entraîne une forte disparité des corpus de référence pour chacun de ces auteurs.

La troisième partie de ce travail relève d'un parcours de recherche complémentaire, basé sur des méthodes inspirées de l'ethnographie. Dans la mesure où ces méthodes s'inscrivent dans le contexte même de l'activité qu'il s'agit d'étudier, elles seront présentées de manière plus conséquente en ouverture de cette partie. Disons simplement pour l'instant que la méthode ethnographique sollicitée pour cette enquête se base principalement sur des rapports d'observations effectuées en contexte de participation. À ces observations s'ajoute un corpus d'entretiens dont nous verrons qu'il est susceptible de mettre en cause l'homogénéité de cette recherche, ce pourquoi il n'a pas été approfondi au bénéfice de l'enquête par observation. Afin de rendre compte de ce matériel sans alourdir le volume de ce texte, nous avons choisi de placer en annexe l'intégralité d'un entretien ainsi que des extraits d'un compte-rendu d'observation.

Note sur l'utilisation d'Internet

Dans le but de maximiser les sources d'informations mais aussi pour tenir compte du potentiel des dispositifs électroniques disponibles au suivi des discours sur la bande dessinée, ce travail utilise abondamment les ressources informatiques. L'utilisation d'Internet, pour un travail de recherche, suppose toutefois quelques précautions préalables, à commencer par le classement de la multitude d'informations disponibles en fonction de leur pertinence. Internet est d'abord une ressource indispensable, par la multiplication des revues en lignes et autres bases de données accessibles sur abonnement ou en accès libre. Mais la pertinence de ces données mises en ligne pose parfois problème. Une première précaution, également valable du point de vue des données imprimées sur papier, consiste en la traçabilité des informations, sur laquelle nous avons tenté d'être le plus précis possible. Dans la mesure où l'histoire de la bande dessinée reste encore largement une histoire à écrire, des informations émanant de publications non scientifiques ont été utilisées comme sources dans ce travail. Dans la mesure du possible, ces informations ont été corroborées par différentes sources, en prenant soin de distinguer ce qui relève de la reprise d'informations tirées d'une même source, pratique dont il est aisé de constater la fréquence. Nous avons surtout privilégié les sources provenant de chercheurs professionnels ou amateurs indiquant leurs propres références. Comme il l'a été signalé, certaines données ou interprétations susceptibles de susciter des divergences d'évaluation concernant les faits, et non sur les faits eux-mêmes, relèvent de l'analyse spécifique de cette enquête. Une autre utilisation d'Internet est rendue nécessaire par son usage actuel comme dispositif d'échange contradictoire. De ce point de vue, nous serons amenés à reprendre des publications électroniques comme matériel de première main, avec l'intention d'analyser ces publications comme ce qu'elles sont pour les acteurs, c'est-à-dire

comme tirées d'espaces de discussion, d'échange. Les forums Internet sont comme le prolongement public (la distinction entre le privé et le public y étant parfois floue) de débats ayant cours en dehors de pérégrinations de clavier⁵². Nous en verrons un exemple à travers le traitement de « l'affaire Dupuis » et l'utilisation d'Internet comme vecteur d'information et d'organisation professionnelle.

Note sur les références

Les références citées dans le corps du texte ou en note sont reportées dans la bibliographie. Afin de ne pas alourdir cette dernière, nous avons choisi de n'y référencer que les noms des ouvrages collectifs dont les articles sont référencés plus spécifiquement dans chaque note. Le nom de l'auteur et le titre de l'article d'un ouvrage collectif sont indiqués en note mais non reportés dans la bibliographie lorsque plusieurs articles du même ouvrage sont cités dans notre texte. Dans la mesure du possible, les articles référencés sur Internet ayant été publiés sur papier sont référencés des deux manières dans le texte. Les numéros entre crochets indiquent les pages de début et de fin des articles concernés. Pour ce qui concerne les archives, nous en indiquons les références générales en bibliographie tandis que les références précises de chaque article accompagnent le texte en notes.

Étant donnée l'importance de l'utilisation de pseudonymes en bande dessinée, les auteurs œuvrant sous pseudonymes sont signalés dans l'index des noms propres. Lorsque leur patronyme est connu, nous l'avons signalé entre parenthèses à côté du pseudonyme. Lorsqu'il ne l'est pas, nous avons simplement signalé le fait qu'il s'agit d'un pseudonyme. Le nom d'un auteur est suivi d'un point d'interrogation car nous n'avons pas pu déterminer précisément s'il s'agit bien de cet auteur. Cette difficulté est signalée dans le corps du texte. Lorsque nous n'avons pas pu déterminer s'il s'agit d'un pseudonyme ou de l'utilisation du nom propre sans pouvoir préciser le prénom, nous avons signalé cette incertitude par un point d'interrogation dans l'index.

⁵² Voir S. HÉAS et V. POUTRAIN, « Les méthodes d'enquête qualitative sur Internet », *Ethnographiques.org* n° 4, novembre 2003, [En ligne : <http://www.ethnographiques.org/2003/Heas,Poutrain.htm>] consulté le 23.05.2012.

Une typologie des modes d'engagement

Comme le montrent les méthodes d'enquête utilisées pour réaliser ce travail et malgré le poids de la question de la stratification des configurations évoqué plus haut, son enjeu principal résulte de son caractère empirique et découle d'une volonté proprement descriptive et compréhensive. Pourtant, une telle application de l'ambition sociologique nécessite une mise en forme de l'expérience sociale afin de permettre d'en restituer des fragments de cohérence. Si notre point de départ consiste à rendre compte de la manière dont cette expérience est régulée au cours d'activités, un point d'ancrage est nécessaire afin de rendre compte des différents niveaux à travers lesquelles les expériences se développent. Ce point d'ancrage résulte ici de la rencontre entre l'expérience théorique et l'enquête empirique à travers une question sémantique. La notion d'engagement offre virtuellement les possibilités d'un tel recoupement de par la diffraction des usages qu'implique sa polysémie. D'un point de vue plus théorique, la notion d'engagement qui est d'abord inscrite dans un registre spécifiquement psychologique⁵³, gagnerait sans doute à être considéré comme un concept majeur de la sociologie, à condition d'en effectuer au préalable une véritable synthèse analytique. À notre connaissance, certaines tentatives sociologiques⁵⁴ ont emprunté cette voie sans toutefois réussir à synthétiser un concept assez large et suffisamment précis pour être opératoire. La perspective la plus aboutie allant dans ce sens semble être celle de Laurent Thévenot, qui distingue trois régimes de l'engagement⁵⁵ afin de prolonger les perspectives de la justification proposées en collaboration avec Luc Boltanski. Cette perspective permet de rendre compte de diverses modalités de la conduite et de la saisie de l'action relativement aux

⁵³ F. GIRANDOLA, *Psychologie de la persuasion et de l'engagement*, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Psychologie », Besançon, 2003.

⁵⁴ La première d'entre elle est celle consacrée au couple engagement-distanciation. Voir N. ÉLIAS, « Problems of Involvement and Detachment », *The British Journal of Sociology* vol 7 n° 3, London, Septembre 1956, [226-252]. Cette publication est complétée dans N. ÉLIAS, *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, op. cit. Certains sociologues américains s'intéressent également à la question de l'engagement soit indirectement : E. GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 22 ; soit de manière plus frontale : H. BECKER, « Sur le concept d'engagement », *Le travail sociologique. Méthode et substance*, (trad. D. BAECHLER, S. EMERY-HAENNI et M-H SOULET), Academic Press Fribourg, coll. « Res Socialis », Fribourg, 2006, [345-360] Plus récemment, la thématique de l'engagement nourrit le questionnement d'auteurs français tels que C. GIRAUD, *Du secret. Contribution à une sociologie de l'autorité et de l'engagement*, L'Harmattan, coll. « logiques sociales », Paris, 2006 et C. GIRAUD, *Logiques sociales de l'indifférence et de l'envie. Contribution à une sociologie des dynamiques organisationnelles et des formes de l'engagement*, L'Harmattan, coll. « logiques sociales », Paris, 2003 ; O. BOBINEAU, *Les formes élémentaires de l'engagement, une anthropologie du sens*, Éditions Temps Présent, coll. « Racines et ruptures », Paris, 2010 ; É. GARDELLA, et É. MONNET (dir.), *Tracés* n° 11, *L'engagement*, ENS Éditions, Lyon, 2006.

⁵⁵ L. THÉVENOT, *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », série « politique et sociétés », Paris, 2006.

cadres de coordination par lesquelles elle s'exécute⁵⁶. Le découpage proposé, de trois régimes de coopération distincts, permet d'appréhender l'imbrication des différents niveaux de configuration présentés plus haut sous l'angle de l'action. Il s'agit du régime de familiarité, caractérisé par une appropriation corporelle et personnelle des effets de l'environnement dans leur proximité d'usage. Ce régime renvoie à la singularité de l'expérience vécue⁵⁷. Le régime de l'action en plan s'appuie sur une appréciation de l'action sous l'angle de la projection stratégique liée à la volonté de l'acteur responsable⁵⁸. Le dernier régime de l'engagement est celui de la justification, à travers lequel la coordination implique une qualification publique en fonction d'un bien commun⁵⁹. Sans entrer dans le détail d'une telle théorie ici, notons simplement à quel point elle permet de compléter la simple question de l'engagement politique en la reléguant à un mode d'appréhension spécifique et limité dans ses modalités d'action. Cette théorie de l'engagement pose toutefois un problème spécifique d'articulation non résolu par la séparation des régimes. Comment considérer, dans cette « architecture⁶⁰ », qui est avant tout un système des transitions entre les régimes, la cohérence interne des régimes vocationnels et de singularité qui caractérisent, selon Nathalie Heinich, la pratique artistique et les êtres peuplant le monde de l'art ? Notre hypothèse de travail consiste à tenter une transposition des propriétés de ce que Laurent Thévenot nomme le régime de familiarité, qui s'apparentent à celles des régimes de la vocation et de la singularité développées par Nathalie Heinich, du côté du régime de la justification et de la planification. Cette « déformation théorique » permettra de rendre compte de l'articulation paradoxale de l'artificialité et de la professionnalisation dans le courant des activités. Cette transition s'effectue par le biais d'une médiatisation de l'objet et des relations de coopération dans le sens d'une personnalisation ou pour paraphraser ces auteurs, d'une *montée en familiarité*. Un tel processus de montée en familiarité accompagne le phénomène de personnalisation susceptible de s'attacher autant à certains objets, physiques ou non, qu'aux personnes, par la revendication d'estime applicable à tous les domaines.

Raccordée à la dimension empirique de cette étude, cette articulation théorique hypothétique peut être déclinée en une typologie des modes de l'engagement. L'engagement vis-à-vis de l'objet selon une opposition entre le régime familial et le régime en plan permet de rendre compte de la différenciation du cercle des commentateurs formulée par l'opposition entre amateur et professionnel. L'opposition des valeurs de singularité et de généralité

⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 249.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 259.

appliquées à l'objet, renvoie à l'opposition de niveau entre l'objet culturel (abstrait) et l'objet artistique (concret), délimités en fonction d'un régime de la justification qui, de manière circulaire, peut se résoudre par le retour à une modalité de l'appréhension sur le mode de la familiarité. La professionnalisation résulte plus spécifiquement d'une planification de l'activité selon les modalités d'une coopération stratégique. Pourtant, dans l'exercice du savoir-faire des professionnels, cette délimitation purement stratégique s'oppose aux modalités de l'attachement vis-à-vis de l'objet en fonction de la double dimension de singularité et d'affection. C'est pourquoi la professionnalisation nécessite l'opération de médiateurs spécifiques, chargés d'une conversion de la valeur de cet objet en valeur d'échange. Mais il est possible d'envisager le mouvement inverse, à savoir l'implication de la valeur de l'objet en fonction de son rapport de singularité et/ou de familiarité pour les agents de planification (institutions et marchés), qui opèrent par dérégulation du plan à la mesure de la transposition ainsi effectuée. Du point de vue de l'opération de fabrication même de l'objet, ce retournement peut également s'effectuer sur le mode d'une déprofessionnalisation des rapports d'échange entre les producteurs dans la configuration spécifique de conversion des valeurs, comme nous tenterons de le montrer dans notre troisième partie.

Limites

De fait, les limites pratiques de cette recherche feront apparaître de sérieuses zones d'ombre. D'une part, notre choix délibéré d'étudier les principaux acteurs de la reconnaissance artistique et professionnelle, à savoir commentateurs, auteurs et éditeurs ne permettent pas d'envisager de manière très précise certains rouages de la reconnaissance institutionnelle ou publique. D'autre part, cette délimitation d'un corpus peut s'avérer relativement limitée par l'absence de données précises cumulées sur le long terme et mises en perspective par une tradition de recherche souvent attachée à la sélection de paramètres vocationnels évalués sous l'angle de la singularité. De plus, l'actualité de la recherche mais aussi les mouvements et enjeux actuels de l'engagement en bande dessinée sont susceptibles de créer une certaine confusion quant à la délimitation de la recherche sociologique. L'actualité brûlante de certaines questions risque de transformer le chercheur en commentateur, au détriment d'une posture de neutralité volontariste. En outre, la question actuelle de la bande dessinée numérique n'a pas été abordée comme telle, ne faisant l'objet d'aucun chapitre spécial dans ce travail, dans la mesure où les possibilités offertes par cette nouvelle technologie ne paraissent pas mettre en cause les modalités de l'engagement au delà de celles décrites dans ce travail. Si les nouvelles technologies modifient les modalités de la coopération et de l'engagement dans l'activité, il semble que ces nouveaux outils affectent plus l'intensification et la diversification

des terrains de l'engagement que les ressorts d'une articulation de la tension entre artification et professionnalisation en propre.

La limite la plus douloureuse réside ici dans le projet théorique sur le concept d'engagement qui est, comme nous l'avons signalé, au fondement de ce projet de recherche. Les ambitions théoriques de ce travail paraissent aller virtuellement bien au delà de ses possibilités concrètes. L'articulation pratique des fragments théoriques exposés jusqu'ici ne permet pas d'aller jusqu'au bout de cet objectif théorique qui nécessiterait une multiplicité des travaux empiriques. L'objectif présenté ci-dessus s'inscrit dans un projet personnel à plus grande échelle de synthèse théorique du concept d'engagement. Il convient donc d'appréhender les pages qui suivent sous l'angle d'une tentative de compte-rendu descriptif, premier pas d'une modalisation conceptuelle qui reste à creuser de manière plus systématique. Notre souhait est que les faiblesses d'articulation théorique seront compensées par la justesse descriptive de notre objet ainsi que par la pertinence descriptive des modalités d'articulation des processus d'artification et de professionnalisation dont elles permettent de tenir compte et qui restent, à proprement parler, l'objectif spécial de ce travail.

***Partie I. L'ARTIFICATION HISTORIQUE
DE LA BANDE DESSINÉE***

I. LA FONCTION DE COMMENTATEUR

La bande dessinée est un objet d'étude récent, dont la circonférence se prête difficilement à une délimitation sociologique. Un état des lieux de la question suppose que cette dernière s'inscrive dans un horizon balisé par des recherches antérieures ayant une certaine homogénéité. Cette homogénéité pose problème ici. D'une part, la sociologie n'est pas la discipline dont le point de vue passe pour être le plus sollicité vis-à-vis de ce genre d'objet culturel. En tant que sujet de recherche, cet objet relève principalement de deux types d'approches : historiques et sémiologiques. Lorsque les sociologues s'en emparent, c'est bien souvent dans l'optique d'une analyse du « social » à travers les contenus de la bande dessinée et au prix d'un oubli : celui de la bande dessinée comme objet épistémologique et non comme support. Même dans la perspective d'une étude de la bande dessinée comme « objet », les principes épistémologiques importés dans le champ des discours existants ne vont pas sans mettre en question la position du chercheur et les présupposés traditionnellement hérités de sa discipline⁶¹. D'autre part, les acquis sociologiques sont loin de constituer un socle homogène et indiscutable, ce qui constitue d'ailleurs la richesse de la discipline en même temps qu'une difficulté supplémentaire d'articulation théorique⁶². La sociologie est riche de discussions internes tant sur la valeur des sujets de recherches que sur celle des méthodes employées pour produire et rendre compte de ses résultats. Une articulation théorique est rendue nécessaire par cette profusion propositionnelle, dont il convient de rétablir une cohérence dans chaque

⁶¹ N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit., p. 8.

⁶² Pour une mise en perspective de cette richesse concernant la bande dessinée, qui délaisse toutefois une partie de la problématique traitée ici (celle des producteurs de biens culturels), voir J-B. RENARD, *Clefs pour la bande dessinée*, Seghers, coll. « Clefs », Paris, 1978.

recherche spécialisée, sans perdre de vue la question spécifique qu'il s'agit de constituer en la développant. Il s'agira ici d'interroger la pertinence de la qualification d'objet culturel appliquée à la bande dessinée par une mise en perspective de sa reconstitution historique.

Notre orientation épistémique concerne donc directement les représentations de la bande dessinée, leur constitution (dans le double sens de teneur et de mise en place) et leurs conséquences sur l'organisation de l'activité actuelle. Il ne s'agit cependant pas de délimiter la représentation sociale de la bande dessinée comme objet culturel, c'est-à-dire dans la mesure unique de sa réception. Notre enquête porte plus précisément sur les représentations au sein d'un espace théorique particulier : celui des producteurs de sens que sont d'une part les experts et d'autre part les producteurs. Que la représentation publique de la bande dessinée, comme objet morcelé entre art et divertissement agisse sur ces commentateurs et ces producteurs est difficile à nier. Il suffit pour s'en convaincre d'ouvrir n'importe quel ouvrage général pour s'en rendre compte. Cette opposition constitue un noyau encore irréductible dans l'organisation des discours des commentateurs, voire de la pratique des professionnels, et ce, jusque dans les contenus publiés. La question de la légitimité de la bande dessinée constitue un vecteur d'opposition autour duquel s'organise la représentation générale de la bande dessinée comme objet. Tenter de démontrer ce point ne serait qu'ajouter une négligeable pierre dans la vaste carrière des littératures consacrées à la bande dessinée. L'enjeu ici réside plus précisément dans l'analyse de la manière dont cette opposition se constitue historiquement et les conséquences d'une telle opposition sur les représentations segmentées qui contribuent à l'organisation des activités au cœur de cet espace particulier de macro-configuration. Notre première hypothèse pose qu'un certain nombre d'oppositions de valeurs contribuent à la constitution de segments pratiques autour de cette représentation générale. Au niveau des producteurs et des commentateurs, cette représentation générale constitue l'enjeu d'une modulation des modalités de la pratique et, par conséquent, des représentations de l'objet devenu support de pratique. Autrement dit : le rapport à la bande dessinée comme substrat de représentation implique une réorganisation pratique des activités, qui implique de manière circulaire une réinterprétation de l'objet. C'est cette réinterprétation qu'il va s'agir de décrire par le biais d'une mise en parallèle de deux processus de qualification de l'objet agissant à deux niveaux différents, à travers l'opposition de l'objet et de l'activité. Nous tenterons donc de rendre compte des différentes séquences qui traversent les constructions actuelles de représentations non homogènes de la bande dessinée à partir de l'opposition première, axée sur la qualification problématique du seul « objet », constituée comme noyau dur et enjeu de l'interprétation de l'activité.

1. LA BANDE DESSINÉE HORS LES CASES

La problématique élaborée dans ce travail cumule certaines difficultés relatives à ses différentes filiations de départ et aboutit à un paradoxe apparent : celui de concerner la bande dessinée sans en évoquer directement la matérialité, ni même d'en proposer de reproduction. Cette absence est la conséquence d'une volonté de rupture vis-à-vis d'une démarche esthétisante susceptible de nuire à l'ambition d'une approche sociologique axée sur les interactions humaines sans pour autant négliger la part d'attachement aux objets. L'attachement à l'objet, c'est ce qu'il s'agit ici de décrire ici et non de relayer. Cette visée appliquée à la matérialité de ce compte-rendu, s'appuie sur deux principaux vecteurs.

D'une part, ce travail concerne un objet à propos duquel les recherches (y compris sociologiques) possèdent une tradition non spécifiquement sociologique (au sens pragmatique et axé sur les activités entendu ici). La bande dessinée, entendue comme activité, n'est pas la bande dessinée traditionnelle des sociologues qui, en tant qu'objet physique est un matériel de choix pour l'étude des représentations sociales, ou, plus proche de la démarche présente, celle d'un objet culturel situé au bas de la hiérarchie des pratiques culturelles : cultures populaires, contre-cultures, sous-cultures⁶³. L'analyse de la domination, qui constitue l'horizon de ce type d'approche n'est ici en jeu que comme point d'appui d'une valorisation dont nous aurons à discuter les significations du point de vue des acteurs qui les pratiquent. Le point de départ ici ne correspond donc pas à la première perspective (l'analyse sémiologique des contenus narratifs et imaginaires⁶⁴) et ne coïncide qu'imparfaitement avec la seconde. Cette dernière option est ici un simple préalable (et non un enjeu) nécessaire à l'inscription de cette recherche dans un champ déjà balisé. La légitimité culturelle de la bande dessinée soulève encore les réactions de nombreux commentateurs engagés dans une recherche de reconnaissance à l'égard de cet objet de leur attention. Comme enjeu d'une recherche empirique, la délimitation de l'objet en question se pose donc à la mesure des conséquences que cette délimitation implique dans le cours des activités mettant en pratique cet objet. Toutefois, il ne s'agit pas d'opposer ici discours et activité. Comme le montrent les recherches en linguistique, le discours constitue une activité d'un type spécifique mais relève bien de ce que nous nommons ici les activités⁶⁵. Il s'agit donc de conserver à l'esprit l'idée que la

⁶³ Cette hiérarchisation des objets culturels est une problématique ancienne particulièrement traitée par les *cultural studies* dans les pays anglo-saxons. Voir D. HEBDIGE, *Sous-culture. Le sens du style*, (trad. M. SAINT-UPÉRY) Éditions Zones/La Découverte, Paris, 2008, p. 53.

⁶⁴ Sur ce type d'analyse appliquée au thème de la croyance, voir J-B. RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle. Essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, PUF, coll. « La politique élatée », Paris, 1986.

⁶⁵ J. AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, (trad. G. LANE), Seuil, coll. « Points essais », 1991.

construction représentationnelle de la bande dessinée comme objet culturel opère à travers son utilisation comme objet physique autant que comme objet de discours.

D'autre part, la tradition sociologique possède ses propres découpages territoriaux traditionnels. Outre la forge conceptuelle et le style plus ou moins propre à chaque auteur, les notions utilisées ne sont pas nécessairement transposables d'un sujet à l'autre ou seulement au prix d'une réarticulation logique fastidieuse et souvent désincarnée. La question prend tout son sens ici dans la mesure où il s'agit de faire coïncider une sociologie de l'art avec une sociologie des professions, mettant ainsi en parallèle, voire en confrontation des dimensions qu'il est d'usage de séparer analytiquement pour des raisons théoriques. Pourtant, cette perspective visant à conjuguer deux traditions distinctes est favorisée par des recherches antérieures sur les producteurs artistiques, menées de manière parallèle en France et aux États-Unis par différents chercheurs s'inscrivant peu ou prou à l'aune des travaux de Raymonde Moulin⁶⁶, Pierre Bourdieu⁶⁷ et de l'école dite de l'interactionnisme symbolique, et plus particulièrement des travaux d'Howard Becker⁶⁸ ou d'Eliot Freidson⁶⁹. Cette articulation entre sociologie de l'art et sociologie des professions reste toutefois problématique dans la mesure où elle s'appuie sur une distorsion de l'activité selon des représentations et des modes d'appropriation contradictoires de l'activité⁷⁰. La contradiction qu'impose cette articulation en domaines logiques distincts, génère de véritables tensions pratiques dans l'activité et donc la nécessité de sa résolution provisoire ou plus durable. Nathalie Heinich a bien analysé les modalités de résolution de cette tension à propos de l'identité d'écrivain⁷¹. C'est l'étude de cette tension, inhérente à l'activité artistique, qui constitue l'horizon de ce travail concernant la bande dessinée comme pratique. Dans la mesure de la teneur empirique de cette enquête, les concepts qu'elle mobilise seront explicités en relation avec les expériences dont ils permettent de décrire les logiques. Le premier espace (au sens logique et non chronologique) dans lequel se manifeste cette tension est un espace en partie théorique et discursif ; c'est celui dans lequel une représentation de la bande dessinée comme objet culturel et, par la suite, comme activité artistique, se déploie comme enjeu de controverse.

⁶⁶ R. MOULIN, *Les artistes. Essai de morphologie sociale*, La Documentation Française, Paris, 1985.

⁶⁷ P. BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, coll. « Points essais », Paris, 1998.

⁶⁸ H. BECKER, *Les mondes de l'art*, *op. cit.*

⁶⁹ E. FREIDSON, « L'art, une profession ? », art. cit. Sur cette lignée de la sociologie de l'art, voir N. HEINICH, *La sociologie de l'art*, La Découverte, coll. « Repères », Paris, 2004, p. 74-86.

⁷⁰ H. BECKER, « La confusion des valeurs », in P-M. MENGER et J-C. PASSERON (dir.), *L'art de la recherche, essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, *op. cit.*, [13-28].

⁷¹ N. HEINICH, *Être écrivain. Création et identité*, *op. cit.*, p. 25.

L'analyse des controverses

Le cercle des commentateurs est, a priori, un espace de discussion où les différentes dimensions de l'expérience artistique sont débattues, œuvres, auteurs, champ. Comme pour la sociologie des sciences⁷², l'analyse des controverses est ici une optique privilégiée afin de rendre compte des mouvements historiques qui impliquent différents modes de désignation de l'objet.

De manière plus générale, l'analyse des conflits (dans ses différents formats⁷³) permet de cibler ce qui constitue les références d'un consensus autour d'une activité. Que ces références aient été l'objet d'une dispute ultérieure ou qu'elles mettent en jeu l'avenir des associations dans lesquelles elles ont lieu, elles concernent les conditions effectives de ces associations. Pour la sociologie, les conflits font office de révélateur des dispositifs fondamentaux qui contribuent au maintien ou à la transformation de l'activité, de ses acteurs et de ses objets.

« Les commentaires [...] restent les meilleurs instruments pour le sociologue et l'historien, parce que l'existence même d'un discours signale, infiniment mieux que les médiations matérielles, les moments de conflits, instruments d'accès privilégiés aux valeurs et, à travers elles, aux émotions et aux actions⁷⁴. »

L'activité des commentateurs est principalement celle d'un conflit spécifique (la controverse) concernant les méthodes mises en œuvre et la valeur des faits relatés. La controverse, qui permet de produire un consensus sur les enjeux à l'intérieur de chaque cercle spécifique est également le processus majeur de différenciation des cercles. Pour le sociologue, l'établissement d'un consensus sur un sujet spécifique, par le regroupement ou la division, permet également de séparer analytiquement la fonction du commentaire des unités sociales auxquelles elle donne corps. Les controverses spécialisées sont aussi le lieu d'une discussion sur les conditions d'exercice de l'activité du commentaire et permettent d'effectuer une délimitation relative à la légitimité de la pratique de l'activité en fonction d'une hiérarchisation de ses membres. En d'autres termes, par la discussion sur la fonction du commentaire, une segmentation des cercles contribue à la multiplication des pratiques en cercles segmentés. Cette discussion peut conduire tant à la dissolution et à la transformation de l'objet du débat qu'à son renforcement, par la multiplication de ses potentialités mises en jeu dans les pratiques et dispositifs du commentaire.

Avant d'entrer dans le contenu de ces controverses, il faut circonscrire cette discussion dans son propre cadre et délimiter ses frontières en fonction des acteurs qui accordent de la valeur à la bande dessinée et accréditent l'existence d'une telle entité. Cet espace théorique dépend autant des contenus significatifs qui en sont l'enjeu que des acteurs qui en dessinent les reliefs. Comme représentation sociale, la bande dessinée est une catégorie qui implique des modalités de valorisation dont la conquête intellectuelle constitue un enjeu spécifique qui met déjà en opposition les deux logiques contradictoires de l'expérience que nous désignons ici par artification et professionnalisation à un niveau historique, et reconnaissance artistique et reconnaissance professionnelle au niveau de l'expérience vécue.

⁷² B. LATOUR, *Changer de société, refaire de la sociologie*, (trad. N. GUILHOT), La Découverte, coll. « poche », Paris, 2007, p. 38.

⁷³ G. SIMMEL, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, (trad. L. DEROCHE-GURCEL et S. MULLER) PUF, coll. « Sociologies », Paris, 1999, p. 271-272.

⁷⁴ N. HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 38.

Analyser la bande dessinée comme activité artistique suppose en premier lieu de circonscrire les acteurs qui sont impliqués dans cette activité et pour qui cette question est pertinente. D'abord axée sur les producteurs, cette enquête empirique montre que cette tension entre activité artistique et activité professionnelle possède différentes implications selon les types d'actions, telles qu'elles sont définies par les acteurs. La classification en termes d'activité, qui permet au sociologue de circonscrire une population est aussi un repère quotidien, dans l'attribution de rôles et de statuts, dans le cours des activités. Dans le cas qui nous occupe ici, la distinction entre institutions, producteurs, médiateurs, public, permet la structuration et la normalisation des échanges dans la coordination des activités. Non seulement ces découpages de catégories permettent de savoir « à qui on a à faire » mais aussi et surtout, « de quoi il est question ». Ce phénomène d'identification est particulièrement pertinent pour les acteurs inscrits d'une manière ou d'une autre dans le champ de production. Dans les relations courantes d'un tel milieu « professionnel », ces identifications quotidiennes constituent des points d'ancrages. Mais ces frontières traditionnelles peuvent aussi être l'enjeu de négociations et de confrontations, comme nous le verrons plus particulièrement à travers le cas de la frontière entre éditeur et auteur. De par sa visée analytique, ce travail interroge d'abord une version plus ciblée de cette classification, celle qui s'appuie sur la division des rôles entre producteurs et commentateurs. C'est l'analyse de cette distinction, comme repère empirique, qui permet en premier lieu de cibler les activités et enjeux à travers lesquels la tension entre reconnaissance artistique et reconnaissance professionnelle trouve des résolutions dans le mouvement même de l'activité.

Dans cette première partie, c'est la tension à l'œuvre dans l'activité des commentateurs qui sera interpellée dans la mesure où c'est par cette entrée que les données les plus directes (publiques) sont accessibles. Plus fondamentalement, l'institution d'un corpus de référence, dans lequel la question de l'identité de la bande dessinée est le point d'orgue de son objectivation, contribue à forger un ensemble de repères de qualification de l'activité à partir des délimitations particulières de son objet. Ce premier rapport d'enquête (en grande partie bibliographique) permettra de déterminer plus précisément les implications de la tension entre art et profession à travers le parcours historique du travail des commentateurs et des problématiques propres à ce cercle. Dans le même temps mais selon un autre objectif plus académique, ce point de départ permettra également de situer l'état des lieux de recherches sur la bande dessinée, dans lesquelles tout chercheur – sociologue compris – se trouve lui même impliqué comme « commentateur » selon les enjeux propres à son inscription dans des dispositifs qui oriente son compte-rendu. Dans la mesure où les commentateurs ne sont pas seuls impliqués dans le processus d'élaboration des représentations de l'objet, il s'agira

également de rendre compte de la manière dont les producteurs y sont impliqués. Comme nous le verrons, l'implication des producteurs peut être à la limite de l'activité du commentaire, par les interprétations *a posteriori* permettant de définir et de requalifier leurs activités. Dans tous les cas, la trame narrative de cette histoire de la bande dessinée est de l'ordre de la reconstitution et doit donc être considéré comme telle, c'est-à-dire comme une recomposition, un assemblage de comptes-rendus eux-mêmes élaborés en fonction d'une représentation de la bande dessinée polarisée hors les cases, c'est-à-dire au delà de l'absorption propre aux activités de production ou « d'usage ».

LA FONCTION DU COMMENTAIRE ET SES CERCLES

Avant d'entrer de plain-pied dans le compte-rendu des incidences de la tension entre art et profession telle qu'elle se manifeste dans la reconstitution de l'histoire de la bande dessinée, il faut préciser ce que le terme de commentateurs désigne ici. Contrairement à une version traditionnelle de la méthodologie sociologique, le cercle des commentateurs ne désigne pas ici une population agglomérée selon les caractéristiques du groupe. Le cercle des commentateurs, désigne d'abord ici une fonction spécifique ayant une implication dans le processus général de la reconnaissance artistique⁷⁵. Toutefois la désignation des commentateurs en termes de cercle reste problématique dans la mesure où elle désigne généralement un ensemble configurationnel de personnes et entre dans la délimitation de groupes restreints. Si un tel groupe existe au regard de la bande dessinée, il est pour le moins éclaté et peu étanche, malgré une stratification interne repérable dans la qualification de ses membres (tel spécialiste reconnu) et la mise en place de dispositifs de regroupement. La diversité de l'exercice du commentaire et les tensions internes à l'intérieur de ce « cercle » induisent des modes de désignation des associations effectives d'acteurs, par lesquels cette fonction prend corps. Partant de la fonction, point de repère relativement stabilisé pour l'activité, rester attentif aux différentes configurations par lesquelles elle s'exerce, et donc aux groupes différenciés autour de cette fonction, reste une nécessité méthodologique pour la sociologie descriptive. Les stratifications du cercle des commentateurs de bande dessinée, de même que leur intégration dans une structuration globale des « commentateurs » implique un repérage historique des configurations par lesquelles cette fonction s'exerce.

⁷⁵ A. BOWNESS, *Les conditions du succès*, op. cit.

Dans son texte sur les conditions du succès de l'artiste moderne, où l'auteur soutient que « la renommée artistique est prédictible⁷⁶ », le critique d'art Alan Bowness analyse le phénomène du succès artistique en distinguant quatre cercles de reconnaissance successifs : le cercle des pairs (les artistes en exercice) ; celui des commentateurs, ceux qui écrivent et parlent sur l'art ; celui des collectionneurs et des marchands ; celui du grand public, à travers lequel le travail d'un artiste « devient à l'origine du goût que [le public] apprécie⁷⁷ ». Ces cercles, organisés autour de l'artiste comme réflecteurs de la valeur de ses productions, sont des opérateurs fonctionnels de la reconnaissance publique que désigne le succès. Le terme de cercle est approprié dans ce sens mais doit être considéré d'une manière plus descriptive lorsqu'il s'agit d'étudier la manière dont le cercle des commentateurs se constitue comme espace multidimensionnel segmenté. Dans un sens, la fonction de commentateur, lorsqu'elle opère comme marqueur de la reconnaissance artistique, peut être aussi bien assumée par les artistes en exercice, lorsqu'ils commentent littéralement le travail de leurs pairs ou le leur ; par les marchands qui commentent les œuvres dont ils évaluent la valeur pécuniaire à l'aune de catégories esthétiques ; ou encore par le public, qui opère traditionnellement cette fonction par le biais du bouche à oreille. Ce dernier cas est d'autant plus important concernant la bande dessinée que son caractère illégitime a pu impliquer une lecture « sous le manteau » et a effectivement donné naissance à des collectifs de lecteurs commentateurs organisés sur le modèle des commentateurs spécialisés⁷⁸. Mais cette séparation en termes de cercles de la reconnaissance, féconde en théorie, suppose la stabilité structurelle et institutionnelle d'un réseau de distribution de la parole autorisée. Est-il possible alors de décrire les mouvements de cette structuration, particulièrement dans le cas de pratiques dont la structuration institutionnelle est, sinon inachevée, du moins très récente et encore discutée⁷⁹ ? Cela nécessite une adaptation de la théorie à la pratique, c'est-à-dire une enquête sur la manière dont ces cercles se constituent en réciprocité.

La distinction proposée par Bowness s'inscrit dans le cadre d'une problématique propre : celle de l'analyse spatio-temporelle de l'accès au succès de l'artiste moderne. De ce point de vue, elle n'a pas à être mise en cause. Du point de vue de la tension entre les effets de reconnaissance professionnelle et ceux d'une reconnaissance artistique, en revanche, elle soulève un problème « interne » à la structuration des cercles à partir du moment où le cercle des commentateurs est décrit sur un mode professionnel. Ce problème permet en fait

⁷⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁸ Voir *infra*, p. 71.

⁷⁹ Voir T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, Éditions de l'An 2, Angoulême, 2006.

d'envisager la circularité des rapports entre producteurs et commentateurs, autour du noyau dur que constitue la représentation de la bande dessinée comme pratique, irréductible alliage entre savoir-faire technique et ambition théorique. Dans son texte, Bowness désigne le cercle des commentateurs comme un cercle de professionnels, auquel il participe pleinement. Cette distinction s'effectue par la séparation entre les critiques sérieux (l'écrivain d'art) et les chroniqueurs. La délimitation du cercle des commentateurs est donc ici plus que restrictive et correspond à la délimitation d'un groupe restreint qui peut être analysé en termes physiologiques ou morphologiques. La délimitation du cercle s'y appuie implicitement sur la nécessité d'une formation spécifique (dont le modèle balance entre la référence littéraire à travers l'exemple de Zola, et la carrière universitaire) ainsi que sur les espaces d'activité dédiés, tels que les musées et les enseignements universitaire spécialisés. Sans qu'il ne l'indique explicitement, Bowness évoque donc à demi-mot la nécessité d'une critique professionnelle, c'est-à-dire composée de personnes ayant suivi une formation spécifique, acquis des compétences dans le cours d'expériences théorico-pratique⁸⁰ et œuvrant dans le cadre d'institutions précises, ouvrages, expositions, musées. Dans cette partie du texte, mis à part l'évocation de sa carrière universitaire⁸¹ et de son poste de directeur de la *Tate Gallery* à Londres, l'auteur ne désigne que les conservateurs de musées comme étant des professionnels⁸². Les commentateurs sont en fait désignés comme des écrivains. Les professionnels sont ici les artistes : artisans de marché ou artistes de musée⁸³. Bowness trace donc les contours d'un cercle des commentateurs défini non seulement par ses fonctions (qui sont : contribuer à créer un langage pour parler de l'art⁸⁴ et concourir à la renommée de l'artiste⁸⁵) mais aussi indirectement par ses conditions d'exercice, en distinguant le « bon » du « mauvais », autrement dit, le professionnel de l'amateur. Mais une ambiguïté demeure concernant le statut à accorder à l'opposition entre professionnel et amateur. Cette ambiguïté inscrit le commentateur lui-même dans le registre des activités vocationnelles avec toutefois l'existence d'instances de reconnaissance sur un mode professionnel et l'importance d'une structuration collective de l'activité du commentaire.

Cette distinction, qui travaille déjà le cercle des commentateurs de l'art institutionnalisé dans ce texte, est également en jeu pour ce qui concerne la bande dessinée à partir du moment où la critique est reconnue comme légitime et qu'elle est déjà structurée, c'est-à-dire qu'un

⁸⁰ La pratique correspond ici à une pratique du jugement et non de l'activité artistique. A. BOWNESS, *Les conditions du succès, op. cit.*, p. 29.

⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

⁸² *Ibid.*, p. 32.

⁸³ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 24.

langage spécialisé et des espaces de consécration existent déjà pour parler de cet objet comme d'un art. Mais, pour ce qui concerne la bande dessinée, elle ne peut se satisfaire d'une délimitation aussi précise en raison de ses spécificités historiques. C'est pourquoi il convient de faire un détour sur la structuration du cercle de ces commentateurs, pour qui la structuration de l'activité du commentaire constitue un enjeu supplémentaire (explicite) en sus de ses fonctions classiques. Cette structuration relève d'une dimension étendue des exégèses contemporaines sur la bande dessinée. La configuration du cercle des commentateurs en tant que tel devient un des enjeux majeurs de l'élaboration théorique de l'objet.

SILHOUETTE DU SOCIOLOGUE EN COMMENTATEUR

C'est à travers les problématiques propres à la sociologie de l'art que cette enquête propose d'éclairer la question du statut de la bande dessinée, ratifiant ainsi le passage d'une analyse inscrite dans le champ des cultures populaires à celle des champs de l'art légitime. Cette disposition vis-à-vis de la bande dessinée n'est pourtant pas ici une proposition militante. Elle se justifie par la perspective adoptée, qui s'attache à décrire non pas les représentations sociales collectives de la bande dessinée, mais ses représentations professionnelles⁸⁶, c'est-à-dire celles partagées par les commentateurs qui sont des producteurs de concepts, et celles partagées par les producteurs de bande dessinée qui, comme nous le verrons, contribuent d'une manière spécifique à la fonction du commentaire. Une proposition de cette enquête, développée par la suite, postule que ces professionnels⁸⁷ jouent un rôle dans la reconnaissance plus générale du caractère artistique de la bande dessinée. De leur point de vue, la bande dessinée doit être reconnue comme un ensemble conventionnel de pratiques, un langage ou encore un champ, susceptible de produire des chefs-d'œuvre autant que de purs produits commerciaux, mais qui sont, dans tous les cas, à évaluer en fonction de critères esthétiques. Si ce projet n'est pas partagé par tous en pratique, c'est dans la mesure de cet horizon que le vocabulaire et les dispositifs de création et de consécration de la bande dessinée prennent sens actuellement en France. C'est aussi à partir de ce principe que le sociologue, inscrit dans une démarche pragmatique, est susceptible de se positionner selon ses propres cadres de références. Pour ce faire, nous utiliserons le concept d'artification, qui permet d'appréhender l'analyse historique de la bande dessinée à l'aune de son inscription dans un régime de qualification des activités sous les auspices de l'art. Le concept d'artification désigne

⁸⁶ H. BECKER, *Les ficelles du métier*, op. cit., p. 46.

⁸⁷ Plus que d'une définition du professionnel, l'ensemble de ce texte permettra de discuter la teneur du terme dans la diversité empirique de ses acceptions.

« [...] la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art. C'est un processus qui institutionnalise l'objet comme œuvre, la pratique comme art, les pratiquants comme artistes, les observateurs comme public, bref, qui tend à faire advenir un monde de l'art⁸⁸. »

L'artification de la bande dessinée est une artification « active » de la part des commentateurs qui contribuent ici non seulement à la reconnaissance des artistes et des œuvres mais aussi à celle de l'objet, du médium, du type de pratique dont ils ont la charge de décrire les spécificités. C'est dans cet espace théorique que se situe la question posée dans ce travail. Fidèle au projet sociologique de Raymonde Moulin selon laquelle la sociologie de l'art se fonde sur une définition sociologique et non anthropologique de la culture⁸⁹, Nathalie Heinich précise la condition d'une telle posture vis-à-vis de la question catégorielle, dans son ouvrage introductif sur la sociologie de l'art.

« Nous ne traiterons ici que de ce qui concerne les "arts" au sens strict, à savoir les pratiques de création reconnues comme telles – et c'est justement l'un des objectifs de la sociologie de l'art que d'étudier les processus par lesquels une telle reconnaissance peut s'opérer, avec ses variations dans le temps et l'espace.[...] Cela ne relève aucunement d'une prise de position quand à la nature intrinsèque de l'art (position qui n'est d'ailleurs pas du ressort de la sociologie), mais d'une simple délimitation du domaine de pertinence de ce livre⁹⁰. »

La question des modalités historiques de la reconnaissance artistique peut donc être l'enjeu d'une sociologie descriptive. Pour ce faire, il convient de prendre acte de la dimension active de cette reconnaissance artistique qui n'éclot pas d'une reconnaissance publique généralisée mais s'inscrit dans un ensemble de configurations particulières, une activité de requalification à travers laquelle la reconnaissance prend les caractères d'une revendication.

Évaluer ou prendre acte de l'artification

La reconnaissance publique de la bande dessinée selon tel ou tel mode d'identification est plus spécifiquement une conséquence de cette activité de qualification qui peut être évaluée comme telle. Ainsi de récentes statistiques permettent d'interroger la teneur de cette consécration artistique de la bande dessinée par le grand public en France. Selon un sondage réalisé en 2011, soixante-dix pour cent des personnes de 15 ans et plus interrogées affirment

⁸⁸ N. HEINICH et R. SHAPIRO (dir.), *De l'artification*, op. cit., p. 21.

⁸⁹ R. MOULIN (dir.), *Sociologie de l'art. Compte-rendu du colloque international de Marseille des 13 et 14 juin 1985 organisé par la Société Française de Sociologie*, La Documentation française, Paris, 1986, p. XV.

⁹⁰ N. HEINICH, *La sociologie de l'art*, op. cit., p. 6-7.

être en accord avec l'affirmation selon laquelle la bande dessinée est un art à part entière⁹¹. Malgré cette déclaration ainsi que la proximité statistique de la lecture de bande dessinée avec l'intensité d'autres pratiques culturelles, la conclusion du sondage laisse entrevoir un autre versant des représentations collectives associées à la bande dessinée, considérée dans le même temps comme un divertissement pour quatre-vingt-dix pour cent des mêmes personnes sondées :

« Considérée majoritairement comme une activité de détente, d'évasion, voire comme un passe-temps, la lecture de bandes dessinées serait, selon ses lecteurs eux-mêmes, un divertissement comme un autre. Pourtant, elle est reconnue par une majorité de français comme un art à part entière : comme si la pratique était moins légitime que le genre lui-même⁹². »

Le rapport statistique de la qualification de la bande dessinée comme art apparaît donc comme quelque peu paradoxal⁹³. Le principe même de qualification publique est d'ailleurs mis en cause par les commentateurs, selon les modalités de la sociologie critique et de sa fonction démythificatrice. C'est dans ce cadre que s'inscrit notamment l'argument des usages réels de la bande dessinée, opposés aux représentations, qui permettent de mettre en cause sur une base statistique des usages, la qualité populaire de la bande dessinée⁹⁴. Ces entreprises théoriques relèvent d'une volonté de qualification de l'objet, qu'elle soit axée sur ses représentations publiques ou sur ses usages quantifiés. Car le commentateur doit pouvoir justifier de la congruence de son objet et du cadre de son analyse. La question de la qualité de la bande dessinée constitue, de ce point de vue, un horizon normatif du commentaire. La question de cette identité de l'objet est au centre des discours sur la bande dessinée depuis maintenant plusieurs dizaines d'années⁹⁵. D'une certaine manière, le sondage cité atteste d'une légitimité publique reconnue et de la considération de la bande dessinée comme un art mais il conserve une sorte d'ambiguïté quant au statut « véritable » de cet objet. Cette ambiguïté est toujours au cœur de certains discours des commentateurs sur la bande dessinée, qui tentent de cerner ses spécificités comme objet culturel⁹⁶. L'abondante littérature concernant la question

⁹¹ L'enquête porte sur un panel de 4580 personnes interrogées par téléphone ou en ligne. C. EVANS, et F. GAUDET, « La lecture de bandes dessinées », *Culture études* n° 2, Ministère de la culture et de la communication, Paris, 2012.

⁹² *Ibid.*, p. 7.

⁹³ Ce qui confirme la proposition selon laquelle le réel des statistiques n'est pas la réalité, N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁴ X. GUIBERT, « Vous avez dit "populaire" ? » in Collectif, *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?*, actes de la troisième université d'été de la bande dessinée, Les Impressions Nouvelles/CIBDI, coll. « Réflexions faites », Paris/Angoulême, 2009, [99, 114].

⁹⁵ F. LACASSIN, *Pour un 9^{ème} art, la bande dessinée*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1971.

⁹⁶ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, *op. cit.*

du statut de la bande dessinée témoigne de l'importance de cet enjeu⁹⁷. La réorientation de la problématique de « l'identité publique de l'objet » au profit d'un questionnement sur ses usages montre un basculement de qualification. L'existence de commentateurs et d'experts témoignent de l'ancrage de dispositifs de consécration de l'objet. Dès lors que le fait est attesté, au moins dans le cercle des spécialistes, il est possible de s'intéresser aux relations internes qui structurent cette configuration spécifique.

Décrire n'est pas prôner

Pour la sociologie relativiste⁹⁸ à laquelle nous nous référons ici, la bande dessinée est donc (devenue) un art et peut être analysée comme tel à partir du moment où elle fonctionne comme tel. Encore faut-il s'interroger sur la manière dont cette reconnaissance prend la valeur d'une revendication et les cadres à travers lesquels cette revendication s'opère. Cela suppose donc de se demander par quels moyens et pour qui. Il a déjà été précisé en partie « pour qui ? » ici (commentateurs et producteurs), nous en verrons les moyens dans la section suivante. Comme le note Ernst Gombrich⁹⁹, « [...] à la vérité, l'" Art " n'a pas d'existence propre. Il n'y a que des artistes ». En sociologue, il faudrait ajouter à cette déclaration qui atteste déjà d'une valorisation du travail créateur : des œuvres, des critiques, des ouvrages d'histoire de l'art, etc. ; en somme des faits institutionnels et des institutions¹⁰⁰. Dans le vocabulaire de Searle, le caractère « artistique » d'une œuvre ou d'un artiste n'est pas une propriété ontologiquement objective car elle est relative à un observateur et à un utilisateur¹⁰¹. Toutefois cette dimension ontologique ne s'oppose pas au fait, tout aussi réaliste, que l'art existe comme modalité d'appropriation, de désignation et de pratique des objets selon une organisation propre¹⁰². Dire que la bande dessinée est aujourd'hui un art suppose donc que « la bande dessinée » puisse fonctionner comme un art¹⁰³ et par conséquent, qu'une bande dessinée puisse être la médiation d'une relation artistique à l'activité (quel que soit le type d'activité :

⁹⁷ Parmi les plus récents exemples voir É. DACHEUX (dir.), *La bande dessinée. Art reconnu, média méconnu*, revue *Hermès* n° 54, CNRS Éditions, Paris, 2009 ; É. MAIGRET et M. STEFANELLI, *La bande dessinée : une médiaculture*, Armand Colin/Ina Édition, Paris, 2012 ; J-N. LAFARGUE, *Entre la plèbe et l'élite : les ambitions contraires de la bande dessinée*, Les Ateliers Perrousseau, Gap, 2012 ; B-O. DOZO et F. PREYAT (dir.), *La bande dessinée contemporaine*, revue *Textyles* n° 36-37, Éditions Le Cri, Bruxelles, 2011. Pour une bibliographie complète voir H. MORGAN et M. HIRTZ, *Le petit critique illustré*, Éditions PLG, coll. « Mémoire vive », Montrouge, 2005. Cette bibliographie est actualisée sur le site de l'un de ces deux auteurs. Voir H. MORGAN, *The Adamantine*, [En ligne : <http://theadamantine.free.fr/maj.html>], consulté le 22.08.2012.

⁹⁸ N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit., p. 57.

⁹⁹ E. GOMBRICH, *Histoire de l'art*, (trad. J. COMBE et C. LAURIOL), Éditions Phaidon, Paris, 2001, p. 15.

¹⁰⁰ J. SEARLE, *La construction de la réalité sociale*, (trad. C. TIERCELIN), Gallimard, coll. « NRF essais », Paris, 1998, p. 81.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰² Des faits épistémiquement objectifs. *Ibid.*, p. 27.

¹⁰³ La fonction-statut chez Searle. *Ibid.*, p. 61.

lecture, création, achat-vente, discussion, etc.). Cette option méthodologique suppose ce que Nathalie Heinich nomme un relativisme descriptif¹⁰⁴. Cette posture invite à s'interroger sur les conditions effectives qui offrent une assise à une telle relation impliquant une forme de reconnaissance spécifique. D'autre part, si le choix de l'objet découle d'une implication de la part du chercheur, c'est la pertinence de sa problématique qui délimite ses options spécifiques du point de vue des enjeux de la discipline qu'il sert. L'analyse d'une recherche axée sur les conflits, les controverses et plus généralement la tension entre des valeurs contradictoires, permet de tenir la question de la neutralité comme enjeu et objectif du travail sociologique¹⁰⁵. Cette disposition explique la sélection opérée dans cette première partie et la distinction entre l'artification de la bande dessinée et sa professionnalisation que les commentateurs tendent à distinguer dans leurs propres comptes-rendus.

Dans ce cadre, la sociologie n'a donc pas à prendre parti sur *ce qu'il en est* mais doit décrire les déplacements de frontières à travers lesquels une pratique fonctionne comme de l'art « véritable » pour les acteurs qui y sont impliqués. L'étude d'un objet tel que « la bande dessinée » suppose la nécessité d'une délimitation historique de ce que le terme recouvre pour ceux qui lui accordent une valeur. Avant d'envisager les limites d'une telle posture sociologique, il faut donc reprendre la bande dessinée « là où elle est », c'est-à-dire décrire comment elle en est arrivée là pour un commentateur sociologue. Les grandes lignes de cette histoire sont largement connues par les spécialistes comme par les amateurs éclairés qui s'intéressent à la bande dessinée, puisque c'est en partie de cette histoire que découlent leurs propres références. Comme le montre le texte de Bowness, le commentateur possède une double fonction essentielle : vis-à-vis de la carrière de l'artiste mais aussi vis-à-vis du langage pour parler de l'art. À cette double fonction, il faut ajouter ici la nécessité de faire coïncider la fonction des commentateurs aux caractéristiques de leur objet selon une reconstitution narrative homogène de ce dernier entendu comme un genre. Il ne s'agit donc pas ici d'alimenter la reconnaissance artistique de la bande dessinée, qui n'a nul besoin de sociologue pour ce faire, mais d'en restituer les données et leur congruence vis-à-vis du procès d'artification. Les faits relatés dans l'analyse qui suit n'ont donc rien d'original pour un historien au fait de ces données. L'originalité de cette partie (si originalité il doit y avoir) découle de la contextualisation du processus d'artification qui tend, de par la fonction même des commentateurs, à éluder une part de la qualification de l'activité qui revient aux producteurs, celle de la professionnalisation, dont il sera question dans le second chapitre. Les données sur l'artification, quant à elles, constituent le socle d'une constitution historique de la

¹⁰⁴ N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit., p. 68.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 71-72.

bande dessinée comme objet d'étude et de consécration¹⁰⁶. Tout discours sur l'objet « bande dessinée » s'inscrit, d'une manière ou d'une autre, dans ce mouvement¹⁰⁷. Cette perspective permet donc aussi de rendre compte de la manière dont cette trame se constitue à l'aune d'une artification qui constitue un enjeu propre à ce cercle : le cercle des commentateurs professionnels (critiques d'art) évoqué plus haut, décrit en une figure lapidaire par Alan Bowness et dont le sociologue ne doit, en l'occurrence, pas faire partie.

2. L'ARTIFICATION PAR LES COMMENTATEURS

La retranscription des mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique de la bande dessinée passe donc par l'analyse des données et des controverses propres aux commentateurs. Ce travail même s'inscrit, à sa manière dans la continuité de ces discours. Mais comme le montre indirectement la lecture du texte de Alan Bowness, la fonction de commentateur n'est pas échue à des professionnels de manière homogène. Le cas de la bande dessinée soulève le problème de la distribution (appropriation) de cette fonction, en vertu de l'histoire récente de cet objet de commentaire. Nous tenterons donc de formaliser différents registres de classification des commentaires (et des commentateurs) à partir des éléments historiques qui constituent la matière empirique des controverses. Ces éléments conduisent à une identification de la bande dessinée selon différentes catégories. Ces registres mettent en jeu différents paramètres. D'abord, la structuration de cercles des commentateurs s'appuie sur des catégories opposées autour d'un axe caractérisant les ressorts motivationnels de l'activité : l'un étant de l'ordre des dispositions normées des professionnels, l'autre celui du discours amoureux des amateurs¹⁰⁸. Dans le système de Bowness évoqué plus haut, cette distinction correspondrait à la séparation entre le cercle des commentateurs et celui du grand public. Mais contrairement au projet de cet auteur, il ne s'agit pas ici de déterminer la réalité de ces cercles mais de voir quelle architecture axiologique sous-tend la fonction du commentaire. L'opposition entre amateur et professionnel ne correspond pas tant au fait d'avoir une activité rémunérée ou non qu'à une opposition entre un discours exporté et un discours intime ; entre un discours entaché de subjectivité et un discours appuyé sur une connaissance technique des modalités de la discussion raisonnée, comparative et argumentée. La distinction entre amateurs et professionnels renvoie donc ici non pas à des faits, mais à une stylisation empirique des catégories de classement dans le champ de la bande dessinée. Opposée à la

¹⁰⁶ Voir L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 1, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1975, [37-59].

¹⁰⁷ C. AMELINE, « Généalogie d'un interdiscours sur la bande dessinée », *Du9*, 2009, [En ligne: <http://www.du9.org/dossier/genealogie-d-un-interdiscours-sur1080/>]. Consulté le 23.10.2010.

¹⁰⁸ L. DUBREUIL, et R. PASQUIER, « Du Voyou au Critique », art. cit.

« classe » des amateurs, celle des professionnels l'est à la manière dont le froid s'oppose au chaud, les premiers étant les tenants d'un discours affectif et les seconds les représentants d'un discours détaché. Par cette opposition se joue une attribution de la valeur respective attribuée à l'objet à travers le discours. Toutefois, cette opposition peut très bien opérer en surplomb de la distinction traditionnelle entre professionnel et amateur. Dans ce registre de l'activité, un professionnel qui ne motiverait pas son activité par un quelconque attachement affectif et intime à l'objet risquerait fort de se voir discrédité du fait qu'il passerait à côté de l'essentiel. Pour ce qui concerne la bande dessinée, la faible institutionnalisation de la fonction de commentateur redouble cette nécessité d'un attachement intime. En ce sens, les caractères du régime vocationnel s'exportent sur les activités propres du commentaire.

La valeur des commentateurs est divisible selon un autre critère, celui de l'attachement à une institution de référence. Schématiquement, cette division est ternaire. D'un côté, se trouvent les professionnels spécialisés du commentaire, qui sont les acteurs généralement autorisés à produire un discours à partir de leur formation rhétorique et dans des institutions généralistes telles que les universités. De l'autre côté se trouvent les professionnels du commentaire spécialisé (comme les journalistes), membres du « microcosme¹⁰⁹ » ayant éventuellement des fonctions institutionnelles concernant la bande dessinée, sa critique (sa sélection) et sa patrimonialisation (c'est-à-dire l'ensemble des dispositifs de sauvegarde, de conservation et de valorisation). Enfin, il y a les professionnels de la bande dessinée, que nous nommerons principalement ici les producteurs, qu'ils soient éditeurs ou créateurs¹¹⁰. Comme nous le verrons, dans le cas de la bande dessinée, ces trois segments du cercle des professionnels sont susceptibles, dans les faits, de se succéder comme de se superposer chez une même personne, ce qui constitue même la marque d'un attachement total, en dépit des frontières fonctionnelles et au risque d'une collusion des cercles. Comme éléments de classification dans la pratique, ils opèrent également comme des éléments d'une typologie

¹⁰⁹ Voir *infra*, p. 154.

¹¹⁰ Éventuellement acteurs de la chaîne du livre à un autre niveau, imprimeurs, libraires, diffuseurs, etc. mais uniquement lorsque leur commentaire ne concerne pas exclusivement leur propre activité. Dans le reste de ce texte, ces acteurs de la chaîne du livre ne sont pas nommés « producteurs » dans la mesure où leur participation à la fabrication des œuvres est le plus souvent passive au niveau de l'acte de jugement, c'est-à-dire entièrement subordonnée aux prérogatives et à l'activité de ceux que nous nommons les producteurs, ce qui ne réduit aucunement leur importance fonctionnelle dans le processus général de production. Certains de ces acteurs participent parfois directement à la production mais dans ce cas, leur statut se transforme en fonction de leur type de participation. Acteurs de la chaîne du livre, ils peuvent aussi occuper ponctuellement ou de manière plus durable les fonctions de commentateur spécialisé, lorsque les libraires font office de conseil ou publient des organes afin d'orienter les lecteurs par exemple. Ils peuvent également être producteurs lorsqu'ils créent des structures éditoriales ou publient des ouvrages comme ils peuvent aussi faire office de professionnels spécialisés du commentaire lorsqu'ils évoquent leur propre pratique. Voir le cas de Latino Imparato, *infra*, p. 110.

ordinaire permettant d'expliciter des types de rapports à l'objet dont nous décrivons des exemples dans les parties qui suivent.

L'identité de la bande dessinée, à travers sa mise en histoire par les commentateurs se construit sur deux versants, celle de la structuration du cercle des commentateurs, qui contribue à la reconnaissance de la bande dessinée comme objet spécifique et comme art, et celle des données sur lesquelles ces commentaires s'appuient. Tout en intégrant les données, nous verrons à quel point leur présentation est conditionnée par la différenciation de cercles de commentateurs, qui contribuent en fait à une multiplicité des rapports sous lesquels la bande dessinée acquiert différentes significations comme « objet ». Ajoutons ici une catégorie directe et plus frontale du commentaire, qui correspond à la première distinction historique sur le mode d'une opposition entre « pour » et « contre ». Avant d'être un art ou quoi que ce soit d'autre, la bande dessinée apparaît en effet comme une pratique nuisible à combattre chez les tenants institutionnels du commentaire qui contribuent à son identification sur le mode du mépris. La nécessité de tenir compte de cette opposition relève ici de la mise en histoire de la bande dessinée, de l'entreprise de réhabilitation qui continue actuellement. Toutefois, nous n'en tiendrons pas compte outre mesure par la suite. Notre hypothèse en la matière est que la question de l'identité de la bande dessinée ne s'effectue plus exactement sur ce mode (pour ou contre) mais dans le cadre de controverses vis-à-vis desquelles les commentateurs sont déjà impliqués sur un mode défensif. Être « pour » ou « contre » suppose déjà de ne pas être indifférent. Or, les opposants traditionnels à la bande dessinée, sur un mode pédagogique, ont aujourd'hui d'autres chevaux de bataille comme les jeux vidéo notamment.

Pour être reconnue comme pratique artistique, la bande dessinée suppose d'être identifiée exclusivement comme telle. En France, cette identification souffre d'une double assimilation qui correspond aux deux domaines d'application à travers lesquels elle s'exerce. D'une part, c'est à travers la presse enfantine que la bande dessinée acquiert sa popularité, confondue avec l'ensemble des littératures pour la jeunesse¹¹¹. D'autre part, comme phénomène de presse, la bande dessinée s'inscrit dans une histoire économique et culturelle caractérisée par l'invention d'une industrie de divertissement de masse¹¹², autant que dans l'histoire sociale d'une critique

¹¹¹ R. PERRIN, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^{ème} siècle. Esquisse d'un état des lieux, enjeux et perspectives*, l'Harmattan, Paris, 2007.

¹¹² A. CORBIN (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 2001, p. 11. Pour une mise en perspective rétrospective de cette collusion dans les contenus de quelques bandes dessinées du XIX^{ème} siècle, voir T. SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2009.

de cette culture de masse¹¹³. C'est contre ces deux domaines que la bande dessinée devient l'objet d'un militantisme culturel, par le biais d'une réhabilitation morale et d'un transfert fonctionnel effectués successivement par les premiers commentateurs. La réhabilitation morale passe historiquement par l'institutionnalisation du contrôle sur les publications ; le transfert fonctionnel correspond au passage de la bande dessinée en direction d'un lectorat adulte. Ces deux entreprises sont en fait mêlées dans les activités des commentateurs, dans la mesure où le « passage à l'âge adulte » implique une connotation morale quant au degré de responsabilité et de jugement impliqué par ce terme, en opposition avec le degré de déviance supposé qu'implique l'expression « littérature pour adulte » lorsqu'il évoque notamment la pornographie. Cette section développe le détail de l'artification par les commentateurs en fonction de ces deux domaines qui ne sont pas distincts dans la pratique mais le deviendront dans le discours des commentateurs contemporains, dont le cercle peut être découpé en premier lieu à partir de cette opposition. Cet éloignement statutaire de la bande dessinée s'effectue à travers la reconstitution d'une histoire, la constitution d'une identité collective sur le modèle généalogique ainsi que sur la structuration d'une identité formelle. Du point de vue des commentateurs, ces deux axes (représentés par l'histoire et la sémiologie) sont au principe d'une institutionnalisation de la bande dessinée permettant de structurer les discours et dispositifs de sa réhabilitation. Nous verrons par la suite comment la tension avec un rapport professionnel à la bande dessinée décline ces enjeux par la constitution de cercles différenciés.

DES COMMENTATEURS MÉPRISANTS

Dans les années 1880-1890 la presse satirique illustrée est à son apogée¹¹⁴. La bande dessinée, dont le terme générique n'existe pas encore¹¹⁵, est confondue avec la caricature. À partir de la dernière décennie du XIX^{ème} siècle, la bande dessinée participe à l'essor de la presse illustrée pour les enfants et disparaît peu à peu de la presse pour adulte¹¹⁶. Selon Thierry Groensteen, l'après Première Guerre mondiale est le moment d'une révolution

¹¹³ Jean-Pierre Roux signale l'attention à accorder à la chronologie quant à cette notion qui n'est d'usage en France qu'à partir des années 1960. J-P. ROUX, « L'ardent contexte » in T. CRÉPIN et T. GROENSTEEN (dir.), « On tue à chaque page ! » *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Éditions du Temps/Musée de la Bande Dessinée, Paris/Angoulême, 1999, [63-70], p. 66. Mais la critique de la consommation du divertissement contre les valeurs pédagogiques de la culture semble effective dans les années 1940, à en croire la désignation de « publications commerciales » citée par T. CRÉPIN, « Haro sur le gangster ». *La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*, CNRS Éditions, Paris, 2001, p. 59.

¹¹⁴ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Skira/Flammarion/Musée de la Bande Dessinée, Milan/Paris/Angoulême, 2009, p. 22.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

(négative) de la bande dessinée en France : celle de son enfermement dans le ghetto enfantin. Alors associée à l'enfance, la bande dessinée devient une cible privilégiée de la critique des éducateurs. L'importation de *comics* américains à partir de la fin des années 1930¹¹⁷ et les luttes idéologiques entre défenseurs des publications confessionnelles d'une part, laïques et communistes d'autre part, alimentent un débat qui conduit, après la Seconde Guerre mondiale, à la loi sur les publications destinées à la jeunesse de 1949 qui instaure une commission de surveillance des illustrés¹¹⁸. Le critique de cinéma Georges Sadoul en 1938, des militants de la Ligue de l'enseignement, ceux de l'Union des œuvres catholiques, tous critiquent sa mauvaise influence. Les tenants du discours légitime sur la lecture des enfants, à travers leurs propres organes militants, luttent contre les innovations formelles et les références américaines qui s'immiscent dans une presse enfantine florissante. Le contenu moderne importé des États-Unis, transforme profondément le paysage éditorial français¹¹⁹. Il « inspire¹²⁰ » de nombreux dessinateurs et devient un modèle de référence. La bande dessinée est accusée de pervertir la jeunesse à travers ses thèmes fantaisistes et ses représentations irréalistes mais aussi par la violence qu'elle inspire de manière insidieuse¹²¹. Comme l'écrit Harry Morgan, le commentaire est alors celui des détracteurs qui finissent, avec la loi de 1949, par « imposer à la production de bandes dessinées des normes qui reflétaient en réalité les préjugés des éducateurs hostiles au genre [...]»¹²².

Le premier vecteur de reconnaissance (dans le sens d'une identification¹²³) est donc d'abord un vecteur de mépris et de rejet total. Il s'appuie sur la fonction pédagogique attribuée de manière traditionnelle aux lectures de jeunesse et à l'imagerie d'Épinal¹²⁴. Plus précisément, cette critique s'appuie sur deux ressorts différents relevés par Thierry Groensteen¹²⁵. D'une part, le passage du récit illustré à la bande dessinée met en question la hiérarchie traditionnelle de l'image et du texte, à tel point que le système du texte sous l'image, hérité du récit illustré

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁸ Voir *infra* p. 60.

¹¹⁹ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 49.

¹²⁰ L'euphémisme renvoie ici à la valeur de l'originalité qui guide la constitution d'un corpus de référence : « Profondément marqués par les comics découverts dans les illustrés des années 1930 – plusieurs ont appris à dessiner en les recopiant ; devenu professionnel, l'un d'eux au moins, Chott pour ne pas le nommer, érigera le plagiat des maîtres américains en système –, ils sont aussi imprégnés par l'imaginaire tout-puissant des images venues d'Hollywood. » *Ibid.*, p. 70.

¹²¹ T. CRÉPIN, « Haro sur le gangster », op. cit., p. 237.

¹²² H. MORGAN, « Les discours sur la bande dessinée. Bilan historique 1830-1970 », communication à l'occasion de la première université d'été du Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image en 2006, actes publiés dans le hors série de la revue *9^{ème} Art*, Angoulême, 2007, [En ligne : <http://www.ricochet-jeunes.org/magazine-propos/article/28-les-discours-sur-la-bande-dessinee>]. Consulté le 03. 10.2011.

¹²³ P. RICŒUR, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Stock, coll. « Les essais », Paris, 2004, p. 49.

¹²⁴ Selon Georges Sadoul, la majorité de l'imagerie populaire au XIX^{ème} siècle s'adresse aux enfants. Cité par T. GROENSTEEN et B. PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Éditions Hermann, coll. « Savoirs sur l'art », Paris, 1994, p. 67.

¹²⁵ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 47.

donne parfois lieu à des recompositions arbitraires¹²⁶. Dans le récit illustré, l'image sert littéralement le texte, elle n'est qu'un moyen de faire entrer l'enfant dans la « vraie » lecture. Cette hiérarchie de genre est assujettie à la finalité éducative attribuée à la bande dessinée. Selon Thierry Groensteen, cette tension s'appuie sur un substrat culturel qui attribue la prédominance hiérarchique au texte sur l'image, à la raison du langage contre la passion des sens¹²⁷. De ce principe découle que l'histoire illustrée pour les enfants doit accorder la majeure attention au texte, aux dépens de l'image et de sa composition. D'autre part, cette discrimination des formes culturelles, basée sur la prédominance de l'écrit, conduit à une critique plus générale de la bande dessinée comme culture de masse et de divertissement. Le second ressort de la critique s'appuie sur une dénonciation de la culture de masse dont les journaux illustrés, particulièrement les contenus exportés des États-Unis, sont le modèle aux yeux des éducateurs et des idéologues. La conjonction de ces deux ressorts entraîne une condamnation générale des illustrés par les tenants institutionnels de la moralité publique. La critique vient d'abord de spécialistes de l'éducation et de la lecture, laïcs ou catholiques puis, à partir de 1930, de la Ligue française pour le relèvement de la moralité publique et du Cartel d'action moral¹²⁸. Les éducateurs se constituent en censeurs. Le débat idéologique conduit des militants catholiques et communistes à intégrer progressivement la bande dessinée dans leurs propres publications destinées à la jeunesse afin de contrer le succès commercial des publications jugées pernicieuses. Comme le montre Thierry Crépin, cette condamnation des illustrés se double de paramètres économiques et politiques qui paradoxalement, entraînent les détracteurs de la bande dessinée à en intégrer progressivement dans leurs propres titres éducatifs¹²⁹. La publication d'illustrés est aussi une bataille éditoriale pour conquérir le nouveau lectorat de la presse enfantine. Cette lutte concurrentielle passe par une forte référence aux valeurs afin de dénigrer le concurrent. La dénonciation va de l'amalgame des types de productions à l'attaque des producteurs en tant que tels¹³⁰. Du côté des communistes (notamment le journal *Mon camarade* puis *Vaillant* après la Seconde Guerre mondiale) et des publications confessionnelles (comme la Bonne presse, devenue Bayard presse et Fleurus presse), la concurrence des publications qu'ils critiquent comme commerciales les pousse à

¹²⁶ Voir le cas de l'hebdomadaire *Cœur Vaillant*, qui publie les aventures de Tintin à partir de 1930 en y ajoutant des textes explicatifs. *Ibid.*, p. 40. En 1955 encore, la commission de surveillance préconise l'usage des textes explicatifs contre celui du ballon. T. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster* », *op. cit.*, p. 327.

¹²⁷ Ce constat se retrouve dans un autre registre dans un ouvrage collectif consacré au statut de l'image comme document historique. C. DELPORTE, L. GERVEREAU et D. MARÉCHAL (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Nouveau Monde Éditions, coll. « Histoire culturelle », Paris, 2008, p. 7.

¹²⁸ T. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster* », *op. cit.*, p. 181-185.

¹²⁹ Pour le cas des journaux confessionnels voir également S. LESAGE, « La bible est-elle soluble dans les phylactères ? La bande dessinée et la Bible en France, du début du XX^{ème} siècle aux années 1980 », *Le temps des médias* n° 17, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2011/2, [33-44].

¹³⁰ T. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster* », *op. cit.*, p. 214.

intégrer de plus en plus de bandes dessinées pour satisfaire le lectorat des illustrés. Ainsi Georges Sadoul, assure la rédaction du journal *Mon camarade* de 1932 à 1939, dans lequel il publie et scénarise des bandes dessinées pour contrer les importations américaines dont il critique autant le mode de production que les contenus¹³¹. La critique du triomphe des grands trusts aux États-Unis et la confusion entre la bande dessinée et le dessin animé sont associées dans les attaques qui visent le *Journal de Mickey* lancé en 1934 et qui connaît un succès massif dès ses débuts. Son éditeur, Paul Winkler, avait débuté en important des bandes publiées dans la presse américaine et distribuées par le biais du King features syndicate¹³², agence créée en 1915 par un magnat de la presse américaine William R. Hearst. L'échec de cette entreprise conduit Winkler à lancer ses propres publications (*Mickey, Robinson, Hop la!*). Cette implantation de bandes américaines est rapidement suivie par deux autres groupes d'édition fondés respectivement par Ettore Carozzo (la Librairie Moderne publie *Jumbo* et *Aventures*) et Cino Del Duca (les Éditions Mondiales publient *Hurra!* et *l'Aventureux*). L'importation de ces bandes dessinées étrangères conduit à une critique des motivations commerciales anti-pédagogiques particulièrement ciblée contre ces éditeurs¹³³.

La première moitié du XX^{ème} siècle est le moment d'un bouleversement des pratiques éditoriales et formelles d'une bande dessinée qui n'en porte pas encore le nom. L'analyse esthétique de la bande dessinée est alors subordonnée à des critiques externes dont les préceptes sont dictés par des considérations éthiques et économiques opposant une lecture axiologique des commentateurs institutionnels spécialisés dans l'enfance et des acteurs économiques soucieux de la bonne marche de leurs entreprises¹³⁴. Les deux logiques s'affrontant d'ailleurs dans les mêmes espaces : les éditeurs ayant à cœur de satisfaire leur public tout en satisfaisant les besoins moraux des parents ; les commentateurs ayant à cœur de conserver leurs prérogatives idéologiques et éducatives tout en devant tenir compte des innovations culturelles et technologiques. La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse est la conséquence directe de ces polémiques dans les années d'avant-guerre¹³⁵.

¹³¹ *Ibid.*, p. 69.

¹³² T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, *op. cit.*, p. 48.

¹³³ T. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster* », *op. cit.*, p. 239.

¹³⁴ C'est ce qu'affirme Thierry Crépin, dont le fil rouge de l'analyse réside dans la dialectique entre l'économie et le culturel. *Ibid.*, p. 8.

¹³⁵ Pour une lecture de la production de la bande dessinée pendant la seconde guerre mondiale, voir P. ORY, *Le petit nazi illustré. Vie et survie du téméraire, 1943-1944*, Nautilus/Vertige Graphic, Paris, 2002 et T. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster* », *op. cit.*, p. 100-114.

DES CENSEURS INSTITUTIONNELS À LA CENSURE LÉGALE

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, la recomposition du paysage éditorial est conditionnée par l'approvisionnement du papier : en 1945, tous les journaux pour enfants sont suspendus jusqu'en mai 1946. Les autorisations de publication donnent lieu à une effervescence de nouveaux titres. La reprise de titres anciens est conditionnée par les restrictions imposées. L'évaluation de ces titres est confiée à une commission consultative créée en novembre 1945 et chargée d'examiner les demandes d'autorisation de publication. La commission est composée de représentants du ministère de l'information, de celui de l'éducation nationale et du ministère de la santé publique, de la Ligue de l'enseignement, de la Fédération nationale de la presse et du Syndicat des dessinateurs de journaux (SDJ)¹³⁶. La reconstruction du pays passe alors par une volonté de favoriser une presse pédagogique et éducative axée sur le patriotisme et la valorisation de la résistance. La critique des illustrés, principalement confinée dans la presse spécialisée avant la guerre, s'intensifie dans la grande presse après la Libération¹³⁷. Cette volonté de contrôle moral, étendue à la sphère politique¹³⁸, aboutit en 1949, au vote d'une loi qui institue la constitution d'une commission de surveillance et de contrôle.

La commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse

La reconstruction morale et physique de l'après seconde guerre mondiale en France est structurée par l'attention politique accordée aux problèmes concernant la jeunesse¹³⁹. La loi du 16 juillet 1949 s'inscrit dans une politique volontariste de moralisation des médias et particulièrement de la presse destinée à la jeunesse, accusée de corrompre les esprits et d'être responsable de la délinquance¹⁴⁰. Sous la tutelle du ministère de l'intérieur, une commission de surveillance et de contrôle est constituée afin de signaler les infractions concernant la publication, l'exposition et la publicité de publications jugées pernicieuses.

« Composée de fonctionnaires, de magistrats, d'enseignants, de représentants des associations familiales, des mouvements de jeunesse, des auteurs et des éditeurs, [la commission] intervient directement auprès des responsables des publications litigieuses en formulant des " recommandations " ou en adressant des " avertissements ", puis des " mises en demeure ". Quand cette action est inefficace, elle signale au ministre de tutelle les infractions à la loi, passibles d'amendes, d'emprisonnement et de destruction des publications concernées¹⁴¹. »

¹³⁶ T. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster* », *op. cit.*, p. 117.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 213. Voir également A. FOURMENT, « Quand la presse exige une loi sur la presse », in T. CRÉPIN et T. GROENSTEEN (dir.), « *On tue à chaque page !* », *op. cit.*, [151-160].

¹³⁸ P. ORY, « Mickey go home ! », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* n° 4, Presse de Sciences Po, Paris, 1984, [78-88].

¹³⁹ J-P. ROUX, « L'ardent contexte », *art. cit.*, p. 68-69.

¹⁴⁰ J-M. MÉON, « Deux lois en une ? L'article 14 de la loi du 16 juillet 1949 ! » in T. CRÉPIN et T. GROENSTEEN (dir.), « *On tue à chaque page !* », *op. cit.*, [87-91], p. 89-90.

¹⁴¹ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, *op. cit.*, p. 55.

Comme le montrent les analyses traitant de cette loi controversée, les critères permettant l'interdiction d'un titre sont cautions à interprétation, particulièrement concernant les actes « de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse » tels que la présentation « sous un jour favorable » de la lâcheté, de la paresse ou encore de la débauche¹⁴². Le domaine d'extension de cette loi, à travers l'article 14, est aussi problématique puisqu'elle autorise son extension aux « publications de toute nature » et donc à des publications non destinées à la jeunesse ou à l'enfance¹⁴³.

La commission est également en charge de conseiller les éditeurs dans l'orientation de leurs publications. Si la tutelle de la commission vis-à-vis du ministère de l'intérieur limite son pouvoir en termes de sanctions, cette menace constante et le zèle des commissaires eut un effet marquant pour les éditeurs de bande dessinée, condamnés à l'autocensure. Malgré les limites institutionnelles de la commission, l'intimidation qu'elle réussit à instaurer pousse de nombreux éditeurs à se mettre au pas de ses recommandations¹⁴⁴. Les premières années de son exercice furent l'occasion d'asseoir son pouvoir (en partie auto-attribué par une interprétation large de la loi¹⁴⁵). Le cas exemplaire de l'éditeur lyonnais Pierre Mouchoy, mis en demeure en 1954 et condamné en 1961, renforça l'influence de la commission sur les éditeurs qui durent se mettre au pas, subir des sanctions administratives ou résister au risque d'une condamnation réelle¹⁴⁶.

Les productions importées sont particulièrement surveillées. Le projet de loi, déposé en mai 1947 à l'initiative des communistes (soutenus par les dessinateurs), proposait l'instauration de quotas sur les productions étrangères. Comme nous le verrons dans une partie ultérieure, la question du protectionnisme des dessinateurs français est alors une revendication majeure qui, si elle n'a pas été ratifiée légalement a sans doute eu une incidence sur la professionnalisation des producteurs locaux¹⁴⁷. Cette proposition sera finalement écartée du texte final mais les pressions exercées contre l'« américanisation » de la culture et généralement l'exportation de productions étrangères, conduisent à une politique plus explicitement nationale des éditeurs. Toutefois, cette proposition constitue encore aujourd'hui une polémique chez certains commentateurs-historiens contemporains¹⁴⁸. D'une part, la

¹⁴² P. WACHSMANN, « La loi du 16 juillet 1949 et la liberté d'expression » in T. CRÉPIN et T. GROENSTEEN (dir.), « *On tue à chaque page !* », *op. cit.*, [7-14], p. 10.

¹⁴³ J.-M. MÉON, « Deux lois en une ? L'article 14 de la loi du 16 juillet 1949 ! », art. cit., p. 87.

¹⁴⁴ S. FAURE, « Entre protectionnisme et bonne tenue morale. Les éditeurs belges et l'article 13 de la loi sur les publications pour la jeunesse » in T. CRÉPIN et T. GROENSTEEN, (dir.) « *On tue à chaque page !* », *op. cit.*, [117-129], p. 125.

¹⁴⁵ J.-M. MÉON, « L'installation de la commission de surveillance et de contrôle. Les commissaires et la mise en forme de leur institution (1950-1965) », art. cit., p. 114.

¹⁴⁶ T. CRÉPIN, « Une commission entre intimidation et répression 1950-1954 » in T. CRÉPIN et T. GROENSTEEN (dir.), « *On tue à chaque page !* », *op. cit.*, p. 103.

¹⁴⁷ G. RATIER, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du XX^{ème} siècle raconté par les scénaristes*, Éditions PLG, Montrouge, 2002, p. 28.

¹⁴⁸ C'est la thèse de l'article de P. ORY, « Mickey go home ! », art. cit. Elle est reprise par Thierry Crépin dans son ouvrage T. CRÉPIN « *Haro sur le Gangster* », *op. cit.* Harry Morgan critique l'idée d'une américanisation et son corollaire, la « désaméricanisation » qui, selon lui, souffre d'incohérences logiques. Voir H. MORGAN, « "contrairement à un mythe tenace" ou comment un historien de la presse enfantine travaillant sur la censure des littératures dessinées en France parvint à justifier les menées des censeurs », *the Adamantine*, non daté [En ligne : <http://theadamantine.free.fr/crepin.html>]. Consulté le 24.11.2009. Selon notre hypothèse de lecture, l'illogisme supposé ainsi que sa critique correspondent à une insuffisante distinction entre : les valeurs morales publiques affichées par les détracteurs de la bande dessinée ; les valeurs esthétiques des

portion des publications américaines sanctionnées par la commission n'est pas établie. D'autre part, la distinction entre l'influence et l'importation effective de bandes dessinées américaine est toujours annexée à la discussion sur l'esthétique de la bande dessinée, dont il s'agit de retracer le cours dans une perspective critique. Un des enjeux actuels des commentateurs est donc de déterminer l'influence de la bande dessinée américaine sous ce double rapport quantitatif et qualitatif, dans le mouvement d'une relecture critique de l'histoire¹⁴⁹. La constitution d'un dispositif légalisé du mépris agit donc sur les commentateurs d'aujourd'hui comme sur les commentateurs d'hier, qui durent élaborer des moyens de réhabilitation systématique afin de contourner l'opprobre officielle jetée sur les productions qu'ils affectionnaient. La commission de surveillance et de contrôle, appuyée sur la critique de tenants institutionnels de la moralité publique, a contribué à la désignation d'un genre spécifique qui n'existait pas en tant que tel à l'époque. Paradoxalement, c'est donc en cherchant à spécifier les principaux défauts d'une pratique alors en expansion et sans socle théorique véritable que les premiers commentateurs institutionnels ont impulsé la réflexion sur le genre qui ne correspondait alors qu'à un matériel parmi d'autres dans les publications pour enfants, mis à part chez ses artisans qui développent une conscience des possibilités techniques de cette forme narrative largement mise en exergue et valorisée dans les ouvrages consacrés à l'histoire de la bande dessinée¹⁵⁰.

LE GRAND RETOURNEMENT

C'est pour répondre à la censure institutionnalisée des lectures de leur jeunesse que des amateurs (le rédacteur en chef de la revue *Fiction* Alain Dorémieux, le dessinateur Jean-Claude Forest, le réalisateur Alain Resnais et Francis Lacassin¹⁵¹) fondent un club de collectionneurs en 1962. Le Club des bandes dessinées (CBD) est créé à la suite d'un article du journaliste Pierre Strinati, paru en juillet 1961 dans la revue *Fiction*, dans lequel la période de 1934 à 1940 est qualifiée d'âge d'or de la bande dessinée. Le club vise particulièrement à promouvoir le retour des comics américains et de leurs héros, censurés pendant l'Occupation et mis à l'index après la Seconde Guerre mondiale par la commission de surveillance. Cette délimitation arbitraire du corpus renvoie à des considérations nostalgiques sur l'identité de la

bandes dessinées particulières, citées par les commentateurs de l'époque et les commentateurs actuels ; les mécanismes contradictoires d'exigences professionnelles qui modulent les relations entre éditeurs, dessinateurs et commentateurs institutionnalisés. Ne disposant pas de données assez précises sur la question, cette grille de lecture ne peut aboutir ici à une démonstration concrète mais invite à distinguer les critères mis en œuvre dans les débats entre commentateurs quel que soit leur statut.

¹⁴⁹ J. BAUDRY, « Journaux d'hier », *Phylacterium*, Juin 2011, [En ligne : <http://www.phylacterium.fr/?p=1186>]. Consulté le 19.03.2012.

¹⁵⁰ Comme celui de T. SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée*, op. cit.

¹⁵¹ F. LACASSIN, *Pour un 9^{ème} art, la bande dessinée*, op. cit., p. 502.

bande dessinée qui, pour n'être pas réservée aux enfants, n'en reste pas moins attachée aux thèmes de la littérature populaire, au roman policier, au roman d'espionnage et à la science fiction qui tentent à la même époque d'acquiescer une légitimité culturelle¹⁵². Cette structuration des amateurs s'inscrit dans la lignée de travaux précurseurs isolés ayant ouvert la voie aux commentaires sur les bandes dessinées¹⁵³. Le Club des bandes dessinées organise la contre-offensive contre la censure¹⁵⁴ en créant une revue spécialisée, en juillet 1962, intitulée *Giff Wiff*. Le rédacteur en chef en est Rémo Forlani, qui anime également la rubrique « Le roman vrai des bandes dessinées » dans l'hebdomadaire *Pilote* depuis mai 1961¹⁵⁵. Le comité de parrainage affiche des noms prestigieux issus de la presse, de l'université, de la littérature et du cinéma : des « arbitres culturels » selon l'expression de Groensteen¹⁵⁶. Les cinéastes sont particulièrement actifs dans cette croisade pour la légitimation de la bande dessinée, qui fait écho à la consécration artistique du cinéma¹⁵⁷. En 1964, le Club devient le Centre d'étude des littératures graphiques (CELEG) dont Francis Lacassin est l'animateur actif. La sociologue Éveline Sullerot et le cinéaste Alain Resnais en sont les vice-présidents. Le CELEG organise le premier salon international en 1965 à Bordighera en Italie avec des centres de recherche italiens (*Istituto di pedagogia dell'università di Roma*, et le *Centro di sociologia delle comunicazioni di massa e dall'archivio italiano della stampa a fumetti*)¹⁵⁸. L'année suivante, la communication présentée par Éveline Sullerot est publiée chez Opéra Mundi, dont l'éditeur, Paul Winkler, parraine les activités du CELEG. Elle y décrit le rôle des chercheurs et des intellectuels. Son plaidoyer s'appuie sur la relation entre bandes dessinées et culture, titre de son texte¹⁵⁹.

« [...] n'est-ce pas le rôle d'un regroupement comme le nôtre de tenter une réflexion et des recherches qui nous permettent d'explicitier nos préférences, nos goûts, nos choix, nos réprobations, et surtout de définir ce que peuvent représenter les bandes dessinées par rapport à la haute culture. Est-ce une sous-culture destinée à jamais à

¹⁵² T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 114.

¹⁵³ B. AMENGUAL, *Le petit monde de Pif le chien. Essai sur un « comic » français*, Éditions Travail et Culture, Alger, 1955 ; E. MORIN, « Tintin héros d'une génération », *la Nef* n° 13, Albin Michel, Paris, 1958 ; P. VANDROMME, *Le monde de Tintin*, Gallimard, Paris, 1959.

¹⁵⁴ H. MORGAN, « Les discours sur la bande dessinée. Bilan historique 1830-1970 », art. cit.

¹⁵⁵ L. GROVE, « BD Theory Before the Term " BD " Existed », in C. FORSDICK, L. GROVE, L. MCQUILLAN (dir.), *The francophone Bande Dessinée*, Rodopi, coll. « Faux titre », New York, 2005, [39-49], p. 45. Base de donnée *Bd oubliées*, [En ligne : <http://www.bdoubliees.com/journalpilote/annees/1961.htm>]. Consulté le 19.04.2011.

¹⁵⁶ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 111.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Immagine, centro studi iconografici*, [En ligne : <http://www.immaginecentrostudi.org/saloni/salone01.asp>]. Consulté le 22.04.2010.

¹⁵⁹ La présentation du texte signale : « Éveline Sullerot, qui a fait cette communication à titre privé, est sociologue et journaliste. ». É. SULLEROT, *Bande dessinée et culture*, Opéra Mundi, 1966, p. 7. Malgré le caractère privé de cette communication, le statut de sociologue de son auteur est le point de mire de sa légitimité discursive. Il est systématiquement repris par les commentateurs qui citeront ce texte par la suite.

demeurer sous culture ? Ou n'est-ce pas, **dans une certaine mesure**, un réservoir naïf de matériaux, de thèmes, de procédés pour une future culture artistique, en somme ce que j'appellerais une anti-chambre de la culture¹⁶⁰ ? »

Les précautions employées dans cet extrait reflètent bien les considérations de l'époque sur le statut des médias de masse et le danger idéologique potentiel qu'ils représentent¹⁶¹. Dans cette communication, l'enjeu n'est donc pas de ratifier définitivement le caractère artistique (ou littéraire) de la bande dessinée. Il s'agit pourtant d'en poser les conditions en favorisant l'émergence d'une critique spécialisée et de discerner les ponts entre cette forme spécifique de culture et des pratiques considérées comme artistiques¹⁶². Sullerot interroge les productions artistiques légitimes en fonction de leur rapport à la bande dessinée, pur produit d'une époque, dont le potentiel est confirmé par son succès public. Son honorabilité est ici liée à ses fonctions sociales : elle est un réservoir de mythes et de types imaginaires¹⁶³. Toutefois, la bande dessinée expérimente des techniques spécifiques, dont le potentiel se déploie hors de ses frontières pour irriguer l'art moderne, qu'il soit graphique¹⁶⁴, littéraire¹⁶⁵ ou cinématographique¹⁶⁶. Ce qui fait écrire à Thierry Groensteen que ce texte marque « la naissance (pour le domaine français) d'une théorie esthétique de la bande dessinée¹⁶⁷ ». Mais l'enjeu assumé du CELEG n'est pas directement de reconnaître les spécificités de la bande dessinée, bien qu'il y contribue d'une manière empirique. L'esthétique de la bande dessinée comme telle reste localisée dans le giron des phénomènes culturels¹⁶⁸. En 1967, sous la direction de Francis Lacassin, Jean Tortel et Noël Arnaud, c'est en tant que paralittérature, que la bande dessinée est étudiée au colloque de Cerisy. Le premier objectif de ces amateurs est de faire entrer la bande dessinée dans la culture moderne par le biais d'un positionnement principalement vis-à-vis de « la Littérature » et des littératures. La paralittérature y est décrite comme étant doublement liée à la société contemporaine, dans son rapport à l'industrie culturelle et dans son rapport avec des besoins mythologiques. C'est contre l'éloignement de la

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 11-12, souligné par l'auteur.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶² *Ibid.*, p. 13 ; p. 41.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶⁷ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, *op. cit.*, p. 117.

¹⁶⁸ Le succès public de Tintin, puis d'Astérix, qui atteint le million d'exemplaires vendus en 1965, contribue à la reconnaissance de la bande dessinée. G. DUPUY, « Astérix : 35 ans d'esprit gaulois », *L'express*, Paris, 1994, [En ligne http://www.lexpress.fr/informations/asterix-35-ans-d-esprit-gaulois_600370.html]. Consulté le 12.05.2010. À partir de 1967, chaque premier tirage d'Astérix dépasse le million d'exemplaire. S. LESAGE, « Astérix, phénomène éditorial. Du succès de librairie à la modernisation du marché de la bande dessinée en France », in B. RICHEL (dir.), *Le tour du monde d'Astérix*, actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2009, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, [39-57], p. 42.

littérature¹⁶⁹ vis-à-vis de ce que Gérard Arseguel appelle le « texte du monde¹⁷⁰ » que la paralittérature « se présente comme un contre-feu, une compensation à l'extrémisme littéraire, l'ennemi de la préciosité ou de l'hermétisme¹⁷¹. »

Le militantisme théorique de ces amateurs contribue à renverser la position de la Ligue de l'enseignement qui organise une conférence favorable à la bande dessinée en 1966 et en 1970, Antoine Roux publie *La bande dessinée peut être éducative*, aux Éditions de l'école¹⁷². Le numéro seize de *Giff-Wiff*, affirme en 1965 avoir vaincu les réticences de ses adversaires¹⁷³. Pierre Fresnault-Deruelle soutient la première thèse sur la bande dessinée en 1970. Francis Lacassin enseigne son histoire et son esthétique à la Sorbonne à partir de 1971 et publie *Pour un 9^e art, la bande dessinée*. Ce recueil d'articles et de communications s'ouvre sur un plaidoyer pour considérer la bande dessinée comme un art, appuyé sur la définition qu'il avait rédigée pour la grande encyclopédie alphabétique *Larousse*. En 1969, il avait déjà publié le premier article sur la bande dessinée dans une encyclopédie pour *Universalis*. L'appellation de neuvième art avait été proposée par Claude Baylie en 1964, dans une série d'articles publiés dans la revue *Lettres et médecins* qui avait reçu de nombreuses réactions¹⁷⁴.

Le CELEG se structure autour d'un enjeu définitionnel de la bande dessinée comme objet culturel. La volonté d'offrir une caution intellectuelle à la bande dessinée nécessite de situer l'objet dans l'horizon des productions culturelles traditionnelles. D'abord structuré autour d'un discours du mépris institutionnalisé par la loi de 1949, le cercle des commentateurs se structure autour d'une reconnaissance des fonctions culturelles de la bande dessinée. Il s'agit d'une part de faire sortir la bande dessinée du giron de l'enfance par l'étude de ses fonctions comme support culturel et d'autre part, d'homogénéiser les connaissances à travers un phénomène de concentration du cercle¹⁷⁵ qui conduit à la constitution d'un cénacle de spécialistes. Le Club des bandes dessinées, puis le CELEG jouent un rôle de catalyseur dans la lutte contre le mépris accordé à la bande dessinée. Mais cette concentration est de courte durée. Les sections étrangères (Belgique, Suisse, Espagne) deviennent des organisations

¹⁶⁹ F. LACASSIN, N. ARNAUD, et J. TORTEL, *Entretiens sur la paralittérature*, actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle en 1967, Librairie Plon, Paris, 1970. Commentaire d'Évelyne Sullerot à la présentation de Jean Tortel : « [...] la paralittérature a eu forcément une fonction, d'où pourrait venir sa définition, puisque l'échange a été très grand entre auteur et consommateur. » *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 469.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷² A. ROUX, *La bande dessinée peut être éducative*, Éditions de l'École, Paris, 1970.

¹⁷³ Cité par H. MORGAN, « Les discours sur la bande dessinée. Bilan historique 1830-1970 », art. cit.

¹⁷⁴ T. GROENSTEEN, « Petite Histoire d'une appellation non contrôlée », *Neuvième art, les cahiers du musée de la bande dessinée* n° 1, Musée de la Bande Dessinée, Angoulême, 1996, [4], p. 4.

¹⁷⁵ G. SIMMEL, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, op. cit., chapitre V : « Le conflit », [265-346].

autonomes à partir de janvier 1966¹⁷⁶ et, dès 1964, des membres du Centre font dissidence¹⁷⁷ et fondent la Société civile d'études et de recherches des littératures dessinées (SOCERLID). Elle publie la revue d'étude *Phénix* à partir de 1966, dans laquelle une plus grande place est faite à la création européenne et contemporaine, notamment à Hergé, Edgar P. Jacobs et Jacques Martin¹⁷⁸, toutefois cette ouverture reste marginale. La SOCERLID marque historiquement le cercle des commentateurs par son activisme et la volonté d'offrir une visibilité publique à la bande dessinée. Elle organise des expositions et des manifestations consacrées à la bande dessinée, par lesquelles le grand public est convié à l'exploration d'un univers qui se détache progressivement de la paralittérature pour se rapprocher des modèles de la consécration artistique. En 1965, la première exposition de bandes dessinées « dix millions d'images » est organisée à la galerie de la Société photographique Montalembert¹⁷⁹. En 1967, c'est surtout l'exposition « bande dessinée et figuration narrative » au Musée des arts décoratifs qui connaît un écho particulièrement fort dans la presse écrite¹⁸⁰. À la demande de la direction du musée, l'exposition comporte une partie sur la figuration narrative qui figurera comme caution artistique de l'entreprise. En 1968, l'équipe de la SOCERLID fonde la Société française de bandes dessinées, qui publie un bulletin d'information intitulé *Alfred* réservé à ses membres, et leur propose des réunions au Palais Chaillot puis au Musée des arts décoratifs où le public vient assister à des conférences, à la projection de dessins animés ou rencontrer des dessinateurs¹⁸¹. La Tour Guinigi d'or est décernée par des critiques de cinéma, journalistes et écrivains à des dessinateurs et scénaristes au salon italien de Lucca en 1967 alors que sort en France la première anthologie : *Les chefs d'œuvres de la bande dessinée*¹⁸². La première convention de la bande dessinée est organisée à Paris en 1969 et le premier salon d'Angoulême en 1974. Comme le signale Julien Baudry, les activistes de la SOCERLID orientent le commentaire en direction d'une histoire générale de la bande dessinée comme en témoignent leurs publications : le catalogue de l'exposition de 1967, *Histoire de la bande dessinée d'expression française* (1972), *Encyclopédie de la bande dessinée* (1974) et les débuts de la parution dans *Le journal de Tintin* de l'*Encyclopédie mondiale de la bande*

¹⁷⁶ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p 115.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p 118.

¹⁷⁸ T. GROENSTEEN « Histoire de la revue phénix », *Les cahiers de la bande dessinée* n° 62, Glénat, Grenoble, 1985, [48-52], p. 49.

¹⁷⁹ Selon Raymond Poïvet une exposition consacrée à la bande dessinée avait été organisée dans un grand magasin dès la Libération. Nous n'avons pas d'autre information à ce sujet. H. FILIPPINI, « Interview avec Raymond Poïvet », *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée* n° 33, 1977, Jacques Glénat Éditeur, Grenoble, [7-23] p. 17.

¹⁸⁰ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 155-156.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 120. Parmi ces dessinateurs, voir le cas exemplaire d'Alain Saint-Ogan, J. BAUDRY, « Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID », *Comicalités*, 2011, [En ligne : <http://comicalites.revues.org/578>]. Consulté le 12.01.2012.

¹⁸² M. CAEN et al., *Les chefs d'œuvre de la bande dessinée*, coll. « Anthologie Planète », Éditions Planète, Paris, 1967.

dessinée (1972)¹⁸³. L'artification de la bande dessinée est donc en partie la conséquence d'une structuration des fonctions d'un commentaire spécialisé. Ce commentaire spécialisé se construit d'abord dans un rapport d'opposition contre les modèles traditionnels véhiculés par des tenants institutionnels de la moralité publique, figés dans un rapport conflictuel vis-à-vis de la nouveauté et de la remise en cause des fonctions « légitimes » attribuées à la culture. Cette opposition émerge en partie du cercle des commentateurs eux-mêmes inscrits dans le cadre d'une légitimité institutionnelle. Pourtant, cette thèse d'une légitimité sortie des cercles de l'institution légitime (universitaire) donne lieu à une confrontation plus ciblée à l'intérieur du cercle des commentateurs comme nous allons l'envisager à présent.

3. LA DIVISION DU CERCLE DES COMMENTATEURS

L'appareillage conceptuel et empirique du cercle des commentateurs de l'époque se déploie autour de la délimitation de la bande dessinée et de son ancrage culturel en fonction des attributs de l'autorité de la connaissance légitime, en favorisant une structuration professionnelle de ses représentations¹⁸⁴. Le commentaire sur la bande dessinée, qu'il soit discursif ou démonstratif (dans le cas d'expositions) n'ayant pas d'espace spécifique ni d'autre histoire que celle d'un rejet, ces premiers commentateurs ont intégré les espaces de reconnaissance existants mais ont aussi constitué une histoire à la marge de ces institutions par la création de dispositifs internes d'évaluation et d'expertise. Les commentateurs dits « de l'âge d'or¹⁸⁵ » ont ouvert la voie à une histoire autant qu'à une historiographie. Ils ont peu à peu fait entrer la bande dessinée autant dans les espaces de consécration établis que dans la terminologie traditionnelle de la reconnaissance artistique. Mais cette inscription peut être séparée *a posteriori* en deux espaces distincts, selon la double fonction des commentateurs : la création d'un langage spécifique d'un côté et l'établissement de dispositifs de la consécration, ici axés non seulement sur le succès des artistes mais aussi sur la légitimité de l'objet. L'entrée à l'université et l'entrée dans les musées sont les deux marqueurs historiques généraux de cette double légitimation de la bande dessinée par les commentateurs. Cette séparation, sur laquelle nous reviendrons, s'ajoute à une première distinction axée sur le registre de l'autorité. Cette première partition tend à établir une différence entre un discours légitime et un discours amoureux. Le premier est un discours distancié par des techniques éprouvées et reconnues par des autorités instituées telles que l'université ou les institutions de

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ S. MOSCOVICI, *La psychanalyse, son image et son public*, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, 2004, p. 41.

¹⁸⁵ Voir *infra*, p. 137.

l'art légitime tandis que le second est axé sur la valorisation du goût et du discernement personnel. Si ces deux types de discours se rejoignent dans l'entreprise de réhabilitation de la bande dessinée, ils n'en opèrent pas moins sur deux terrains distincts (plus précisément : à distinguer) et donnent lieu à une classification des commentateurs telle que celle opérée par Luc Boltanski par sa séparation entre les commentateurs internes et externes¹⁸⁶.

DES COMMENTATEURS INTERNES ET EXTERNES...

Dans l'artification de la bande dessinée axée sur la fonction du commentaire, il est possible de distinguer deux types de phénomènes. Le processus d'autonomisation des commentateurs tel que décrit par Luc Boltanski correspond à un phénomène de spécialisation à deux directions : d'une part la spécialisation du personnel déjà autorisé à produire un discours sur les phénomènes culturels, c'est-à-dire ayant une formation spécifique (scientifique ou artistique) légitimant la tenue de tels discours ; d'autre part, la montée en légitimité des commentateurs ayant une connaissance empirique de l'objet, c'est-à-dire sans que celui-ci ne soit référencé comme faisant partie de telle ou telle catégorie disciplinaire préétablie. Cela correspond à l'entrée dans le champ des commentateurs de personnels internes, dont la légitimité repose sur une connaissance de familiarité¹⁸⁷ et non sur une spécialité appuyée par la capacité d'établir un diagnostic *a priori* sur n'importe quel objet. Bien sûr, cette distinction n'est pas repérable en tant que telle pour les acteurs concernés et n'existe que comme ressort de justification. Pour reprendre la terminologie bourdieusienne alors utilisée par Boltanski, un passionné de bande dessinée peut mettre à profit le capital culturel acquis dans ce champ au profit de son inscription dans le champ universitaire et faire profiter le commentateur externe (le spécialiste universitaire) des compétences acquises par ce biais. C'est ainsi que les commentateurs internes que furent d'anciens *fans* du CELEG accèdent à l'université. À l'inverse, les commentateurs externes peuvent aussi devenir des commentateurs internes, notamment lorsqu'ils franchissent la frontière qui les conduit du discours explicatif à la participation comme experts ou comme producteurs. Dans les faits, la frontière est mince entre ces différents espaces de carrière, les commentateurs peuvent en fait cumuler le statut d'observateur extérieur, de participants directs à la production (auteurs ou éditeurs) et de commentateurs internes, c'est-à-dire ayant qualité d'experts dans les organes spécialisés qu'ils contribuent à institutionnaliser.

¹⁸⁶ L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », *art. cit.*, p. 41.

¹⁸⁷ L. THÉVENOT, *L'action au pluriel.*, *op. cit.*, p. 101.

Dans le texte de Boltanski, la distinction entre commentateurs externes et commentateurs internes est plus franche¹⁸⁸. Les commentateurs externes sont des agents issus d'autres champs de référence tels que l'université (discours de légitimation) ou la critique d'art (discours de consécration). Les commentateurs internes, qu'il ne définit pas d'une manière aussi précise, agissent par imitation du modèle de la consécration légitime sans toutefois être soumis à une autorité culturelle extérieure¹⁸⁹. Cette distinction conduit à un transfert de légitimité, des commentateurs internes aux commentateurs externes et, de manière concomitante, à un accroissement de légitimité des commentateurs internes. Par la référence à une codification des pratiques, Boltanski ajoute à la dimension symbolique, la dimension matérielle associée à la professionnalisation de la pratique du commentaire. En plus d'une différence de légitimité (qui fonde ici l'opposition interne/externe et l'idée d'un transfert de cette autorité), il évoque donc indirectement une distinction relative à la qualification de la pratique entre professionnels et amateurs. Les professionnels du discours savant importent des instruments d'expression symbolique spécifiques (techniques) en même temps qu'ils importent l'objet dans le cadre de leur discipline. Ils contribuent à l'évolution du champ (à la légitimation de l'objet) par l'objectivation de leur propre pratique¹⁹⁰. Celle-ci est conditionnée par l'application de normes professionnelles tandis qu'inversement, les commentateurs internes profitent de cet investissement symbolique pour professionnaliser leur propre pratique à partir de la légitimité ainsi transférée à l'objet du commentaire professionnel. Valable en tant que telle, cette analyse circulaire de la légitimation de l'objet et de la professionnalisation de ses commentateurs internes laisse de côté deux aspects essentiels dont on peut retrouver des pistes dans la lecture plus spécifique de l'histoire de la bande dessinée. D'une part, Luc Boltanski écarte à l'époque, un élément fondamental que les sociologues (et lui en particulier¹⁹¹) ont depuis réhabilité, à savoir la compétence des acteurs à se positionner dans un univers de pluralité de valeurs et de sens. À tel point que le passage dans lequel il analyse l'asservissement des intellectuels aux objectifs stratégiques de Francis Lacassin ne peut plus être lu que comme un asservissement de la réalité des acteurs aux enjeux stratégiques de la théorie des champs.

« La formation d'un appareil s'accompagne de la quasi-institutionnalisation [...] des positions nouvelles dont la détention de fait peut être officialisée au profit des agents qui les occupent et qui peuvent dorénavant revendiquer tous les profits symboliques (et matériels) que procure la reconnaissance : transformation par exemple en poste d'enseignant à l'université de Paris I [...] de la position occupée par le président du Centre d'études des littératures d'expression graphique, qui est aussi le fondateur de

¹⁸⁸ L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit., p. 42.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹¹ L. BOLTANSKI, *De la critique*, op. cit., p. 170. Voir également L. BOLTANSKI, *L'amour et la justice comme compétences*, op. cit.

cette association dont il établit la légitimité en obtenant le patronage de membres du champ universitaire (Évelyne Sullerot, Edgar Morin) ou de producteurs symboliques investis d'une autorisation académique (Marcel Brion, Alain Resnais, etc.)¹⁹². »

Le second aspect s'inscrit dans la continuité directe du premier. Il ne suffit pas d'analyser les enjeux de la constitution du champ d'une manière purement mécanique mais aussi les ressorts axiologiques tels qu'ils sont défendus par les acteurs. Or, cette préoccupation permet peut-être de transformer la nature de la distinction entre commentaire interne et externe. Dans ce sens, il s'agit non pas de la provenance du discours (ce type de critique est une appropriation courante de la théorie des champs par les acteurs) mais de sa coïncidence avec son objet (qui justifie et soutient en fait la critique des dispositions culturelles des acteurs en termes de capitaux). Or, de ce point de vue la distinction entre commentateur interne et commentateur externe devient un enjeu axiologique de la séparation entre discours légitime et discours illégitime. Dans le discours d'un des cercles du commentaire contemporain (celui des spécialistes s'inscrivant dans une légitimité institutionnelle), la critique des premiers commentateurs (les pionniers) est par exemple devenue une exigence, un principe épistémique de base :

« On peut [...] adresser au CELEG, et plus généralement aux bédéphiles de la première heure, plusieurs reproches : collusion avec le collectionnisme, fixation sur une certaine bande dessinée américaine (épique et fantastique) et errements théoriques divers, dont les formes les plus notables auront été un positionnement confus par rapport à la littérature et – ce dernier point étant plutôt le fait de la SOCERLID – la recherche à tout prix de cautions culturelles historiques hors de propos¹⁹³. »

La relecture contemporaine des premiers commentateurs officiels s'effectue à travers la critique de la figure du bédéphile, du *fan*. À travers cette critique contemporaine s'effectue la normalisation des recherches concernant la bande dessinée et son histoire sur le modèle de la controverse scientifique en même temps que sur celui de la consécration artistique. La critique sur le modèle de la théorie des champs n'est donc pas une fin objective. Elle s'appuie sur une autre demande d'objectivité, la demande de reconnaissance de l'objet « tel qu'il est » de par « sa valeur propre ». Dans les années 1960, la recherche de cautions intellectuelles conduit à une identification de la bande dessinée, dont la figure reste en majorité la conséquence d'un amour intégral, c'est-à-dire non soumis à des critères de sélection autres que la préférence personnelle (ou collective, c'est-à-dire ici générationnelle¹⁹⁴). La recherche de la valeur de

¹⁹² L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », *art. cit.*, p. 44.

¹⁹³ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁹⁴ Sur l'utilisation de la notion de génération en sociologie, voir K. MANNHEIM, *Le problème des générations*, (trad. G. MAUGER et N. PERIVOLAROPOULOU) Armand Colin, coll. « Essais et recherches », Paris, 2005 et C.

l'objet, par analogie avec d'autres types de pratiques, contribue à la délimitation d'un espace d'identification qui se spécifie au fur et à mesure de la mise en place d'un répertoire de fondamentaux et de la célébration de figures tutélaires¹⁹⁵. Outre la nécessité d'établir un état des lieux historique, c'est par la mise en place d'un discours de célébration de la création, déjà largement portée par le succès public que s'effectue ce glissement vers un commentaire spécialisé capable de s'appuyer sur un corpus afin de le prolonger ou de l'invalider.

... AUX COMMENTATEURS PROFESSIONNELS ET AMATEURS

Il est possible, à partir de ce premier parcours historique de l'artification de la bande dessinée, de considérer une nouvelle modalité de la partition des commentateurs, dont nous étudierons par la suite les incidences. Une première modalité de la tension entre reconnaissance professionnelle et reconnaissance artistique se joue au niveau de ce que nous avons jusqu'ici désigné comme le cercle des commentateurs (au sens large) à partir des fonctions dont ils ont la charge. La distinction que propose Luc Boltanski entre commentateur interne et commentateur externe joue en fait sur le même impensé repéré chez Alan Bowness, à savoir la distinction entre le commentaire professionnel et le commentaire amateur. Par professionnel, il faut entendre ici le commentaire inscrit dans un cadre spécifique de l'activité, délimitée par un contrôle de l'expertise, en fonction de normes en vigueur et contrôlé par une autorité reconnue comme étant légitime. L'activité du commentateur professionnel est donc soumise à un ensemble de dispositifs de contrôle plus ou moins rigide, en plus d'être éventuellement rétribuée¹⁹⁶. L'analyse de Boltanski montre comment les transformations de ce dispositif, pour ce qui concerne l'université, ont joué un rôle sur l'entrée de la bande dessinée dans les cadres du commentaire légitime. À l'inverse, l'activité du commentaire amateur n'implique pas directement d'instance de contrôle du discours. Comme le montre Antoine Hennion, cela ne signifie nullement que l'amateur n'ait rien à voir avec des instances de contrôle (principalement le jugement des pairs) ni même qu'il ne possède des critères propres

ATTIAS-DONFUT, *Sociologie des générations. L'emprunte du temps*, PUF, coll. « Le sociologue », Paris, 1988.

¹⁹⁵ J. BAUDRY, « Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID », art. cit.

¹⁹⁶ S'agissant des représentations professionnelles des sociologues, Howard Becker ajoute le critère de la rémunération. « Il s'agit des représentations que partagent les membres d'un groupe professionnel qui gagnent tous leur vie en étudiant ce genre de problèmes pour l'édification et le jugement de leurs pairs. » H. BECKER, *Les ficelles du métier*, op. cit., p. 46. Toutefois, ce paramètre doit être ici corrélé aux contours de l'activité du commentateur qui, par son exercice de l'écriture et la nature du jugement esthétique dont il a fonctionnellement la charge, s'inscrit peu ou prou à l'aune d'une qualification vocationnelle de son activité. Ce paramètre permet de nuancer la question de la rémunération qui prend alors une dimension critique particulière, par opposition à l'attachement incommensurable vis-à-vis de son objet.

d'évaluation et de pratique¹⁹⁷. Au contraire, c'est justement la spécificité des rapports à l'objet du commentaire, à travers ses pratiques concrètes et leurs résultantes personnelles, de l'ordre de l'appropriation affective, qui donne sens à tout type de commentaire et de pratique amateur. La distinction entre amateur et professionnel réside ici dans le fait de soumettre son jugement à des dispositifs à travers lesquels celui-ci est susceptible d'être régulé par la critique d'autres commentateurs, tels que des revues, des postes d'enseignement, des ouvrages, des expositions et autres conférences. Dans ce sens, elle renvoie à la sortie du régime de familiarité en direction d'un régime de la justification axée sur la qualification d'un objet commun. Par ces dispositifs, la prise de parole, qui est aussi une prise de position, expose ses auteurs à la controverse d'experts. Pour ce qui concerne la bande dessinée, la distance entre le commentaire professionnel et le commentaire amateur est particulièrement ténue et problématique en raison de son histoire (liée à l'activisme du *fandom*, le domaine du *fan*), mais des indices sémantiques permettent d'établir cette distinction typologique.

Les fanzines

Les revues créées par des amateurs, par lesquelles l'histoire de la bande dessinée s'est notamment développée, sont appelées des fanzines. Le terme vient de la contraction de « *fanatic magazine* ». Les fanzines sont des revues (parfois « bricolées ») faites par des amateurs autour d'un objet de prédilection dont ils se partagent les secrets dans ces journaux distribués de manière plus ou moins confidentielle, par abonnements, distribution dans des librairies spécialisées ou lors de manifestations publiques. Le mouvement est initialement issu des amateurs de science-fiction aux États-Unis dans les années 1930. Les fanzines consacrés à la bande dessinée se sont principalement développés dans les années 1970 en France et en Belgique. Les fanzines ont permis à de nombreux dessinateurs débutants de faire leurs armes ainsi qu'à de nombreux amateurs de se spécialiser dans la critique, l'édition ou le commerce de bande dessinée.

Ayant acquis une certaine visibilité, il est parfois question de « prozines » ou encore, lorsque le contenu est spécifiquement consacré au commentaire, de « revue d'étude ». Les premières revues telles que *Phénix* ou *Giff-Wiff* publiaient également de la bande dessinée. La distinction entre amateur et professionnel concerne ceux qui publient de la bande dessinée dans ces magazines, ceux qui les éditent et ceux qui les diffusent (qui sont parfois les mêmes personnes). Le degré de professionnalisme d'une telle publication est aussi évalué en fonction de la qualité attribuée aux textes et à leur pertinence, à la qualité esthétique des bandes publiées, à la qualité de fabrication du support ou encore au circuit de distribution par lequel elle est rendue publique.

La principale caractéristique du fanzine est d'être une revue faite à peu de frais par des amateurs bénévoles (parfois une seule personne). Mais comme le note Samuel Étienne concernant les fanzines rock, le fanzinat peut autant être le lieu d'une professionnalisation avec l'ambition de faire du matériel des magazines distribués en presse, que le dispositif d'une indépendance revendiquée sur le mode de la culture *underground*, c'est-à-dire volontairement souterraine¹⁹⁸. Cette tendance existe également en bande dessinée où la

¹⁹⁷ A. HENNION, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux* n° 153, La Découverte, Paris 2009/1, [55-78].

¹⁹⁸ S. ÉTIENNE, « "First & Last & Always" : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *Volume !* vol. 2 n° 1, Éditions Seteun, Nantes, 2003, [5-34], p. 6.

pratique du fanzinat a notamment rejoint les exigences d'une critique artiste¹⁹⁹. Ainsi, contrairement à ce qu'affirme Groensteen en 1985, tout fanzine n'est pas « acculé à cette alternative : de se professionnaliser [...] ou disparaître²⁰⁰ », dans la mesure où il s'inscrit dans une logique parallèle, fondée sur ce que Samuel Étienne nomme les valeurs de l'éphémère, auxquelles il faudrait ajouter, dans le cas de la bande dessinée, les enjeux de l'expérimentation, de la confidentialité et de la coopération selon les caractéristiques d'un régime de familiarité attaché aux exigences axiologiques du régime de singularité.

Évariste Blanchet, à la suite de Philippe Morin, distingue les fanzines de bande dessinée à partir de deux types de catégories. Fanzines de création contre fanzines d'étude ; fanzine contre journal *underground*²⁰¹. Il décrit la période de 1969 à 1977 comme la première véritable vague, celle des fanzines d'adolescents, popularisée dans le journal *Spirou*²⁰². « [...] les notions adolescents/amateurs et adultes/professionnels se confondant dans la plupart des cas²⁰³ ». Les journaux *underground* s'éteignent progressivement à partir de la fin des années 1970 mais le fanzinat de bande dessinée reste une institution de la publication amateur. Ces publications, souvent provinciales sont relayées par les revues de presses de la presse spécialisée voire généraliste²⁰⁴. Mais plus encore que pour les fanzines de la première vague, l'économie de moyens caractérise par principe les publications qui suivront. Les structures et expériences de la *free-press* permettent aux jeunes fanzineux de s'inscrire dans des dispositifs techniques déjà structurée²⁰⁵. Fort de cette expérience, qui mêle savoir-faire technique et création de réseaux professionnels, nombre des acteurs du fanzinat deviendront professionnels par la suite, notamment dans l'édition²⁰⁶. Depuis 1982, un prix fanzine est remis chaque année à Angoulême, ce qui contribue à identifier cette pratique comme un espace de professionnalisation²⁰⁷.

À travers les fanzines, les amateurs fondent un entre-deux du discours interne et externe. Il ne s'agit alors ni d'un commentaire purement interne, hormis lorsque celui-ci est le fait de professionnels (éditeurs ou auteurs), ni d'un commentaire purement externe. Il se constitue par rapprochement vis-à-vis du cercle des producteurs et appropriation de la qualification de ces derniers à partir des références et outils du commentaire externe, axés sur les deux régimes de la vocation et de la singularité. Le principe du régime de singularité, qui consiste alors à dénicher et rendre compte de l'originalité et de l'authenticité, est mis en avant par les deux biais de la qualification artistique et de la critique des modes de qualification extrinsèques dans la réalisation du fanzine. Cette traduction de l'opposition des commentateurs possède une incidence sur la constitution du cercle des commentateurs, du point de vue de la qualification des personnes, des discours et des activités. Il ne s'agit pas alors d'un rapport d'opposition

¹⁹⁹ L'expression est empruntée à L. BOLTANSKI et È. CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, coll. « NRF essais », Paris, 2007, p. 83-84.

²⁰⁰ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée depuis 1975*, M.A. Éditions, coll. « Le monde de », Paris, 1985, p. 72.

²⁰¹ É. Blanchet, « Un fanzine de bandes dessinées nommé PLG », in Collectif, *PLG 32 ans de bandes dessinées*, Éditions PLG, Montrouge, 2010, [4-19], p. 5.

²⁰² Voir *infra*, p. 83.

²⁰³ É. BLANCHET, « Un fanzine de bandes dessinées nommé PLG », art. cit., p. 8.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁵ Le fanzine *PLG*, de même que le fanzine de l'alors dessinateur en herbe Michel Gaudette sont imprimés « dans les locaux des Imprimeurs libres, [...] qui proposent des tarifs très raisonnables, fonctionnent en coopérative et constituent un véritable repère d'anarchistes ». P. MORIN, « PLG Story », in Collectif, *PLG 32 ans de bandes dessinées*, op. cit., [29-73], p. 38.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁷ Voir *infra* p. 354.

bipolaire mais du cumul et de l'articulation de l'opposition entre commentateur externe et interne et entre professionnel et amateur.

La distinction entre commentateur professionnel et commentateur amateur n'est pas ici l'opposition de catégories avérées, permettant de classer les personnes du point de vue de leur légitimité à s'exprimer. Elle est justement une distinction problématique qui opère au cœur même des pratiques du commentaire dans deux sens opposés. D'un côté, les commentateurs professionnels sont susceptibles de critiquer les pratiques non validées dans le champ d'une expertise spécifique et de renvoyer aux textes, revues, experts qualifiés de « sérieux » (dont la meilleure garantie résulte d'un contrôle effectif par le biais d'une institution, éventuellement scientifique). De l'autre les commentateurs amateurs peuvent dénigrer le manque d'attachement des spécialistes vis-à-vis de l'objet dans lequel ils se reconnaissent et vis-à-vis de la bonne manière de s'y rattacher. La distinction entre amateur et professionnel du commentaire n'est donc pas une distinction de personnes mais fixe un double horizon axiologique théoriquement antinomique. D'un côté, la légitimité par le contrôle des normes de l'activité, de l'autre la reconnaissance par l'appropriation personnalisée et progressive sur le mode de la connaissance empirique. Dans le registre du commentaire, elle désigne une distinction entre un rapport de position face à l'objet chargé d'une opposition entre deux registres de valeurs opposées : l'attachement et le désintérêt. Appliqué au cas du commentaire sur la bande dessinée, le rapport aux valeurs de l'attachement et du détachement²⁰⁸ s'exporte donc sur la signification de l'objet, autrement dit sur sa représentation. L'opposition entre commentaire amateur et commentaire professionnel met donc en jeu un rapport aux valeurs opposées sur le mode d'une tension entre engagement et distanciation²⁰⁹. Le commentaire amateur attribue une valeur positive à l'engagement personnel vis-à-vis de l'objet, qui s'oppose à la distanciation propre au commentaire professionnel, dans la mesure de l'indistinction du rapport entre le sujet et l'objet. Inversement, le commentaire professionnel oppose à l'engagement aveugle le discernement procuré par la distanciation méthodologique (complétée par la distance temporelle dans le cas de l'historien) propre aux cadres de sa discipline. L'engagement, comme notion d'usage décrit ainsi une catégorie du rapport adéquat à l'objet selon qu'il est considéré dans sa dimension objective ou dans sa dimension subjective. Un transfert de qualification est opéré à l'aune de ces deux modalités

²⁰⁸ Sur la dimension morale de l'envie et de l'indifférence qui mettent en jeu ce rapport d'attachement et de détachement, voir C. GIRAUD, *Logiques sociales de l'indifférence et de l'envie*, op. cit., p. 49.

²⁰⁹ Norbert Élias met l'accent sur ces notions considérées comme des symboles à usage d'orientation, à l'instar du temps dans N. ÉLIAS, *Du Temps*, Fayard, coll. « Agora », Paris, 1996, p. 38. Sur l'engagement et la distanciation comme valeurs de la recherche scientifique, voir N. ÉLIAS, *Engagement et distanciation*, op. cit., p. 165.

d'appréhension qui renvoient non seulement à la singularité de l'objet comme représentation (susceptible d'être partagée tant par le professionnel que par l'amateur) ; mais aussi à la singularité de l'attachement vis-à-vis de l'objet. La singularité de cet attachement (sa personnalisation) peut être prolongée dans l'impossibilité d'objectiver ce rapport proprement personnel à l'objet. À l'extrême, la valeur de l'attachement est alors caractérisée par l'absence de commentaire au profit de la pure pratique. La critique de la distanciation constitue alors le levier axiologique d'une valorisation de la singularité de l'objet par le biais d'une valorisation de la pratique.

LES DISPOSITIFS DE CONSÉCRATION AUTOUR DES PRODUCTEURS

Comme nous l'avons vu, la fonction du commentaire peut être découpée en deux registres fonctionnels. D'un côté, le commentateur contribue à produire un langage pour parler de l'art, de l'autre, il joue un rôle dans la renommée des artistes qu'il promeut. Cette double fonction, propre au commentateur « sérieux » selon Bowness, n'est pourtant pas l'apanage des commentateurs professionnels. Comme il l'a été précisé plus haut, la bande dessinée offre de multiples déclinaisons empiriques à l'étude de cette double fonction, qui ne s'inscrit pas uniquement dans les discours mais prend toute sa valeur dans un ensemble de dispositifs plus ou moins officialisés. Comme le signale Bowness de manière elliptique, le commentateur n'est pas seulement un écrivain d'art : il participe à la mise en place de dispositifs matériels de la reconnaissance. Nous en avons vu des exemples concernant la bande dessinée. Or, par la mise en place de ces dispositifs, l'écrivain déborde potentiellement du cercle du commentaire pour intégrer le cercle des producteurs. Dans le cas de la bande dessinée, cette possibilité est d'autant plus ouverte que les possibilités d'être actif comme créateur sont multipliées par le caractère potentiellement collectif du travail de réalisation d'une bande dessinée et, en ce qui concerne la période des années 1960-1970, par la démultiplication de la pratique du fanzinat. Nous reviendrons sur ce point déjà évoqué par ailleurs à travers l'activité de Georges Sadoul. Pour l'instant, c'est le croisement inverse qu'il est plus pertinent de noter afin de montrer comment la fonction de commentateur peut aussi être envisagée dans le travail des producteurs, c'est-à-dire comment ceux qui font la bande dessinée contribuent à produire un commentaire sur leur pratique. Outre le commentaire « interne » qui correspond à la fonction de reconnaissance entre pairs, le commentaire des producteurs s'exporte autant en direction des purs commentateurs, avec lesquels ils collaborent parfois très directement par le biais d'entretiens notamment ou de publications communes, comme en direction du public, et dont l'intérêt est parallèlement sollicité par la multiplicité des dispositifs critiques mis en place autour des figures nouvellement reconnues du neuvième art que constituent les auteurs et plus

uniquement leurs personnages. L'artification de la bande dessinée est en partie l'œuvre de commentateurs extérieurs à la bande dessinée, amateurs et professionnels-experts. Parmi ces derniers, qui englobent tant les défenseurs que les détracteurs, il faut ajouter les journalistes de la presse non spécialisée, qui pratiquent en « chroniqueurs » le commentaire sur la bande dessinée, d'abord en relayant le discours des détracteurs²¹⁰ puis en soulignant la popularité de certains titres, à l'instar des journalistes de *l'Express* qui publient leur une sur Astérix en 1966²¹¹. Dans les années 1970, la presse généraliste, la télévision ou la radio accueillent volontiers les auteurs de bande dessinée sortis de l'anonymat grâce aux succès de leurs productions et à la reconnaissance naissante de la bande dessinée²¹². Les producteurs de bande dessinée intègrent ainsi d'une manière indirecte le cercle des commentateurs par la participation à une entreprise générale de mise en scène de leur pratique²¹³. Les commentateurs de la bande dessinée contribuent d'ailleurs à la publicité de la bande dessinée dans les médias. Francis Lacassin est notamment le producteur de la première série d'émissions de télévision consacrées à la bande dessinée, diffusée en 1967 et réalisée par Rémo Forlani et Max Allemand. En 1969, une nouvelle émission intitulée *du Tac au tac*, met en scène dessinateurs et caricaturistes dans un exercice de composition collectif imaginé par Jean Frapat²¹⁴. Les manifestations publiques, dans lesquelles les dessinateurs sont invités à rencontrer le public se multiplient. Si le premier salon de Bordighera est principalement un espace consacré aux commentateurs, les salons suivants sont également l'occasion pour les auteurs de rencontrer peu à peu le grand public. Dans les années suivantes, la pratique de la

²¹⁰ T. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster* », *op. cit.*, p. 213.

²¹¹ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, *op. cit.*, p. 77.

²¹² Rappelons que l'objectif ici n'est pas de montrer comment certaines bandes dessinées ont pu devenir des succès populaires mais comment, à partir de ce fait, la représentation de la bande dessinée contribue à une organisation de l'activité en fonction d'une division des rôles et des statuts. Le succès de telle ou telle œuvre est précisément l'objet des discussions entre commentateurs, susceptibles de l'attribuer à ses caractères intrinsèques ou à des facteurs extérieurs de diverses natures. Pour exemple, sur le succès d'Astérix expliqué par ses raisons éditoriales voir notamment S. LESAGE, « *Astérix*, phénomène éditorial. Du succès de librairie à la modernisation du marché de la bande dessinée en France », *art. cit.* Sur le succès d'Alain Saint-Ogan, voir T. GROENSTEEN et H. MORGAN, *L'art d'Alain Saint-Ogan*, Éditions de l'An2, Angoulême, 2007.

²¹³ La première vidéo consultable sur le site de l'INA à l'entrée « bande dessinée » date de janvier 1960. [En ligne : <http://www.ina.fr/>], consulté le 22.06.2012. Il s'agit d'une interview du créateur de Tintin, à l'occasion de la diffusion aux États-Unis d'un dessin-animé consacré à ce personnage. Dès 1959, des adaptations de Tintin sont diffusées à la radio, de même que pour Astérix à partir de 1966. J-L. BOCQUET, *Goscinnny et moi*, Flammarion, coll. « Pop culture », Paris, 2007, p. 63. Si cette exportation de la bande dessinée hors des journaux et des albums tient encore du succès des personnages, elle contribue à faire de leurs créateurs des personnages publics reconnus par le grand public. Toutefois cette visibilité de l'auteur paraît alors en rester au phénomène de starification décrit dans E. MORIN, *Les stars*, Seuil, coll. « Points essais » Paris, 2001, p. 37. L'assimilation alors fréquente du créateur à ses créatures semble fixer cette identification plus qu'une reconnaissance publique de l'auteur comme créateur, figure qui naîtra d'une critique de cet amalgame du créateur et de la créature. Une analyse plus précise de la représentation des créateurs manque ici pour alimenter une analyse plus poussée de la starification de certains créateurs de bande dessinée comme produits de leur créature, qui se cristallise dans les années 1950.

²¹⁴ P. CASSAGNAU, « Jean Frapat / Les dispositifs dialogiques », *Multitudes hors série n° 2*, Éditions Exils, Paris, 2010/5, [104-113].

monographie ainsi que la politique des grandes maisons d'édition seront principalement axées sur la personne des auteurs²¹⁵.

Les créateurs de bande dessinée sont ainsi exposés aux yeux du grand public dans des dispositifs à travers lesquels leur personne s'ajoute à leur production comme objet de l'attention publique. Les dispositifs de reconnaissance de la bande dessinée s'appuient sur la personnalisation du talent. Les membres de la SOCERLID axent leur activité de promotion vers les dessinateurs comme le montre Julien Baudry à propos d'Alain Saint-Ogan.

« Entre 1964 et 1974, année de la mort de Saint-Ogan, de nombreuses études et expositions vont être consacrées au dessinateur emblématique d'une discipline artistique en pleine recherche de légitimité dont il est la figure vivante et, qui plus est française. La plupart ont pour origine la SOCERLID mais, par contamination, Saint-Ogan est également contacté par d'autres associations de promotion de la bande dessinée nées dans la foulée. [...] Dès lors, Saint-Ogan est cité dans de nombreuses anthologies, dictionnaires, encyclopédies, panoramas, consacrés à la bande dessinée. Rituellement, les revues érudites de collectionneurs qui prennent la suite de Phénix ne manquent jamais d'évoquer la figure tutélaire de Saint-Ogan²¹⁶. »

Outre l'activité de consécration de la bande dessinée comme objet théorique, les commentateurs visent à mettre à l'honneur ses producteurs mais pas nécessairement pour leur permettre d'accéder au succès : les personnages de Saint-Ogan avaient connu une renommée publique considérable dès la fin des années 1920²¹⁷. Selon certains commentateurs actuels, l'activité de ces premiers commentateurs, concentrée sur les productions d'avant-guerre n'a que peu contribué au succès des productions contemporaines car étant avant tout soucieux de légitimer la bande dessinée d'un point de vue théorique par une délimitation restrictive des productions dominée par la nostalgie²¹⁸. Ils contribuent donc principalement à la constitution d'un langage par la reconstitution d'un passé dont ils retrouvent les traces dans le présent. Toutefois, cette exégèse contribue à la création d'un discours de célébration à travers lequel les producteurs, particulièrement les plus jeunes d'entre eux, sont susceptibles de trouver une source de proximité et des modèles d'identification à partir desquels leur pratique s'oriente dans le sens d'une plus grande réflexivité. La reconnaissance de la bande dessinée comme activité de création est également le lieu d'élaboration d'une histoire collective par laquelle des valeurs et une codification des activités qui y sont liées sont relayées. Par cette reconstitution systématique de l'identité de la bande dessinée sur un mode historique, les commentateurs

²¹⁵ A. DE LA CROIX, « Monographies : l'ancien et le nouveau », *Les cahiers de la bande dessinée* n° 58, Glénat, Grenoble, 1984, [53-54].

²¹⁶ J. BAUDRY *Alain Saint-Ogan et l'univers culturel de l'enfance*, mémoire de master sous la direction de A. RENONCIAT, Université Paris 7 Denis Diderot, Paris, 2010, p. 6.

²¹⁷ T. GROENSTEEN, et H. MORGAN, *L'art d'Alain Saint-Ogan*, *op. cit.*, p. 34-36.

²¹⁸ H. MORGAN, « Les discours sur la bande dessinée. Bilan historique 1830-1970 », *art. cit.*

créent les conditions d'une affiliation symbolique entre les créateurs, les symboles matérialisés dans les œuvres et au-delà, et le public.

II. LA NOUVELLE QUALIFICATION

C'est d'abord par la prise en compte de la bande dessinée par diverses institutions que la bande dessinée acquiert une spécificité culturelle qui deviendra l'enjeu des débats postérieurs sur son statut comme activité. L'extension du cercle des commentateurs par segmentation constitue le point nodal de l'artification. Pourtant, il est possible de postuler que celle-ci est déjà en germe dans certaines caractéristiques de la pratique. Comme l'a montré Luc Boltanski²¹⁹, la transformation institutionnelle des commentateurs culturels conduit des lecteurs à transférer la bande dessinée du côté des pratiques susceptibles d'être abordées légitimement, voire professionnellement, d'un point de vue théorique. Cet intérêt, sans doute également favorisé par des facteurs extérieurs²²⁰, permet une segmentation du champ des commentateurs et la constitution d'une critique spécialisée amateur, détachée d'une légitimité traditionnelle et axée sur le champ de la production. Cette segmentation est une conséquence de l'opposition entre distanciation et proximité vis-à-vis de l'objet et de la constitution de deux modalités de contrôle du commentaire (amoureux/expert) qui en découlent. Enfin, le rapprochement des commentateurs vis-à-vis des producteurs, favorisé par la mise en place de dispositifs d'évaluation, de publicisation et d'expertise, entraînent conjointement les producteurs à se définir en fonction de cette problématique statutaire et non plus uniquement en fonction du succès à court terme qui caractérise l'activité sur un mode professionnel. À travers ces dispositifs d'évaluation, la bande dessinée passe de métier à vocation. Les

²¹⁹ L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit., p. 43.

²²⁰ La conjonction de la critique-artiste et de la critique sociale de ce que Luc Boltanski et Ève Chiapello nomment le « deuxième esprit du capitalisme » est décrite dans L. BOLTANSKI et È. CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 243-255.

prémices de ce mouvement d'institutionnalisation, dans la période des années 1960-1970, est le moment d'une redéfinition de la bande dessinée, de ses moyens et de ses objectifs, par ses acteurs. La reconnaissance publique progressive (dans les deux sens du terme : du public puis des pouvoirs publics) entraîne une transformation du statut des producteurs et de leurs prérogatives. Avec la segmentation du cercle des commentateurs, particulièrement la structuration d'un discours spécialisé amateur, la reconnaissance artistique devient le support d'une relecture de l'histoire et d'une redéfinition constante de cette pratique et de ses effets.

1. LA COLLUSION DE LA PRODUCTION ET DU COMMENTAIRE

L'histoire récente de la bande montre à quel point le cercle des commentateurs et celui des producteurs est intimement mêlé sur le territoire francophone. Le manque structurel de centres de formations spécialisés dans la bande dessinée et, plus généralement le manque de structures institutionnelles à travers lesquelles le cercle des commentateurs est susceptible d'exercer ses fonctions, explique en partie ce phénomène de circularité des cercles. Avec les principales tentatives de récupération des dispositifs de production éditoriale par les créateurs dans les années 1970 ainsi que la profusion des organes amateurs, les spécialistes de la bande dessinée sont principalement « recrutés » au cœur même d'un foyer mêlant créateurs et commentateurs. Le manque de reconnaissance institutionnelle, voire le mépris affiché par les instances de reconnaissance officielle implique la nécessité pour ces commentateurs de constituer leurs propres espaces d'activité et d'intégrer les espaces existants. Dans ce processus à long terme, les créateurs jouent une part essentielle de soutien et de participation. Concernant les producteurs, la reconnaissance publique de la bande dessinée entraîne une inflation vocationnelle qui se traduit par la nécessité d'organiser un tri sélectif à l'entrée de la carrière²²¹. La reconnaissance publique des créateurs associée à la critique des normes traditionnelles du travail entraîne de nombreux amateurs de bande dessinée à se tourner vers ce nouvel eldorado de la création. Il faut toutefois envisager cette nouvelle publicité sous l'angle imprimé par les commentateurs, à savoir celui d'une spécification de l'objet bande dessinée tel que reconstitué par leurs soins et pris comme forme de création spécifique qui entraîne de ce fait une spécialisation professionnelle dont nous aborderons les traits dans la seconde partie de ce travail. Aux dires des professionnels, l'inflation du nombre d'aspirants-créateurs entraîne une exigence accrue du savoir-faire accompagné par ailleurs d'un savoir-être dont les codes étaient auparavant transmis au contact même des créateurs ainsi que par la fréquentation des œuvres et des commentaires qui les accompagnaient de l'extérieur. À partir

²²¹ Voir *infra*, p. 376.

des années 1960, cette modalité d'accompagnement tend à être transférée en partie dans des organes spécialisés. En 1985 par exemple, un article publié dans les *Cahiers de la bande dessinée* fait état des difficultés des jeunes dessinateurs à trouver du travail et leur fournit des clés afin de voir leur travail publié²²². L'apprentissage de la bande dessinée devient également celui d'un apprentissage théorique et critique, traditionnellement effectué en souterrain par le biais de conseils de lecture, de recommandations et depuis complété par une littérature pédagogique étalée sur trois plans : l'histoire de la bande dessinée, la connaissance des techniques et celle des normes du milieu qui, étant donnée sa segmentation est en fait une connaissance d'un milieu particulier, désigné par le terme de « réseau professionnel ». La diffusion de savoir-faire sur ces trois plans peut être prise en charge directement par les producteurs qui assurent ainsi leur propre commentaire, dans les organes de leur activité et parfois dans sa forme même. Cette prise en charge, comme nous le verrons par la suite, n'est pas nouvelle. Elle correspond traditionnellement à l'apprentissage de l'activité sur un mode de transmission artisanale²²³ encore pratiquée dans la tradition du dessin et de la caricature au dix-neuvième siècle. Pour l'instant, c'est le mouvement d'une modalité discrétionnaire à une modalité publique qui nous intéresse ici. C'est sous la forme d'une double qualification, professionnelle et artistique que les producteurs intègrent l'espace du commentaire, en partie contre, en partie avec les nouveaux commentateurs. La segmentation du commentaire des producteurs entre discrétion et publicité oriente ce partage.

LA RÉFLEXIVITÉ DES PRODUCTEURS

Dans la dynamique de consécration historique et esthétique de la bande dessinée, les professionnels agissent d'une manière directe. Plus que de simples alliés de la pratique du commentaire, ils en sont également des acteurs. La collaboration à l'entreprise de légitimation s'étend de la sphère des commentateurs à celle des producteurs, plus habitués au commentaire interne (entre pairs) ainsi qu'à l'allusion discrète dans des pages codifiées par l'attente supposée des lecteurs (ainsi que celle, plus directive, de la censure). L'allusion à la personne du créateur et à l'implication d'une histoire personnelle était déjà présente, de manière peu explicite, dans les contenus des bandes dessinées, par le biais de clins d'œil ainsi que par le jeu des références stylistiques et thématiques. Comme le relèvent les enquêtes axées sur le contenu des bandes dessinées, la première mise en place de références collectives s'effectue

²²² N. COUCKE et S. MAYENCE, « Vade-mecum du dessinateur débutant. Comment publier votre BD », *Les cahiers de la bande dessinée* n° 62, Glénat, Grenoble, 1985, [39-43].

²²³ Sur le mode de transition artisanal, entre connaissance tacite et connaissance explicite, voir R. SENNETT, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, (trad. P-E. DAUZAT) Albin Michel, Paris, 2010, p. 110.

au sein même des productions qui charrient références et continuités plus ou moins explicites²²⁴. La mise en discours de ces références à travers la réflexivité entre soi, constitue déjà l'implication des créateurs dans un ensemble de codes et de jeux partagés entre professionnels et discrètement inscrits dans les contenus. L'exemple le plus connu est celui de la représentation de personnes existantes mises en scène dans les histoires. Mais ce mécanisme d'auto-référence collectif peut aussi aller plus loin que le simple clin d'œil, vers une implication plus consciente vis-à-vis d'une reconnaissance homogène de l'histoire de la bande dessinée et de ses praticiens. Conséquence du processus d'artification, les créateurs de bande dessinée tendent à affirmer une conscience de leur propre univers référentiel de manière plus frontale, c'est-à-dire en l'incluant de manière explicite dans le cadre des publications traditionnelles, notamment dans les journaux pour enfants. Cette inclusion s'effectue principalement par le biais de l'écriture pour se manifester de plus en plus sous la forme même de la création.

Des auteurs, tels que Morris, Greg ou Rémo Forlani contribuent directement à intégrer le commentaire sur la bande dessinée à l'intérieur des productions dans lesquelles ils exercent. Dès le numéro 81 du 11 mai 1961, soit deux mois avant la création du Club des bandes dessinées, Rémo Forlani, publie dans les pages du magazine hebdomadaire *Pilote* une rubrique intitulée « le roman vrai des bandes dessinées »²²⁵. Quelques années plus tard, le dessinateur belge Morris est le co-créateur, en février 1966 du Club des amis de la bande dessinée²²⁶, section belge du CELEG devenue autonome. Le club belge publie la revue *Rantan plan* jusqu'en 1977. De 1964 à 1967, Morris et Pierre Vankeer animent une rubrique rédactionnelle intitulée « neuvième art » dans le magazine *Spirou*. En juin 1968, le club organise une exposition à la bibliothèque Albert 1^{er} de Bruxelles. Un catalogue est publié à la suite de cette exposition, intitulé « introduction à la bande dessinée belge », dans lequel le scénariste Greg publie un texte à côté de ceux d'universitaires. Le même ouvrage comporte également un répertoire professionnel rédigé par Jean Van Hamme, futur scénariste à succès dont le premier album, sorti en mai 1968 est publié à Paris par Éric Losfeld²²⁷. À l'intérieur des magazines, une conscience historique collective s'affine peu à peu au sein du dispositif

²²⁴ T. SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée*, op. cit., p. 7.

²²⁵ L. GROVE, « BD Theory Before the Term " BD " Existed », art. cit., p. 45.

²²⁶ Avec André Leborgne, Greg, Pierre Vankeer, Alain Van Passen et Jacques Van Herp. Voir D. PASAMONIK, « Disparition d'André Leborgne, pionnier belge de la reconnaissance du 9^{ème} art », *ActuaBD*, 2012, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Disparition-d-Andre-Leborgne>]. Consulté le 17.08.2012.

²²⁷ Dessiné par Paul Cuvelier, l'album intitulé *Epoxy* s'inscrit dans la démarche de l'éditeur Éric Losfeld de publication de bandes dessinées en albums pour adultes n'étant pas pour autant pornographiques. L'expression « pour adultes » désignait alors le plus souvent des fascicules pornographiques. G. RATIER, « "Epoxy" de Paul Cuvelier et Jean Van Hamme », *BDzoom*, 2009, [En ligne : <http://bdzoom.com/6343/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-%C2%AB-epoxy-%C2%BB-de-paul-cuvelier-et-jean-van-hamme>]. Consulté le 22.08.2010.

par lequel cette histoire se déploie, notamment dans le journal de *Spirou*. Si les relations internes (fictives) de la rédaction sont déjà mis en scène à travers le personnage de Gaston à partir de 1957 puis dans la rubrique « En direct de la rédaction » en 1965, le journal relaye peu à peu des éléments pour une histoire de la bande dessinée. La nomination de Thierry Martens au poste de rédacteur en chef de *Spirou* en 1968 confirme cette tendance à l'auto-commentaire. Surnommé « monsieur archives » du journal, il publie des rédactionnels dans lesquels est reconstituée une histoire collective de la bande dessinée. De 1972 à 1978, les rôles se trouvent inversés dans la rubrique « et les fanzines ? », dans laquelle il commente, sous le pseudonyme de Térance, les productions amateurs. Il laisse toutefois de côté les fanzines subversifs, que Philippe Martin et Évariste Blanchet nomment les journaux *undergrund*²²⁸ et qui, par leur souci d'originalité et leur sens de la subversion s'inscrivent pleinement dans le registre du régime de la singularité plus que dans celui de la tradition académique prônée par le conformiste rédacteur en chef du journal *Spirou*.

Les commentaires spécialisés sont donc aussi relayés à partir du cercle des professionnels de la bande dessinée. D'une part, les professionnels sont des commentateurs : ils s'intègrent dans ce cercle en faisant jeu égal avec eux, en partageant leurs activités et leur objectif de faire reconnaître la bande dessinée hors du *milieu*. Ils sont invités en tant que spécialistes, on leur demande des expertises. Ils peuvent être sollicités comme des commentateurs, mobilisés comme des témoins de première main. Ils sont aussi des commentateurs à l'intérieur de leur propre support et peuvent faire office de transmission d'une histoire collective. Déjà en 1955, une rubrique du *Journal de Tintin* était consacrée aux dessinateurs du journal²²⁹ et en 1961, une rubrique y est intitulée « nos dessinateurs se penchent sur leur passé²³⁰ ». La reconnaissance des créateurs s'institutionnalise à l'intérieur des journaux. Le commentaire axé sur les auteurs est relayé dans les revues spécialisées et les fanzines. Ces auteurs deviennent progressivement des figures importantes des journaux dans lesquels ils publient. En 1967, le journal *Pilote* publie un supplément intitulé *Le petit Pilote illustré*, contenant une partie historique consacrée aux collaborateurs du journal²³¹. Des interviews d'auteurs paraissent en 1986, réalisées par Michel Denni puis par Katherine Quénot, qui rédige également la rubrique

²²⁸ É. BLANCHET, « *Un fanzine de bandes dessinées nommé PLG* », art. cit., p. 9.

²²⁹ La rubrique est intitulée « Ceux qui font Tintin ». Elle est consacrée à Jacques Martin, François Craenhals, Willy Vandersteen, Edgar P. Jacobs, Fred Funken, Raymond Macherot, André Franquin et Hergé. *Bdoubliees*, [En ligne: <http://www.bdoubliees.com/journaltintin/redactionnel/fonttintin.htm>]. Consulté le 19.09.2011.

²³⁰ *Ibid.*, <http://www.bdoubliees.com/journaltintin/annees/1961.htm>]. Consulté le 19.09.2011.

²³¹ *Ibid.*, <http://www.bdoubliees.com/journalpilote/redactionnel/piloteillustré.htm>]. Consulté le 19.09.2011.

« Auteurs, leur vie leur œuvre » en 1987 et 1988²³². Cette tradition est aujourd'hui bien implantée dans le journal *Spirou*, qui publiait en 1969 la rubrique « Quand ils avaient votre âge » consacrée à la jeunesse de dessinateurs et qui propose notamment entre 2004 et 2005 une rubrique « Vous êtes vraiment mon auteur préféré » et depuis 2008 la « Galerie des illustres », page d'interview consacrée à un dessinateur. Le journal publie également des numéros spéciaux consacrés à des professionnels méritants. Progressivement, les auteurs de bande dessinée accompagnent le succès des traditionnels personnages qui habitaient auparavant les pages des publications consacrées à la bande dessinée. D'autre part, ces journaux puis les éditeurs de livres publient aussi des rubriques consacrées plus spécifiquement au métier. Ils incitent les lecteurs à envoyer leurs productions en organisant des jeux-concours ou à travers des rubriques consacrées à la pratique du métier et au commentaire de la vie professionnelle, les rapports avec les éditeurs ou le déroulement d'événements particuliers tels que les numéros spéciaux concernant le festival d'Angoulême par exemple. Progressivement, la segmentation du cercle des commentateurs implique la diversification de ces commentaires en direction de l'exercice de l'activité et plus uniquement des contenus ou de la rencontre personnelle avec les auteurs. Appuyées sur l'histoire de la bande dessinée reconnue publiquement ainsi que sur la médiatisation des dessinateurs, notamment dans la presse, les modalités de sa fabrication sont rendues publiques à travers des ouvrages pédagogiques. En 1969, Philippe Vandooren publie un livre entretien avec Jijé (Joseph Gillain) et André Franquin intitulé *Comment on devient créateur de bande dessinée*²³³, dans lequel ces deux auteurs expliquent par le menu les modalités de leur profession. Par ailleurs, selon les témoignages de nombreux dessinateurs de la génération postérieure, le témoignage bienveillant de certains dessinateurs professionnels de cette période à l'égard de leurs successeurs aura pour effet direct de susciter des vocations.

Avant la déferlante des ouvrages pédagogiques, c'est principalement sur le mode de la transmission directe que les jeunes dessinateurs étaient formés par un maître. Cette transmission a pu être suscitée par les éditeurs eux-mêmes²³⁴. Par la suite, la littérature pédagogique complète la transmission directe dans l'apprentissage des rudiments des codes de la bande dessinée. En 1981 et 1982, le dessinateur Duc publie notamment les deux tomes d'un ouvrage explicitant les techniques de la bande dessinée dans *L'art de la BD*²³⁵, également publié dans le magazine *Gomme !* édité par Glénat. En 1982, la collection « savoir dessiner,

²³² *Ibid.*, <http://www.bdoubliees.com/journalpilote/redactionnel/auteursvie.htm>]. Consulté le 19.09.2011.

²³³ P. VANDOOREN, *Franquin et Gillain répondent aux questions de Philippe Vandooren. Comment on devient créateur de Bandes dessinées*, Marabout, Verviers, 1969.

²³⁴ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Éditions distri-BD-Yves Schlirf, Bruxelles, 1986, p. 17.

²³⁵ DUC, *L'art de la BD*, 2 tomes, Glénat, Grenoble, 2002.

savoir peindre » des éditions Eyrolles republie un volume consacré au dessin de bande dessinée. L'ouvrage avait été publié dès 1966 à Barcelone et traduit en français en 1968 aux éditions Afha sous le titre *Bande dessinée, caricature, dessin d'humour*. Le dessin de bande dessinée y est décrit comme une spécialité artistique²³⁶. L'apprentissage du métier à travers la littérature passe également par un apprentissage des codes qui régissent la profession. En 1988, la maison d'édition Futuropolis publie un ouvrage *Comment faire de la bande dessinée sans passer pour un Pied-Nickelé*²³⁷, une galerie de caricatures mettant en scène la relation de jeunes dessinateurs face à un éditeur. De 2006 à 2008, une bande réalisée par le dessinateur Fifi, intitulée « Quelques trucs sympas pour devenir un vrai dessinateur de BD » représente dans le journal *Spirou* les pratiques professionnelles à destination de lecteurs futurs producteurs. Cette transmission est aussi relayée par les éditeurs de bande dessinée, qui étoffent parfois leurs collections d'ouvrages pédagogiques consacrés à des auteurs et, plus généralement, à la pratique du métier. La présentation de la collection « Autour de la BD » sur le site de la maison d'édition Mosquito, dont les fondateurs sont aussi les organisateurs d'un festival à Grenoble, exprime parfaitement la double implication des producteurs (ici éditeurs) entre la création de livres de bande dessinée et la constitution d'un corpus savant concernant la bande dessinée.

« Dès le début, nous avons souhaité poursuivre la réflexion sur la bande dessinée que nous avons entamée dans notre fanzine et publier des études sur le parcours de certains auteurs ainsi que divers sujets transversaux²³⁸. »

L'éditeur publie également depuis 1993 des monographies consacrées aux « maîtres du neuvième art²³⁹ ». À partir de 2000, l'éditeur Frédéric Niffle, actuel rédacteur en chef de *Spirou* crée une collection intitulée « Profession : créateur de Bande Dessinée », du nom du titre sorti en 1969 qui est republié dans sa collection en 2001. Chaque opus est consacré à un ou plusieurs créateurs. En 2005, le principe de la collection se transforme avec la parution

²³⁶ Toutefois l'ouvrage témoigne plus de l'inflation des ouvrages pédagogiques et du succès des carrières des producteurs créatifs, donc selon une qualification professionnelle de l'activité, que de la reconnaissance artistique à en lire la préface : « C'est une spécialité du dessin très bien rétribuée ; mais seuls les bons créateurs, qui sont capables de réaliser un travail bien construit et nuancé arrivent vraiment à triompher ». J. LLOBERA et R. OLTRA, *La bande dessinée*, coll. « savoir dessiner – savoir peindre », Eyrolles, Paris, 1982.

²³⁷ F. CESTAC, *Comment faire de la « Bédé » sans passer pour un Pied-Nickelé*, Dargaud, Paris, 2001.

²³⁸ Site des éditions Mosquito. [En ligne: <http://www.editionsmosquito.com/ouvrage.php?collection=autourdelabd>]. Consulté le 22.03.2011.

²³⁹ *Ibid.*, [En ligne: <http://www.editionsmosquito.com/ouvrage.php?collection=monographie>]. Consulté le 22.03.2011.

d'un titre consacré aux éditeurs. D'autres exemples sont relevés par Thierry Groensteen²⁴⁰, qui propose une typologie des modalités de la réflexivité dans la bande dessinée dans un article de 1990. Les exemples cités ci-dessus relèvent de ce qu'il nomme l'objectivation du code, c'est-à-dire de la référence à la bande dessinée comme institution. Mais cette référence fonctionne comme un surplus d'objectivation contribuant de fait à sa qualification, voire à sa normalisation. En d'autres termes, si les auteurs peuvent avoir une conscience de leur propre inscription institutionnelle et la faire intervenir dans les contenus de manière implicite, un nouveau stade est atteint lorsque cette inscription devient attestée et revendiquée comme telle au sein même de la pratique.

La tradition d'auto-commentaire (à vocation pédagogique ou patrimoniale) perdure donc, notamment dans *Spirou*, avec les pages rédactionnelles confiées à Hugues Dayez contant « les aventures d'un journal » depuis 2008. En 2011, Dupuis publie les aventures de héros particuliers, qui ne sont autres que « trois auteurs mythiques²⁴¹ » du journal, partis à l'aventure au Mexique²⁴². Le scénariste Yann avait déjà mis en scène le dessinateur Milton Caniff dans une série intitulée *Pin-up* débutée en 1994²⁴³ ainsi que le dessinateur Jijé dans « Le plus grand groom du monde », dessinée par Yves Chaland²⁴⁴. En 1999, Stanislas, Jean-Luc Fromental et José-Louis Bocquet avaient également mis en scène les aventures d'Hergé²⁴⁵. Plus directement, le succès d'une veine autobiographique dans la bande dessinée, portée par les éditeurs indépendants dans les années 1990²⁴⁶, contribue à l'inflation de ces productions auto-réflexives à travers lesquelles les producteurs mettent en jeu leur posture face aux différentes implications de leur pratique. Cette tendance devient un véritable cheval de bataille des éditeurs dits alternatifs²⁴⁷ dont les revues s'axent notamment autour de la représentation de leurs pratiques, qu'elle concerne la création de bande dessinée ou le travail éditorial²⁴⁸. Comme nous le verrons plus en détail par la suite, cette appropriation du commentaire par les producteurs étend le registre de l'artification dans le giron de la sphère éditoriale « indépendante ». Elle s'éloigne ainsi de son pôle traditionnel, représenté par les

²⁴⁰ T. GROENSTEEN, « Bandes désignées. De la réflexivité dans les bandes dessinées », *Conséquences* n° 13-14, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 1990, [132-165], [En ligne: <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10>]. Consulté le 12.09.2011.

²⁴¹ Présentation de la bande dessinée par D. PÉREZ, *Spirou* n° 3842, Dupuis, Marcinelle, 2011, p. 4.

²⁴² F. ALQUIER, O. SCHWARTZ et YANN, *Gringos Locos*, Dupuis, Marcinelle, 2012.

²⁴³ P. BERTHET et YANN, *Pin-up*, Dargaud, Paris, 1994

²⁴⁴ Y. CHALAND et YANN, « Le plus grand groom du monde », *Les merveilleuses histoires de l'oncle Paul*, Vents d'Ouest, Issy-les-Moulineaux, 1986, [3-7].

²⁴⁵ J.-L. BOCQUET, J.-L. FROMENTAL, et STANISLAS, *Les aventures d'Hergé*, Dargaud, 2007.

²⁴⁶ Voir *infra*, p. 107.

²⁴⁷ Voir *infra*, p. 112.

²⁴⁸ E. DEJASSE, « Les discours sur la bande dessinée par ses créateurs », *Publif@rum* n° 14, Université de Gênes/Université de Vérone, Gênes, 2011, [En ligne : http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=194]. Consulté le 18.02.1012.

commentateurs institutionnels, universitaires ou critiques, par la prise en main, par les producteurs eux-mêmes des enjeux d'une artification concentrée non plus sur le statut de l'objet mais sur le statut de l'activité.

Il est possible de faire l'hypothèse que cette tendance à l'appropriation des fonctions du commentaire dans le cadre de l'activité résulte de la conjonction entre la tradition des récits de vie édifiants (notamment celle des histoires de saints publiées par la presse catholique), celle du caractère rédactionnel des illustrés pour la jeunesse puis des journaux amateurs et de la nouvelle reconnaissance de la bande dessinée comme pratique artistique ayant élaboré ses propres figures mythologiques. Les professionnels de la bande dessinée – qui se définissent souvent, et avant tout, comme des conteurs d'histoires – ont progressivement investi le champ d'une histoire collective en mariant les conventions et pratiques héritées de la bande dessinée traditionnelle, tels que le récit de vie ou la précision documentaire, avec les nouvelles problématiques élaborées à partir des années 1960. La reconnaissance du « médium » et de ses créateurs, ainsi que la part journalistique dans la définition de leur pratique constitue ici une conjonction originale qui rejoint celle de la pratique des écrivains. Cette conjonction relève d'une complémentarité entre la transcription de la réalité (ici collective) et la mise en forme originale, stylisée et personnalisée. La confrontation de l'héritage des aînés et du souci de modernité lié à la reconnaissance de leur pratique crée les conditions d'un renouvellement des thématiques qui seront abordées de manière plus directe à partir de la fin des années 1980 comme le reportage, l'autobiographie (autofiction) ou encore, de manière plus ou moins directe, la mise en récit des aventures éditoriales comme sujets de glose et de création. Nous verrons plus loin comment la circularité des cercles se manifeste historiquement par la convergence des enjeux des producteurs et des commentateurs. Pour le caractère auto-réflexif qui nous préoccupe ici, ce phénomène se traduit notamment par la publication (sous forme de bande dessinée) de biographies collectives par des acteurs de ces collectifs, de mouvements, d'écoles ou, plus récemment, de maisons d'éditions. En 2007 notamment, Florence Cestac raconte l'aventure Futuropolis dans un livre publié chez Dargaud²⁴⁹ et Serge Clerc relate les mésaventures de *Métal Hurlant* dans *Le journal*, publié chez Denoël graphique en 2008²⁵⁰. En 2011, Marc Pichelin et Guillaume Guerse, deux des fondateurs de la maison d'édition les Requins marteaux effectuent un bilan rétrospectif de leur activité éditoriale au sein du catalogue d'un autre éditeur. Sous forme de correspondance,

²⁴⁹ F. CESTAC, *La véritable histoire de Futuropolis 1972-1994*, op. cit.

²⁵⁰ S. CLERC, *Le journal*, Denoël Graphique, Paris, 2008.

l'histoire de ce duo est sortie sous le titre *Long courrier*²⁵¹ et publiée dans la revue *Jade* à partir de 2006.

LA CRITIQUE DES ARTISTES COMMENTATEURS

Une critique politique et sociale

Le succès de la bande dessinée importée de Belgique en France, de même que l'exportation des travaux des dessinateurs et scénariste français en territoire belge entraînent la création d'un référentiel (stylistique et thématique) de bande dessinée pour la jeunesse²⁵² qui s'étendra en France avec la collaboration de nombreux professionnels au journal *Pilote*. La bande dessinée belge s'implante fortement après la seconde guerre mondiale et avec les percées effectuées volontairement par les éditeurs belges en direction du marché français²⁵³. Le journal *Pilote* est souvent considéré comme la plaque tournante de la nouvelle bande dessinée en gestation. Sous le patronage de Goscinny, ce journal accueille une grande quantité de jeunes créateurs dont les ambitions et les motivations s'éloignent considérablement de celles leurs aînés. Le décalage entre la génération des professionnels et cette nouvelle génération, dont Raymond Poïvet qualifie les membres de « marginaux²⁵⁴ », est telle que Luc Boltanski en décrit les frontières stylistiques à partir de documents photographiques dans son article de 1975²⁵⁵.

Tandis que les commentateurs militent pour la reconnaissance de la bande dessinée en incluant leur argumentaire au sein de la culture légitime et en s'appuyant principalement sur les réalisations du passé, la créativité de la bande dessinée est mise en relief et relayée par les contre-cultures : littéraire, musicale, cinématographique et politique. Parmi ces relais, les éditeurs, revendiquant le droit à l'expression contre le rigorisme moral de l'époque, se multiplient au risque de la censure. D'abord vendu directement en colportage, le mensuel *Hara-Kiri* naît en 1960, dans la lignée des revues avant-gardistes telles que la revue littéraire *Bizarre* (créée par Éric Losfeld en 1953) ou *Fiction*, revues où sont publiés Gébé, Siné, Wolinski et Topor, futurs dessinateurs phares du mensuel « bête et méchant²⁵⁶ ». Le journal

²⁵¹ G. GUERSE, et M. PICHELIN, *Long courrier*, 6 Pieds sous Terre, Saint-Jean de Védas, 2011.

²⁵² Voir *infra*, p. 137

²⁵³ S. FAURE, « Entre protectionnisme et bonne tenue morale. Les éditeurs belges et l'article 13 de la loi sur les publications pour la jeunesse », art. cit., p. 125.

²⁵⁴ H. FILIPPINI, « Interview avec Raymond Poïvet », art. cit., p. 17.

²⁵⁵ L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit., p. 49.

²⁵⁶ M. BERNIER, CAVANNA, DEFEIL DE TON et S. MAZURIER, *Hara-Kiri. Les belles images*, Hôebeke, Paris, 2008, p. 10.

est interdit à deux reprises par le pouvoir en place, en 1961 et 1966. La formule hebdomadaire, lancée en 1969 est interdite moins d'un an plus tard²⁵⁷. Cette nouvelle interdiction provoquera une large mobilisation des professionnels de la presse²⁵⁸. Années d'effervescence politique et culturelle culminant dans les événements de mai 1968, les années 1960 sont le moment d'une contestation globale et multidirectionnelle des valeurs traditionnelles²⁵⁹. La bande dessinée est un support privilégié de la critique portée par la jeunesse cultivée. Revendiquée comme un art populaire et critiquée comme culture de masse, la bande dessinée est détournée par les situationnistes à partir de 1966. Des BD politiques sont diffusées dans les réseaux du groupe d'étudiants de Nanterre « les Enragés » à partir de 1967 et sont utilisées dans les tracts politiques dans les universités²⁶⁰. Les années 1970, marquées par ce souffle de contestation libertaire, sont le moment d'une prolifération de fanzines et journaux relayant une vague de contestation de l'esthétique consumériste et de la morale traditionnelle des adultes venue des États-Unis. Les auteurs de l'*underground* américain tels que Robert Crumb et Gilbert Shelton sont publiés en France par la revue *Actuel* à partir des années 1970²⁶¹.

Les livres de bande dessinée adulte deviennent des support privilégiés de la revendication de libéralisation des mœurs dans la France d'après-guerre. Les éditeurs Jean-Jacques Pauvert et Éric Losfeld avaient ouvert la voie de la visibilité à un type de publications alors distribuées sous le manteau en raison de leur caractère licencieux. Le premier œuvre principalement en littérature avec l'édition de textes de Sade publiés à partir de 1947. Mais son activité littéraire s'étend aussi à la bande dessinée et plus généralement au dessin à travers la revue *Bizarre*, qu'il édite à partir de 1955 (prenant la suite d'Éric Losfeld), puis ses collaborations avec le dessinateur Siné²⁶². Il publie un ouvrage sur les bandes dessinées érotiques en 1968²⁶³, écrit

²⁵⁷ C. CHAVDIA, « Il était une fois Hara-Kiri, "journal bête et méchant", et ses interdictions », in T. CRÉPIN et T. GROENSTEEN, (dir.) « *On tue à chaque page !* », *op. cit.*, [137-148], p. 144-145.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 146. Les entretiens publiés dans les numéros de la revue *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée* datés des années 1970 reviennent souvent sur les questions de censure, notamment avec les auteurs du magazine *Pilote*. Pour en avoir subi les conséquences à différents niveaux (interdiction de journaux, faillite d'éditeurs, autocensure des dessinateurs), les différents acteurs de la bande dessinée placent la question de la censure à un haut niveau d'intérêt. Le fait que celle-ci puisse jouer à différents niveaux, collectif ou individuel accentue sa récurrence. Un jeune auteur adepte de bandes dessinées corrosives nous a raconté certaines anecdotes édifiantes à ce sujet : destruction de livres en douanes, incarcération ou interdiction de dessiner. N'ayant pu vérifier ces informations, nous ne pouvons les attester ici toutefois la nature de ce témoignage spontané montre à quel point la question reste ancrée dans les pratiques.

²⁵⁹ L. BOLTANSKI et È. CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 244-246.

²⁶⁰ T. GROENSTEEN, *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Skira/Flammarion/Musée de la Bande Dessinée, Milan/Paris/Angoulême, p. 176.

²⁶¹ J-F. BIZOT, *Free Press : la contre-culture vue par la presse underground*, Éditions du Panama, Paris, 2006, p. 226-227.

²⁶² Siné lance deux revues avec Jean-Jacques Pauvert : *Siné Massacre* en 1962 puis *L'Enragé* pendant mai 1968. L. PUERTAS et M. REYMOND, « La presse satirique (1) : De *Siné Massacre* à *L'Enragé* », *Acrimed*, 2008, [En ligne : <http://www.acrimed.org/article3025.html>]. Consulté le 28.01.2010.

par Jacques Sadoul. Le second œuvre plus directement en bande dessinée, avec la publication de *Barbarella* (pré-publié dans *V magazine*) de Jean-Claude Forest en 1964²⁶⁴, qui deviendra un jalon historique de la bande dessinée dans son accession au statut d'« adulte ». Ces deux éditeurs feront aussi les frais des jugements administrés par la commission de contrôle et de surveillance²⁶⁵. Le combat pour la respectabilité de la bande dessinée est associé à celui mené pour la science-fiction ou l'érotisme dans les revues qui mettent en avant des genres à la mauvaise réputation (*Bizarre, Fiction* ou *Planète*²⁶⁶), genres rangés par les universitaires sous le registre des paralittératures. Importée d'Italie, l'édition de bande dessinée pour adulte publiée par Elvifrance, qui s'inscrit dans la tradition des récits complets d'aventure publiés en petits formats²⁶⁷, se développe également à partir des années 1970, malgré la croisade lancée par la commission de contrôle et de surveillance²⁶⁸.

La diversité de la critique et la diversification des modes de production

À partir des années 1960, la création de bande dessinée ainsi que les productions visant à valoriser le genre, se développent donc dans de multiples directions, dans le sens d'une autonomisation mais aussi dans celui d'une contestation plus générale des valeurs conservatrices de la culture dominante²⁶⁹ et de ses modes d'administrations autoritaires, symbolisés par les débats autour de la moralisation des illustrés et de son bras armé, la loi de 1949. L'hétérogénéité des revendications, d'abord portée par un faisceau de critiques chez les producteurs, donne lieu à une diversification des modalités d'appréhension de la bande dessinée, en fonction des thèmes et des références auxquelles elle se rapporte. Les producteurs participent donc à l'artification de la bande dessinée ainsi qu'à l'ouverture de la qualification artistique à des pratiques déconsidérées en appliquant les préceptes de leur revendication. Jean-Claude Forest et Rémo Forlani, tous deux participants au Club de bandes dessinées, lancent un périodique destiné aux adultes, *Chouchou* édité par Daniel Filipacchi en 1964. Le titre ne survivra que 14 numéros mais il anticipe sur la transformation des représentations associées à la presse de bande dessinée, dont les productions ne sont plus réservées aux

²⁶³ J. SADOUL, *L'enfer des bulles. L'érotisme dans la bande dessinée*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Paris, 1968.

²⁶⁴ Non signé, « Science-fiction et bande dessinée : années 1960 », *Phylacterium*, non daté, [En ligne : <http://phylacterium.wordpress.com/2010/06/30/science-fiction-et-bande-dessinee-annees-1960/>]. Consulté le 15.02.2011.

²⁶⁵ B. JOUBERT, « Elvifrance et le dépôt préalable », in T. CRÉPIN et T. GROENSTEEN, (dir.) « *On tue à chaque page !* », *op. cit.*, [131-135], p. 132.

²⁶⁶ J-B. RENARD, « Le Mouvement Planète : un épisode important de l'histoire culturelle française », in *Politica Hermetica* n° 10, l'Âge d'Homme, Paris, 1996, [152-174].

²⁶⁷ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, *op. cit.*, p. 69.

²⁶⁸ B. JOUBERT, « Elvifrance et le dépôt préalable », *art. cit.*, p. 131-135.

²⁶⁹ Comme en témoigne René Finkelstein, ancien rapporteur à la commission. Collectif, « Table ronde », in T. CRÉPIN et T. GROENSTEEN, (dir.) « *On tue à chaque page !* », *op. cit.*, [217-233], p. 223.

enfants²⁷⁰. Fondé en 1959, le journal hebdomadaire *Pilote*, réunit les acteurs de la bande dessinée traditionnelle destinée principalement aux enfants (mais pas uniquement : *le Journal de Tintin* était sous-titré *le journal des jeunes de 7 à 77 ans*), et la nouvelle génération de dessinateurs contestataires apparue à la fin des années 1960 dans *Pilote*. Cette génération, à laquelle le rédacteur en chef Goscinny avait ouvert ses portes notamment durant les périodes d'interdictions d'autres titres, modifie progressivement la physionomie du journal, en fonction des nouvelles ambitions des jeunes créateurs. La transformation du journal a lieu à partir de 1968, date à laquelle la fracture entre la jeune génération et la génération des aînés influence la ligne directrice du journal avec notamment la création de pages d'actualités insérées dans le journal²⁷¹.

La concentration du commentaire et de la production

Le commentaire sur la bande dessinée évolue donc, à partir des années 1960, en même temps que la production qui tient compte de la nouvelle identification de la bande dessinée portée par une contestation de la définition traditionnelle de la culture légitime. Symbole d'une transformation culturelle marquée par son caractère potentiellement subversif vis-à-vis de la littérature légitime mais aussi d'un point de vue plus politique, vis-à-vis des mœurs, la bande dessinée acquiert progressivement une histoire qui sera dès lors affinée en fonction des différents segments dont les commentateurs tracent les contours. Le combat pour la reconnaissance de la bande dessinée met en jeu la double fonction des commentaires en misant sur la reconstitution d'une histoire et la définition du genre d'une part et, d'autre part sur la constitution de dispositifs d'évaluation qui permettent de distinguer la valeur respective de chaque création, publiée dans les journaux et sous forme de livres et de récits complets (livres et fascicules). Dans cette seconde perspective, la critique postérieure aura à cœur de placer au centre de son discours la qualité des publications, autant du point de vue de ses contenus que de leur mise en forme. Le commentaire sur la bande dessinée se segmente donc en fonction de la prolifération des nouvelles publications, dont une partie tiendra pour naturelle l'existence d'une bande dessinée reconnue comme inscrite dans son époque et destinée à devenir l'objet d'une critique qui s'inspire de la critique littéraire spécialisée. Mais cette critique, non inscrite de toute éternité au patrimoine des dispositifs de consécration institutionnelle, nécessite la création d'espaces dédiés, librairies, magazines, espaces d'exposition spécialisés à travers lesquels les commentateurs se professionnalisent à la marge

²⁷⁰ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 66.

²⁷¹ Sur le contexte de cette revendication voir *infra*, p. 271.

du commentaire littéraire et artistique traditionnel. Si les espaces de consécration traditionnels, comme certains espaces d'exposition ou universités, ouvrent peu à peu leurs portes à ces nouveaux spécialistes, c'est principalement dans ces espaces spécialisés que la bande dessinée fait l'objet d'un débat peu étendu au reste des mondes de l'art et ce malgré l'activisme de ceux qui sont aujourd'hui considérés comme des pionniers du commentaire. La principale ligne de force de l'artification réside donc dans la complémentarité entre le débat interne, qui passe par l'institutionnalisation d'espaces dédiés et le dialogue vis-à-vis de pratiques déjà institutionnalisées. La presse généraliste, la télévision ou la radio font une bonne place à ces nouveaux créateurs dans les années 1970. Mais les revues d'art notamment s'ouvrent lentement à la bande dessinée et à ses expérimentations : *L'Art Vivant* ou *L'Œil* dès 1973 ; *Beaux-arts magazine* à partir de 2002 et *Artpress* qui publie des numéros hors série en 2005 puis en 2007. Tandis que le commentaire externe d'universitaires s'étoffe avec la visibilité de la production²⁷², à travers la sociologie, la psychanalyse ou la philosophie, les espaces de ce commentaire restent attachés à des problématiques externes. C'est dans le champ de la production que les commentateurs trouvent des espaces potentiels d'activité, qu'ils contribuent à fonder.

Le fanzinat est l'espace symptomatique de cette concentration. C'est dans ces revues amateurs, qu'ils fondent souvent eux-mêmes, que les commentateurs suivants font leurs armes, le plus souvent au contact direct des producteurs, qu'ils côtoient diversement. D'une part, les fanzines sont souvent mixtes, c'est-à-dire qu'ils mêlent le commentaire et la création, parfois sans même séparer les deux. Nous avons évoqué à quel point la part de l'auto-réflexivité était une modalité classique de la bande dessinée dès lors qu'elle avait acquis une certaine identité à travers la reconstitution d'une tradition historique. Ainsi de nombreux commentateurs sont également susceptibles de participer à la discussion interne, sans que n'existe de fracture entre commentaire et production. D'autre part, le commentaire se décline autour d'œuvres, de publications et de producteurs sans pouvoir s'appuyer sur un corpus vraiment stabilisé. Leur tâche consiste alors à rendre visible les modalités de la création à partir d'un matériel de première main, journaux, albums, interviews, etc. Travaillant souvent par dossier thématiques ou consacrés à un auteur particulier, ces commentateurs n'ont pas la possibilité d'effectuer de travail « en chambre » et sont donc tenus de côtoyer au plus près les productions et les producteurs. Cette proximité crée les conditions d'un amalgame entre producteur et commentateur qui se traduit par le fait que les commentateurs se professionnalisent dans le monde de la bande dessinée en solidification (y compris dans

²⁷² Voir P. MASSART, J-L. NICKS et J-L. TILLEUL, *La bande dessinée à l'université... et ailleurs*, travaux de la faculté de philosophie et lettres de l'université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1984.

l'écriture). Les professionnels passent pour être des commentateurs privilégiés car au cœur du « milieu » et de l'activité. Enfin, l'instrument privilégié du commentateur est l'écriture. De ce fait, le passage nécessaire par l'édition constitue un espace commun de plus, où la production et le commentaire se mêlent. La collusion entre l'édition de commentaire et l'édition de bande dessinée est telle que les commentateurs y trouvent un espace supplémentaire privilégié où mettre à profit leurs connaissances (théoriques et relationnelles). Jacques Glénat notamment, débute en publiant son fanzine *Schtroumpf* en 1969, qui lance une formule plus régulière animée par une équipe de rédacteurs à partir de 1972²⁷³.

LA BANDE DESSINÉE COMME SUPPORT DE RÉFLEXIVITÉ ?

Hors des chemins explorés par le récent mouvement alternatif européen, mais dans la continuité de « l'alternative » américaine, certains dessinateurs tels que Will Eisner ou Scott McCloud ont profondément marqué l'histoire du commentaire sur la bande dessinée en livrant des ouvrages de référence traduits en français. En 1997 puis 1998, deux ouvrages théoriques respectivement publiés par Will Eisner en 1985 et 1996 aux États-Unis abordent les structures de ce langage graphique à travers de nombreux exemples : *La bande dessinée, art séquentiel*²⁷⁴ puis *Le récit graphique, Narration et bande dessinée*²⁷⁵. Ces deux ouvrages sont republiés en 2011, accompagnés du dernier volet concernant l'anatomie des personnages, publié aux États-Unis après le décès de son auteur en 2005. Fortement influencé par le travail théorique de Will Eisner mais aussi par le livre *Understanding média* de Marshall McLuhan²⁷⁶, Scott McCloud propose de recomposer une définition ouverte de la bande dessinée comme forme de langage mais aussi comme pratique inscrite dans des institutions et des représentations. Il publie en 1993, *L'art invisible*²⁷⁷ (traduit en France en 1999) puis *Réinventer la bande dessinée*²⁷⁸ (publié aux États-Unis et traduit en France en 2000). L'originalité de ces deux ouvrages réside dans leur composition. Contrairement aux livres d'Eisner, ceux-ci se présentent comme un récit complet en bande dessinée, jouant sur le caractère démonstratif d'une argumentation qui implique une forme d'expérimentation ludique

²⁷³ T. BELLEFROID, *Les éditeurs de bande dessinée, entretiens avec Thierry Bellefroid*, Éditions Niffle, coll. « Profession », Paris, 2005, p. 85. T. GROENSTEEN, « Je me souviens des cahiers de la bande dessinée », Angoulême, 2001, [En ligne : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article39>]. Consulté le 12.07.2012.

²⁷⁴ W. EISNER *La bande dessinée, art séquentiel*, (trad. É. Gratien), Vertige Graphic, Paris, 1997.

²⁷⁵ W. EISNER *Le récit graphique. Narration et bande dessinée*, (trad. É. Gratien), Vertige Graphic, Paris, 1998.

²⁷⁶ M. MCLUHAN, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, (trad. J. PARÉ), Seuil, coll. « Points essais », Paris, 1997.

²⁷⁷ S. MCCLOUD, *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*, (trad. D. PETITFAUX), Vertige Graphic, Paris, 1999.

²⁷⁸ S. MCCLOUD, *Réinventer la bande dessinée*, (trad. J-P. JENNEQUIN), Vertige Graphic, Paris, 2002.

de la part du lecteur, invité à ressentir dans la lecture même les effets supposément induits par certaines applications techniques. Dans la même catégorie de bandes dessinées auto-réflexives en France, mais sur le ton de la dérision ou de l'expérimentation, François Ayrolles publie *Les 28 moments clés de la bande dessinée* en 2005²⁷⁹ et *Les nouveaux moments clés de la bande dessinée* en 2008²⁸⁰. La maison d'édition l'Association se distingue également dans le domaine avec la collection « Éprouvette » qui accueille aussi bien des essais rédigés que des bandes dessinées de réflexion²⁸¹.

Dans son texte sur la réflexivité, Groensteen effectue une distinction entre objectivation et travestissement du code qui est une « anti-pédagogie »²⁸². L'objectivation conduit à une double lecture sociologique et psychologique. Elle conduit à s'interroger sur l'image que la bande dessinée se fait d'elle-même ainsi que sur la présence humaine agissant derrière les dessins. Mais cette dernière fonction tendrait, selon Groensteen, à enlever de la réalité à l'existence du dessinateur en ajoutant au contraire un surplus de consistance à la diégèse, au fonctionnement interne de l'histoire en question et à accentuer son efficacité. Le travestissement du code, « les feintes de la réflexivité »²⁸³, désignent le moment où le code (*la bande dessinée*) devient « matière à fiction » et, au delà, lorsque l'enjeu explicite est de divertir ou d'impliquer le lecteur dans le procédé narratif. La différence établie par Groensteen réside donc dans l'intentionnalité plus ou moins explicite de faire tenir ensemble le fictif et le réel. Il revient au critique d'établir la part de chaque pôle en fonction des références propres au « code » en question. Selon notre hypothèse de lecture, une telle séparation entre représentation mythique et objectivation n'a toutefois pas lieu d'être aussi distinctement dans la mesure où les représentations imprègnent l'ensemble des pratiques courantes, dans un jeu de configurations qui nécessitent une articulation entre les différents régimes de l'activité. Que les créateurs puissent jouer de cette frontière entre fiction et réalité reste l'indice d'une auto-réflexivité qui confine à l'autonomisation des codes de la bande dessinée et implique en retour une intentionnalité critique.

Plus largement, cette distinction entre l'objectivation et le travestissement s'appuie sur la potentialité de la bande dessinée à établir un rapport contradictoire chez le lecteur : la capacité

²⁷⁹ F. AYROLLES, *28 moments clés de la bande dessinée*, Le Neufième Monde, 2005.

²⁸⁰ F. AYROLLES, *Nouveaux moments clés de la bande dessinée*, Alain Beaullet Éditeur, 2008.

²⁸¹ MAHLER, *L'art selon Madame Goldgruber. Insulte*, L'Association, coll. « Éprouvette », Paris, 2003 ; L. TRONDHEIM, *Désœuvré*, L'Association, coll. « Éprouvette », Paris, 2005 ; MAHLER, *L'art sans Madame Goldgruber. Saillies*, L'Association, coll. « Éprouvette », Paris, 2008 et J. GERNER, *Contre la bande dessinée. Choses lues et entendues*, L'Association, coll. « Éprouvette », Paris, 2008.

²⁸² T. GROENSTEEN, « Bandes désignées. De la réflexivité dans les bandes dessinées », art. cit.

²⁸³ T. GROENSTEEN, *Parodies*, op. cit., p. 184-187.

à se laisser embarquer tout en n'étant pas dupe. Comme l'écrit Groensteen, une spécificité de la bande dessinée réside dans sa capacité à assumer cette tension.

« D'ailleurs, par la multiplicité des conventions qu'elle met en œuvre, et par leur caractère souvent ostentatoire (ces conventions n'ont d'équivalent aussi massif et voyant dans aucune autre forme de fiction, sauf au théâtre), la bande dessinée se charge à tout instant de rappeler sa véritable nature d'artefact entièrement codé qui, en même temps qu'à une logique événementielle, obéit à une logique graphique²⁸⁴. »

Sans entrer dans ces questions qui relèvent de la théorie de la littérature, notre propos est plus simplement de noter ici que cette réflexivité constitue un phénomène important de l'artification du point de vue des producteurs qui peuvent ainsi prendre la fonction de commentateurs, d'une manière plus ou moins littérale, de manière plus ou moins franche ou trompeuse²⁸⁵. La typologie établie par Groensteen permettrait peut-être d'établir une histoire de la réflexivité en bande dessinée qui n'existe pas à ce jour à notre connaissance. Toutefois, l'artification de la bande dessinée est directement à l'œuvre au cœur de cette procédure, dans la mesure où ces références, quelle que soit la forme qu'elles prennent, parodiques ou non, inscrivent les différentes dimensions du « code » qu'est la bande dessinée dans un réseau de correspondances et de dialogue. Autrement dit, la dimension réflexive de la bande dessinée, c'est-à-dire le jeu des références convoquées comme étant « réelles » ou « imaginaires » (qu'il s'agisse des personnes, des institutions ou des dispositifs de la création), met en jeu une prise de distance (ironique ou non) qui donne à voir ou implique au contraire un ajustement, concernant les différentes dimensions de la bande dessinée, selon les différents registres de commentaires qui peuvent lui être appliqués par ailleurs²⁸⁶. L'artification réside alors dans le jeu de complexification des interactions entre l'institutionnalisation du code comme ensemble de procédures de qualification impliquées dans sa pratique même. Du point de vue du genre, la réflexivité tend à attester l'autonomisation assumée du « code ». De plus, cette réflexivité, par l'instabilité relative aux cadres d'interprétation qu'elle génère, suscite potentiellement un retour critique, ce qui a pour effet de rendre les moyens de la critique nécessaires à

²⁸⁴ T. GROENSTEEN, « Bandes désignées. De la réflexivité dans les bandes dessinées », art. cit.

²⁸⁵ Ces termes s'accordent ici à l'utilisation qu'en fait Goffman. E. GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 95.

²⁸⁶ Les sociologues attentifs à la dimension de l'imaginaire dans l'existence quotidienne ont depuis longtemps noté ce point : « Débusquer d'innocentes diableries ou déconstruire méticuleusement une tromperie en entame si peu les racines que cet échec les rend plus résistantes encore aux assauts du scepticisme. Ce constat paradoxal instruit sur la logique des représentations sociales qui sont loin d'afficher dans leur majorité un rare coefficient d'excentricité. La plupart d'entre elles ne s'éloigne pas des rudiments de cognition relatifs aux affaires de la vie courante. Elles intègrent donc les informations à un champ sous-jacent qui les rend compatibles avec un style de connaissance à partir duquel les individus vont engager leur comportement vis-à-vis de l'objet [...]. Dans ce contexte, ce dernier sera ou non désirable, valorisé ou déprécié, parfois, il fera les frais d'une espèce de phobie [...] ». P. LEGROS *et al.*, *Sociologie de l'imaginaire*, Armand Colin, coll. « Cursus », Paris, 2010, p. 15.

l'évaluation des ses productions, ce qui contribue à institutionnaliser cette pratique. Toutefois, du point de vue de la considération de la singularité de l'œuvre, l'usage de l'auto-réflexivité peut également être le lieu d'une disqualification en vertu de son caractère pédagogique, comme la pratique Groensteen dans ce cas. Du point de vue de l'évaluation artistique d'une œuvre particulière, l'auto-référentialité du code n'est pas un gage de qualité en soi et peut même être considéré sur le mode d'une dégénérescence professionnelle, qui peut aller jusqu'à une disqualification plus large des représentations du genre en lui-même, comme le formulent certains détracteurs de la mode autobiographique actuelle. Pourtant, à un niveau plus général, cette référentialité contribue à rendre compte d'une spécificité du genre, qu'elle soit formelle ou historique, qui contribue à la singularisation de la bande dessinée comme pratique et donc susceptible d'une autonomie au sein des catégories architecturées de l'art.

2. LA BANDE DESSINÉE ARTIFIÉE

Les années 1960 et 1970 marquent une première étape décisive de l'artification de la bande dessinée, qui se constitue toutefois comme un milieu relativement étanche. Malgré les handicaps symboliques dont souffre encore la bande dessinée selon Thierry Groensteen²⁸⁷, les commentateurs et les producteurs ont contribué à transformer le paysage éditorial ainsi que l'intérêt accordé à la bande dessinée par le public adulte. Si la critique « authentique », celle axée spécifiquement sur la qualité esthétique des œuvres s'institutionnalise avec peine à cette époque, la bande dessinée devient le modèle d'une double conception de la culture qui s'imposera par la suite par une segmentation du cercle des commentateurs : celle d'une culture populaire, axée sur le principe de l'accumulation et de l'inventaire, principalement par le biais de la collection, et celle d'une revendication axée sur les thématiques sociales ou sur la revendication d'une reconnaissance artistique de certaines bandes dessinées, dans leur singularité appuyée par la revendication de liberté de leurs créateurs. Comme on l'a vu, ces deux types de revendications se rejoignent parfois vis-à-vis des instances publiques (représentées principalement par la commission de surveillance) mais aussi des industriels de la presse qui confient la destinée de leurs revues à des professionnels ayant fait leurs preuves dans le domaine de la création. L'identification de la bande dessinée comme pratique populaire, conduit dans le même temps à une spécialisation de commentateurs issus de la librairie. En 1975 Luc Boltanski qualifie cette segmentation de polarisation du champ, qu'il repère surtout du point de vue des producteurs et des œuvres²⁸⁸. Mais cette polarisation, entre

²⁸⁷ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 23.

²⁸⁸ L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit., p. 49-50.

une conception traditionnelle et une conception libérale de l'activité, s'effectue également chez les commentateurs, pour qui le commentaire doit être avant tout fondé sur le principe d'une critique de singularité et non sur l'apologie de l'objet, dont les ressorts sont largement décriés pour leur caractère d'auto-promotion et de sélection arbitraire basée sur des considérations purement nostalgiques. Les premiers commentateurs subissent par la suite cette double critique : de restriction du champ de leur attention autour de quelques catégories arbitraires et des motifs purement nostalgiques présidant cette restriction.

L'autonomisation du champ, dont la formation correspond aussi à une concentration du monde de la bande dessinée, crée les conditions d'une collusion des cercles. Si l'identification de la bande dessinée tend à se séparer des deux vecteurs principaux qui la caractérisaient alors, l'enfance et la culture populaire, son autonomisation s'effectue dans une concentration dialectique, c'est-à-dire portée par une intentionnalité critique. Les définitions actuelles de la bande dessinée conservent l'héritage de cette tension. Avant d'en décrire les rouages dans les discours et pratiques contemporains, il faut préciser plus en détail les conditions de cette tension pour ce qui concerne ses transformations du point de vue du cercle des marchands. À l'instar du cercle des commentateurs, celui des marchands se constitue dans une ambivalence de statut, caractéristique du monde de la bande dessinée tel qu'il s'institutionnalise à partir des années 1960. La multiplication des revues spécialisées dans les années 1970 et le travail de patrimoine effectué par des commentateurs, mués en éditeurs afin de mettre en avant des titres disparus, font de la bande dessinée l'objet d'une spécialisation. La production, alors en pleine effervescence d'expérimentations et de recherches formelles, se transforme à mesure que les auteurs s'approprient l'activité sur le mode de la création singulière. Ce faisant, l'activité prend plus largement une acception vocationnelle qui se manifeste par la volonté de sortir d'une gestion professionnelle qui caractérise l'activité des éditeurs qui les emploient.

LES MUTATIONS DE LA PRODUCTION

Durant les années 1970, les nouvelles ambitions de la bande dessinée sont au cœur du processus de production. Une nouvelle génération de dessinateurs profite de la reconnaissance progressive de leur pratique. Parmi ces dessinateurs ayant débuté dans le milieu des années 1960, certains tentent d'élargir les possibilités de production en créant leurs propres organes de presse. Les jeunes producteurs sortent des terrains balisés et ouvrent la voie à une bande dessinée moins dépendante des circuits classiques en créant leurs propres structures. *L'Écho des savanes*, créé en 1972 par trois auteurs de *Pilote*, Gotlib, Nikita Mandryka et Claire Bretécher, est le premier magazine de bande dessinée à s'adresser explicitement aux adultes.

Le refus d'une des bandes proposées par Mandryka à Goscinny, alors rédacteur en chef de *Pilote*, est souvent présenté comme le déclencheur de ce départ de *Pilote*²⁸⁹. Toutefois, à en croire l'intéressé, interviewé en 1975, ce prétexte ne suffit pas à expliquer sa motivation première qui était de fonder et de gérer un journal²⁹⁰. Quelle que soit la hiérarchie des facteurs explicatifs concernant la création de ce journal, les années 1970 sont le moment d'une intensification des journaux et éditeurs lancés par des créateurs. En 1974, Jean-Claude Morchoisne et Jean Mulatier fondent *Mormoil*, l'année suivante Jean Giraud, Philippe Druillet, Jean-Pierre Dionnet et Bernard Farkas créent *Métal Hurlant* et Marcel Gotlib fonde *Fluide Glacial* après avoir quitté *l'Écho des savanes*. Pour ce faire, ils fondent des structures éditoriales (Audie, les Éditions du fromage, les Humanoïdes associés) qui publient également des albums issus des productions publiées dans leurs magazines respectifs. De jeunes dessinateurs viennent renforcer le contingent constitué bien souvent de dessinateurs issus de *Pilote* ou accueillis pour la première fois chez la jeune maison d'édition Futuropolis²⁹¹.

Une vague expérimentale déferle sur la bande dessinée francophone. Les créateurs transgressent les codes du genre à travers les expérimentations formelles et les jeux référentiels. Le style des dessinateurs des années 1950 sont tournés en dérision. Yves Chaland travestit la ligne claire hergéenne devenue système dans le magazine *Tintin*. La bande dessinée devient le lieu, dans les années 1975-1980, d'une auto-référence accrue.

« D'un côté, tout se passe comme si les créateurs de BD cherchaient naïvement à assurer leur admission dans le champ de la culture légitimée en faisant assaut d'érudition et de clins d'œil complices. Mais, par ailleurs, il est juste de souligner que la forme même de la bande dessinée, sa physicité, caractérisée par la discontinuité à accueillir en son sein des fragments, des éclats de toutes provenances, et à fonctionner, plus que d'autres médias, sur le mode du collage²⁹². »

Druillet, Moebius et Bilal peignent leurs planches, de même que l'auteur italien Lorenzo Mattotti, publié chez les Humanoïdes associés à partir de 1983. L'apposition de la couleur directe contrairement au traditionnel procédé, d'apposition séparée, entre progressivement dans les mœurs des éditeurs. À tel point que Groensteen évoque un « tournant pictural²⁹³ ». Le

²⁸⁹ P. GAUMER, *Les années Pilote, 1959-1989. Le journal où René Goscinny s'amusait à réfléchir*, Dargaud, Paris, 1996, p. 186.

²⁹⁰ N. SADOUL, « Interview avec Mandryka », *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée* n° 28, Glénat, Grenoble, 1975, [7-23], p. 9. Ce que tend à confirmer Évariste Blanchet, évoquant également la prose du magazine *Actuel*, qui incite ses lecteurs à passer à la production. É. BLANCHET, « Un fanzine de bandes dessinées nommé PLG », art. cit., p. 10-11.

²⁹¹ Futuropolis est aujourd'hui considérée comme la « première maison d'édition d'auteurs ». Voir *infra*, p. 104 et p. 149.

²⁹² T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 131.

²⁹³ *Ibid.*, p. 135.

« phénomène » graphique du collectif Bazooka fait exploser les codes et structure l'avant-garde naissante des années 1975²⁹⁴. Le collectif est composé d'anciens élèves de l'École de Beaux-Arts de Paris regroupés en atelier. Ils lancent plusieurs fanzines et inondent la jeune presse bande dessinée de l'époque ainsi que *Libération* qu'ils investissent de manière hebdomadaire à partir de 1976, d'abord en qualité de bouche-trou, puis de manière plus conséquente avec l'édition d'un cahier mensuel : *Un regard moderne*, en 1977, l'année où ils publient un ouvrage chez Futuropolis²⁹⁵. Les expérimentations graphiques du groupe ainsi que leur volonté d'annexer la presse et les supports de diffusions (la « dictature graphique²⁹⁶ ») entraînent des réactions de refus de la part des lecteurs (notamment ceux de *l'Écho des savanes* selon Mandryka²⁹⁷) ainsi que d'auteurs qui parodient la production du groupe dans *Fluide Glacial*.

La nouvelle bande dessinée de la génération des « marginaux » intègre la grande presse. Bretécher est publiée de manière hebdomadaire dans *le Nouvel observateur* à partir de 1973. La même année, Hugo Pratt est traduit de l'italien dans *France-soir*. Jacques Tardi est publié dans *Libération* en 1975, Régis Franc, Got et Pétilion intègrent le journal *le Matin de paris* entre 1977 et 1980²⁹⁸. De jeunes aspirants sortis plus ou moins prématurément de l'université et des écoles d'art créent leur propre fanzine, à travers lesquels ils exploitent les ressources offertes par la bande dessinée, toujours exclue des institutions de formation traditionnelles. Les Écoles des Beaux-Arts en France constituent un vivier d'aspirants mais n'offrent aucune formation spécifique à la bande dessinée tandis qu'en Belgique, l'Institut Saint-Luc propose un cursus spécialisée depuis 1968²⁹⁹. En 1978, les élèves du cours de bande dessinée publient une série de recueils de leurs travaux « le 9ème rêve ». Parmi ces dessinateurs, Berthet, Cossu, Goffin, Schuiten et Sokal. La transformation de la production s'effectue donc corrélativement à une mise en cause plus ou moins directe des intermédiaires marchands que sont les éditeurs et dont l'activité se modifie en conséquence.

²⁹⁴ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée depuis 1975*, op. cit., p. 23

²⁹⁵ LL DE MARS, « Autour de Bazooka. Entretien avec Loulou Picasso », *Le Terrier*, 2004, [En ligne : <http://www.le-terrier.net/albums/bazooka/entretien.pdf>]. Consulté le 22.10.2011.

²⁹⁶ Expression de Kiki Picasso, membre du groupe Bazooka, LL DE MARS, « autour de Bazooka. Entretien avec Loulou Picasso », art. cit., p. 36.

²⁹⁷ Cité par B. CAPIO, « Bazooka expose en plein vol », *ActuaBD*, 2010, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Bazooka-expose-en-plein-vol#nb4>]. Consulté le 11.03.2011.

²⁹⁸ A. MILLER, *Reading Bande Dessinée. Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Intellect Books, Bristol, 2007, p. 28-29.

²⁹⁹ H. DAYEZ, *Peyo l'enchanteur*, Éditions Niffle-Cohen, coll. « Profession auteur de bande dessinée », Paris, 2003, p. 136.

Les éditeurs installés sur le marché de la bande dessinée s'orientent vers une production plus littéraire, à destination des adultes tandis que les éditeurs littéraires classiques se tournent également vers la bande dessinée : Flammarion, Hachette, Albin Michel puis, plus tard, le Seuil ou Actes-Sud. En 1978, Casterman lance le mensuel (*A Suivre*). Casterman avait sorti *La ballade de la mer salée*, d'Hugo Pratt, d'abord publié dans un mensuel italien de 1967 à 1969 puis publié en album en 1973. L'histoire, longue de 163 pages, permet l'introduction du concept de « roman en bande dessinée » en France. En 1978, Will Eisner revendique l'appellation « *graphic novel* » pour un de ses livres. Dans les années 1980, les éditeurs reprennent l'appellation pour qualifier une partie de leur production, comme la collection « Autodafé » des Humanoïdes associés en 1982, dont les titres sont qualifiés de romans graphiques par l'éditeur et dans laquelle est publié le livre de Will Eisner. Plus directement, les Humanoïdes associés créent la collection « roman graphique », Casterman publie les « romans (*A suivre*) », Flammarion lance les « romans BD »³⁰⁰. En 1986 aux États-Unis, Art Spiegelman publie le premier volet d'un roman graphique consacré à l'histoire de la Shoah à travers le témoignage de ses parents, *Maus*. L'histoire avait au préalable été publiée dans la revue fondée par Spiegelman, *Raw*, à partir de 1980. En France, la traduction du livre est refusée par plusieurs éditeurs spécialisés en bande dessinée. Il est publié en 1987 par Flammarion, éditeur généraliste qui se lance alors dans la « bande dessinée littéraire ». En 1991, le second volet de *Maus* publié en 1991 obtient le prix Pulitzer. La postérité du concept s'étend et tend à propulser la bande dessinée du côté de la littérature malgré la diversité des qualités attribuées à cette collusion³⁰¹ ainsi que les raisons industrielles évoquées par les commentateurs pour évaluer cette transformation.

« La niche économique d'une production plus littéraire fut exploitée par de nombreux éditeurs, qui l'inclurent dans les collections de leurs catalogues, sur le modèle de la collection (*À suivre*) de Casterman, composée de versions en albums de séries publiées dans le magazine du même nom. Dupuis lança *Aire Libre* pour attirer des lecteurs adultes, Dargaud lança *Long Courier*, Glénat *Grands Chapitres* et Lombard *Signé*³⁰². »

³⁰⁰ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 75-76.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Traduit par nous. « *The niche market for a more literary product was exploited by a number of other publishers who included in their catalogues collections on the model of Casterman's (*A suivre*), made up of album versions of series which had appeared in its magazine of the same name. Dupuis launched *Aire Libre* to attract adult readers, Dargaud launched *Long Courier*, Glénat *Grands Chapitres* and Lombard *Signé*. ».*

A. MILLER, *Reading Bande Dessinée*, op. cit., p. 34.

De fait, la production de bande dessinée se transforme progressivement. Du phénomène de presse qu'il était traditionnellement en grande majorité, il devient un phénomène de librairie avec la chute des ventes des magazines. En 1986, la maison d'édition J'ai lu lance la première collection de bande dessinée au format poche. Le format est repris en collaboration par Dargaud et les Presses Pockets en 1989. Mais les éditeurs jouent également sur le tableau des produits dérivés en plein essor. Le succès des figurines Schtroumpfs introduites dans les boîtes de *Kellog's* à partir de 1965 ayant sans doute inspiré certains de ces industriels³⁰³. Les éditeurs exploitent au maximum les succès commerciaux en développant les produits dérivés mais aussi les tirages de luxe, les porte-folios et autres statues de collection qui s'exposent dans les vitrines des librairies spécialisées. Cette tendance à la dérivation des images de la bande dessinée s'accompagne d'une volonté d'exploiter toutes les ressources commerciales qu'offrent les créations les plus rentables qui sont également dérivées en séries parallèles ou adaptées en série d'animation pour les jeunes ou au cinéma.

Dans les années 1980, la bande dessinée se stabilise principalement dans les albums³⁰⁴. L'ampleur de la crise économique liée au second choc pétrolier entraîne de vastes réaménagements chez les éditeurs. La période est aux rachats et à la reconfiguration des publications autour de valeurs sûres³⁰⁵. Des magazines et maisons d'éditions créés par des auteurs sont stoppés ou ingérés par les éditeurs aux finances plus solides. *L'Écho des savanes* est racheté par Albin Michel en 1982 tandis que Dargaud, qui possédait déjà *Pilote* acquiert les éditions du Square qui publient *Charlie Mensuel*. Les deux magazines fusionnent en 1986. En 1987, Hachette investit dans les Humanoïdes associés, qui publie *Métal Hurlant*, le fonds sera revendu en 1989 à une entreprise suisse (Source Holding), qui publie des bandes dessinées par le biais de la maison d'édition Alpen Publisher. L'éditeur suisse cède le fonds Charlier à Dargaud en 1993 avant de faire faillite en 2001. Hachette investit également dans l'entreprise Dupuis, vendue par les héritiers Dupuis au groupe Albert frère. En 1987 encore, Futuropolis est absorbé par Gallimard. En 1988 et 1989, le groupe Ampère (Média participations) rachète Dargaud et le Lombard³⁰⁶. Ces transferts d'écurie, qui entraînent une concentration de l'édition de bande dessinée ne cessera de s'accroître jusqu'aux années 2000. En 1999, la maison Casterman était passée sous la houlette de Flammarion qui appartient depuis 2000 au groupe italien RCS (*Rizzoti corriere della serra*). Le groupe italien est cédé en 2012 à la société Madrigall S.A., société mère du groupe Gallimard. À l'heure actuelle, le

³⁰³ H. DAYEZ, *Peyo l'enchanteur*, op. cit., p. 110.

³⁰⁴ P. GAUMER, « L'édition de bande dessinée », art. cit., p. 261.

³⁰⁵ J-P. MARTIN, « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante », *9^{ème} art* n° 5, Angoulême, 2000, [22-31], p. 23-24.

³⁰⁶ Ces références sont citées dans A. MILLER, *Reading Bande Dessinée*, op. cit., p. 33-35.

patron de Gallimard évoque d'ailleurs la possibilité de revendre Casterman. En 2004, Dupuis est repris par le groupe Média participations³⁰⁷ qui contrôle alors 40 % du marché de la bande dessinée francophone³⁰⁸. Glénat achète le catalogue d'Albin Michel en 2007. Delcourt devient l'actionnaire majoritaire de la maison d'édition Soleil en 2011. Soleil s'était associé avec Gallimard pour relancer le label Futuropolis en 2004. Dans les années 1980, ces mutations industrielles, qui touchent autant la presse que l'édition de bande dessinée donne un coup d'arrêt aux entreprises les plus innovantes ayant caractérisé la période de la première artification.

« Des records de vente et donc de chiffres d'affaires sont atteints entre 1982 et 1986. Selon le Syndicat national de l'édition, la part de la bande dessinée dans le chiffre d'affaires global de l'édition française aurait doublé entre 1975 et 1983, passant de 1,7 à 3,5 %. Mais la seconde moitié de la décennie est marquée par une relative désaffection du public. Une partie de la génération d'après-68, qui avait été en phase avec l'aventure de la « nouvelle BD », s'en détourne, déçue par le nivellement artistique et la surabondance d'une production désormais majoritairement inféodée aux lois de l'industrie et du divertissement³⁰⁹. »

LES MUTATIONS DE LA CRITIQUE

Comme nous l'avons vu, les producteurs de bande dessinée ayant fait leurs preuves sur le terrain de la longévité et du succès sont mis en lumière par les commentateurs et dans la presse, qui relaye la nouvelle reconnaissance du média³¹⁰. La valeur des créateurs est attestée par les articles qui leur sont consacrés, la valeur d'authenticité est mise en avant par la création de dispositifs du jugement analogues à ceux ayant cours sur le marché de l'art. Mais cette reconnaissance ne va pas sans réorientation critique et ajustements, tant du côté des commentaires que de la production. Du côté des commentaires, c'est avant tout le manque de discernement concernant la valeur des publications qui est mis en cause, par la critique du principe d'accumulation. La critique d'un commentaire trop peu discriminant s'intensifie. Si quelques commentateurs extérieurs apparaissent dans le débat, notamment par la sémiologie (Fresnault-Deruelle) ou la sociologie critique (Luc Boltanski), de nouveaux objectifs, conséquences de l'artification, animent une partie du commentaire interne. Contre la simple accumulation de faits anecdotiques destinés à magnifier les créateurs et leurs créatures, les tenants de cette critique militent pour une reconnaissance des créateurs comme descendants

³⁰⁷ Voir *infra*, p 301.

³⁰⁸ G. RATIER, *Bilan annuel 2005 de l'Association des Critiques de Bande Dessinée*, ACBD, 2006, [En ligne : <http://www.acbd.fr/bilan/les-bilans-de-lacbd.html>]. Consulté le 22.09.2012.

³⁰⁹ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 135-138.

³¹⁰ É. MAIGRET, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux* vol. 12 n° 67, La Découverte, Paris, 1994, [113-140], p. 115.

de leurs œuvre et pour la bande dessinée comme pratique résolument artistique, ce qui suppose un tri sélectif entre ce qui relève d'une démarche authentique de création hors de toute autre considération, notamment commerciale. De ce point de vue, les données socioculturelles, la parole des auteurs, tout autant que l'histoire du genre ou les recettes importées de disciplines extérieures à cette critique sont déniées au profit d'une nouvelle critique. En 1976, Thierry Lagarde fonde la revue *STP*, diffusée par Futuropolis, qui ne compte que quatre numéros. À partir du rejet des commentaires existants, la revue manifeste la volonté de concentrer la critique sur ce qui, dans les œuvres sélectionnées, témoigne de « ce qui, à travers [l'œuvre], manifeste la capacité plus ou moins grande de l'artiste à se faire démiurge authentique³¹¹. » Cette critique est qualifiée d'avant-gardiste par Jean-Christophe Menu en 2006³¹². Elle sera relayée par des commentateurs soucieux de distinguer entre les critères importés de l'extérieur et ceux propres à la qualification artistique de la bande dessinée par des critiques ayant fait leurs preuves à l'intérieur du champ, par une longue proximité avec son corpus et une capacité à faire preuve de discernement à l'intérieur de ce corpus³¹³, c'est-à-dire à évaluer la singularité des productions et des producteurs. Ce type de critique spécialisée débute par le choix des objets légitimes qu'il s'agit de traiter et la manière dont il convient de les traiter, c'est-à-dire à partir d'un rapport de singularité vis-à-vis de l'objet de l'art, l'œuvre originale et son produit : le créateur³¹⁴. Cette critique est une prise de position contre la visée encyclopédique et nostalgique diagnostiquée chez les théoriciens antérieurs, selon la logique de distinction décrite par Pierre Bourdieu³¹⁵. Le premier de ces critiques, Thierry Lagarde, qualifie alors la bande dessinée de « ghetto culturel », délimité d'un côté par la situation socio-économique qui la caractérise, de l'autre par la récurrence des thèmes et catégories par lesquels elle se trouve décrite³¹⁶. Dans la même lignée, Bruno Lecigne publie chez Futuropolis *Avanies et mascarades* en 1981 et y crée la revue *Controverses* qui ne connaît que quatre numéros entre 1985 et 1986. Dans ses textes, Lecigne critique l'absence de toute hiérarchisation concernant la bande dessinée, tant dans les discours critiques que du point de vue des productions³¹⁷. Signalons au passage de quelle manière

³¹¹ Cité par T. GROENSTEEN, *La bande dessinée depuis 1975*, op. cit., p. 58.

³¹² J-C. MENU, « Avant-garde et ultracritique », *L'Éprouvette* n° 1, L'Association, Paris, 2006, [173-186].

³¹³ Ainsi Groensteen peut écrire, à propos d'un autre commentateur qui allie selon lui ces deux qualités sans toutefois les utiliser à bon escient dans le rapprochement entre l'art contemporain et la bande dessinée : « La sincérité de l'intérêt que Pierre Sterckx porte à la bande dessinée (et plus particulièrement à quelques maîtres comme McCay, Hergé, Moebius, Reiser et Swarte) ne saurait être mise en doute. Mais les bonnes intentions ne sont pas tout. ». T. GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, PUF, coll. « Formes sémiotiques », Paris, 2011, p. 189.

³¹⁴ N. HEINICH, *Être écrivain*, op. cit., p. 194.

³¹⁵ Voir F-M. GORGEARD, « Le classique en bande dessinée », *Comicalités*, 2011, [En ligne : <http://comicalites.revues.org/296>]. Consulté le 02.02.2012.

³¹⁶ J-C. MENU, « Avant garde et ultracritique », art. cit., p. 181.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 182.

l'éditeur Futuropolis tient une place essentielle dans le processus de reconnaissance artistique *a posteriori*, en contribuant à la création d'organes internes de la critique. Cette maison d'édition publie d'abord des rééditions de vieilles bandes dessinées américaines et françaises puis développe peu à peu un catalogue original tant par ses formats que par les œuvres produites, dont l'ambition résulte d'une volonté de bousculer les codes traditionnels. La postérité de cette maison d'édition, outre le talent reconnu de ses fondateurs dans leurs domaines respectifs³¹⁸, se détache de la production de l'époque par la publication de livres dans des formats inhabituels et la mise en avant de l'auteur, notamment dans la collection 30X40 (intitulé et format de la collection), dont les titres correspondent au nom de leur auteur. Futuropolis devient, aux yeux de la postérité, (pour les commentateurs comme pour les producteurs attentifs à la qualification artistique de la bande dessinée) la première maison d'édition d'auteurs. La constitution d'une avant-garde dans les années 1970 s'effectue au sein de ces catalogues de militants (Étienne Robial avait mis en page le journal *l'Enragé* publié par Jean-Jacques Pauvert en mai 1968) qui participent à la mise en place d'une édition volontairement axée sur les principes de l'avant-garde artistique et sur la reconnaissance du nom de l'auteur, de sa liberté et de son exigence, malgré de nécessaires ajustements entre les idéaux et les modes de fonctionnements administratifs³¹⁹. Barthélémy Schwartz et Balthazar Kaplan fondent en 1986 la revue *Dorénavant*, dans laquelle l'ambition critique (et « ultra-critique ») côtoie au plus près la création avant-gardiste³²⁰. Selon Jean-Christophe Menu,

« *Dorénavant*, et plus précisément Barthélémy Schwartz, a forgé en 1986-87 quelques concepts critiques radicaux qui me semblent toujours valides, comme *l'Idéologie Bédé* (que j'ai souvent citée comme telle, et qui est au Microcosme ce que l'Idéologie ordinaire est à la gent politique) ou le *storyboard* (qui chez Schwartz définit péjorativement l'ensemble des BD qui se contentent d'une narration académique dont le seul intérêt pourrait être de servir de base à une adaptation cinématographique : " *un storyboard séparé du cinéma, parlant le langage du cinéma* ")³²¹. »

D'autre part, et ce point est plus important pour notre propos, les transformations du statut de la bande dessinée mettent en jeu une question essentielle concernant l'articulation d'une posture artistique au regard d'un contexte socio-économique principalement orienté en

³¹⁸ Étienne Robial participe alors à la maquette des revues (*A suivre*) ou *Métal Hurlant*. Il crée l'habillage de Canal+ lors du lancement de la chaîne en 1984. En 1987, une exposition est consacrée à son travail au festival d'Angoulême, « Robialopolis ». Florence Cestac est reconnue pour son travail en bande dessinée pour lesquels elle a notamment reçu le grand prix de la ville d'Angoulême en 2000.

³¹⁹ F. CESTAC, *La véritable histoire de Futuropolis 1972-1994*, *op. cit.*, p. 85.

³²⁰ Des années plus tard, Pacôme Thiellement estime même devoir faire de la critique une avant-garde. P. THIELLEMENT, « Avant-garde et monde miroir », *l'Éprouvette* n° 1, *op. cit.*, [143-159], p. 145.

³²¹ J-C. MENU, « Avant garde et ultracritique », *art. cit.*, p. 184.

fonction de la recherche de résultats commerciaux immédiats que nécessitent notamment les magazines et les éditeurs alors en pleine crise de confiance.

« [Schwartz] est le premier à soulever la question que personne n'a envie d'entendre dans la Bande Dessinée, et surtout pas les Auteurs : " *Pourquoi vous plaignez-vous puisque vous voulez persister à en vivre ?* " Schwartz met le doigt sur un problème crucial, et qui n'a jamais été abordé en 1986, et demeure fort gênant aujourd'hui : si la Bande Dessinée n'est pas un art majeur, c'est peut-être parce que ses auteurs se veulent artistes, et *à la fois* n'envisagent pas de ne pas pouvoir en vivre³²². »

À partir de la seconde moitié des années 1980, la question de la qualification vocationnelle de l'activité de bande dessinée succède donc aux questions de délimitation d'objet. Les tentatives d'appropriation totale de la pratique professionnelle sur le mode de la montée en singularité ont souvent échoué. La bande dessinée comme activité artificielle subit ainsi un contrecoup critique. En complément de l'intérêt exercé par les commentateurs, c'est par la prise en main des productions par les créateurs qu'elle a pu sortir de son statut pédagogique. Les éditeurs ont profité de la nouvelle publicité faite autour de leurs productions, en mettant en avant les créateurs les plus populaires ainsi qu'en favorisant les commentaires dans leur demande de reconnaissance publique. Toutefois les mouvements aujourd'hui les plus visibles de la reconnaissance de la bande dessinée sont attribués aux auteurs qui se sont impliqués dans le domaine de la production dans un but expérimental explicite, offrant ainsi une valeur à la nouveauté radicale, voire à la provocation, c'est-à-dire à la montée en singularité des productions, si ce n'est des producteurs.

L'ALTERNATIVE DES INDÉPENDANTS

Les considérations théoriques sur la bande dessinée s'effectuent largement au contact des producteurs et des auteurs, qui participent pleinement à la réflexion sur leur pratique, définie – selon les perspectives – comme un art ou un médium. C'est dans ce contexte qu'apparaît ce qu'Hugues Dayez présente comme étant la nouvelle bande dessinée dans son livre d'entretien en 2002. L'histoire retient que c'est lors du colloque de Cerisy-la-Salle en 1987³²³ que se sont rencontrés deux des acteurs principaux de ce renouvellement, Lewis Trondheim et Jean-Christophe Menu. Accompagnés de cinq autres auteurs, ces dessinateurs fondent en 1990, une association (loi 1901), baptisée l'Association (à la pulpe), dans le but de poursuivre leur

³²² *Ibid.*

³²³ Les actes du colloques ont été publiés conjointement par la maison d'édition Futuropolis et le Centre national de la bande dessinée et de l'image. T. GROENSTEEN (dir.), *Bande dessinée, récit et modernité*, actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 1^{er} au 11 août 1987, Futuropolis/Centre national de la bande dessinée et de l'image, Paris/Angoulême, 1988.

travail de recherche initié dans des fanzines (*l'Association pour l'Apologie du Neuvième Art Libre*, le fanzine quotidien *Glob'off*, créé et distribué à Angoulême de 1987 à 1989 et la revue expérimentale *Labo*, dont l'unique numéro est publié par Futuropolis en 1990) et dans les structures éditoriales d'avant-garde finissantes des années 1970. Soutenu moralement par Étienne Robial, le fondateur de « la maison d'édition d'auteurs » Futuropolis et rejoint par des auteurs déçus par les stratégies éditoriales restrictives mises en place dans les années 1980, l'Association s'imposera comme le représentant officiel de la bande dessinée alternative jusqu'à aujourd'hui, notamment grâce au succès public du livre de Marjane Satrapi, *Persépolis*, publié à partir de 2000 et adapté en 2007 en film d'animation. Dans les années 1990, de nombreuses structures sont fondées par de jeunes auteurs déçus par la nouvelle donne éditoriale du marché de la bande dessinée, taxée d'avoir soldé le potentiel créatif de la bande dessinée pourtant relancé par la reconnaissance acquise au cours des années 1960-1970. L'opposition des classiques contre les modernes se rejoue autour de la notion de bande dessinée alternative qui succède à l'idée de bande dessinée indépendante. Les modernes se mobilisent pour une récupération des ambitions artistiques jugées sacrifiées sur l'autel du capital par la multiplication des produits dérivés et des plagiaires de styles. De jeunes créateurs, formés aux bancs de l'université et des écoles d'art (toujours réfractaires à la bande dessinée dans leur grande majorité³²⁴) se lancent à corps perdu dans l'auto-édition, seule garantie d'une indépendance artistique et d'une possibilité d'exercice théorico-pratique. Cette orientation cumule trois registres de l'activité. La production de bande dessinée, la production de livres et la production d'un discours de justification, c'est-à-dire d'une visée programmatique plus ou moins définie selon les principes d'une valorisation de l'originalité et de l'authenticité. La marginalité structurelle accompagne ainsi la volonté de singularisation des productions. Dans un article publié en 2005 dans la revue *Neuvième art*, Jean-Philippe Martin offre une description synthétique de ces nouvelles maisons d'édition qualifiées d'indépendantes.

³²⁴ Le rapport de la mission Fred de 1997, indique que l'enseignement spécialisé s'est développé depuis les années 1970, toutefois il ne cite que quatre centres de formation généraliste dont il est possible d'interroger le caractère spécialisé puisqu'il s'agit d'une université des lettres et d'un institut d'études en sciences sociales. Dans les deux cas, la formation y est plus théorique que pratique. FRED (dir.), « Synthèse du rapport de la mission Fred », Ministère de la culture, Paris, 1997, [En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/misfred.htm>]. Consulté le 12.03.2009. Thierry Groensteen semble percevoir une ouverture à ce niveau depuis 1997. Il évoque les Arts décoratifs de Strasbourg, l'École Émile Cohl à Lyon et l'École européenne supérieure de l'image à Angoulême ainsi que l'École Supérieure des Arts et l'École de recherche graphique à Bruxelles et les Académies des Beaux-arts de Tournai et de Liège. T. GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 191. Le fascicule édité par l'Association des auteurs de bande dessinée ajoute principalement à cette liste l'Institut Saint-Luc, l'École privée Jean Trubert, (créée en 1986 par la fille de ce dernier) ainsi que d'autres institutions dispensant des formations annexes. S. CORNUAUD (dir.), *Auteur de bande dessinée. Ah bon, c'est un vrai métier ?*, Association des Auteurs de Bande Dessinée/Festival International de la Bande Dessinée, Angoulême, 2008 p. 3. Voir également la liste mise à jour sur le site de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image, [En ligne : <http://www.citebd.org/spip.php?rubrique77>]. Consulté le 22.05.2012.

« [...] venues pour la plupart d'entre elles du monde du fanzinat, ce sont des entreprises d'auto-édition, qui ont opté pour des modes de fonctionnement résolument en marge des usages en vigueur dans le reste de l'édition. Ces méthodes leur garantissent d'échapper à toutes les formes de contraintes et de sujétion que suppose d'ordinaire la notion de concurrence commerciale. La volonté quasi-idéologique de ces collectifs de ne mettre aucun frein à la liberté d'expression, et le souci constant de présider scrupuleusement au choix des ouvrages en fonction de leurs qualités intrinsèques, autant que de se montrer imaginatif dans leur fabrication et leur diffusion, font que les centaines de livres publiés depuis dix ans constituent une réelle alternative aux productions calibrées des grands éditeurs³²⁵. »

La maison d'édition l'Association lance une revue de création et de réflexion (*Lapin*) à partir de 1992 et instaure une logique avant-gardiste qui s'appuie sur la critique des normes de fabrication autant que sur celle des tendances thématiques ayant cours chez les éditeurs spécialisés traditionnels. Initiée dans une logique de guerre contre la grande industrie spécialisée, la bande dessinée alternative est loin de n'être qu'un foyer de contestation. Dans une logique avant-gardiste, elle s'appuie également sur une ambition critique théorique, marquée par une forte implication dans le registre des commentaires sur la bande dessinée, ainsi que sur les passerelles entre le domaine traditionnel de la bande dessinée, les thématiques et procédures de l'art contemporain ou avec celles d'un registre plus politique et social.

En Belgique, la maison d'édition Fréon est une Association sans but lucratif (l'ASBL belge est l'équivalent de l'association loi 1901 en France) fondée en 1994, par d'anciens élèves de l'institut Saint-Luc. En 2002, elle fusionne avec l'association *Dissidence art work* (Amok), basée à Paris. Le nouveau label, baptisé Frémok, milite pour une littérature graphique résolument tournée vers l'exigence et l'expérimentation plastiques et vers la réflexion sur l'acte narratif. Militants pour une bande dessinée assumant ses exigences artistiques, les membres du Frémok étendent (ou continuent) leurs activités vers d'autres horizons de la scène artistique contemporaine, notamment la danse, la photographie ou les installations. Amok est d'ailleurs né d'une revue, *l'Œil carnivore*, « qui s'intéressait à toutes les formes artistiques³²⁶ ». Dans la même perspective purement qualitative, les membres du Frémok sont dès le départ tournés vers l'international et notamment la création européenne, que ce soit du côté français, à travers la revue consacrée à la bande dessinée *le Cheval sans tête* qui « se fait une spécialité de publier des créateurs et chercheurs graphiques venus du monde de la petite édition internationale³²⁷ » ou du côté bruxellois avec la *Frigorevue*. En 1994, Fréon organise à Bruxelles la « première rencontre européenne des labels indépendants de Bande Dessinée »,

³²⁵ J-P. MARTIN, « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante », art. cit., p. 24-25.

³²⁶ T. BELLEFROID, *Les éditeurs de bande dessinée*, op. cit., p. 65.

³²⁷ J-P. MARTIN, « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante », art. cit., p. 29.

intitulée Autarcic comix, où sont notamment invités l'Association et Amok qui organise par la suite des rencontres mensuelles à Paris sur le mode du café littéraire³²⁸. Dans un article publié en 2006 dans le numéro 1 de *l'Éprouvette*, Yvan Alagbé offre une vue rétrospective sur les commentaires qui entourent le « phénomène » de la bande dessinée indépendante des années 1990. Il y affirme l'attachement irréductible du Frémok vis-à-vis de toutes formes de créations contemporaines et critique la tendance catégorielle à enfermer la bande dessinée dans la « bédé ».

« Dès ses origines (multiples), le Frémok s'est aventuré sur d'autres terrains, dans le livre bien sûr mais aussi vers l'événement, le spectacle vivant, la vidéo, les lectures, affirmant une démarche faite de croisements et d'échanges. On lui aura assez reproché. Dans le microcosme bande dessinée, l'ennemi est au dehors, cela demande que l'on soit soudé dedans. Pas question d'aller collaborer avec des écrivains ou des photographes. Pas question de se prendre la tête avec de l'art, on est là pour se divertir³²⁹. »

Dans cet article, où il critique le numéro hors-série d'*Artpress* consacré à la bande dessinée, le fondateur d'Amok déplore l'étanchéité des frontières entre art contemporain et bande dessinée, les deux sphères y étant traitées comme des domaines étrangers malgré la résolution des acteurs de la bande dessinée indépendante à extirper la bande dessinée de ses cadres traditionnels. La conclusion du récent livre de Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration* montre à quel point les convergences actuelles de la bande dessinée et de l'art contemporain se sont confirmées dans la dernière décennie³³⁰.

Les éditeurs indépendants se multiplient dans les années 1990 en France, notamment en province (Vertige Graphic est créé en 1987, Mosquito et Rackham en 1989, Les Requins Marteaux, Cornélius et 6 Pieds sous Terre en 1991, le Dernier Cri en 1992 Ego comme X en 1994, Flblb en 1996...), en Belgique (La Cinquième Couche en 1993, l'Employé du Moi en 1999...) et en Suisse (Atrabile et Drozophile en 1996, Bülb Comix en 1997...). Contrairement à leurs aînés des années 1970, c'est parfois en marge d'une revendication professionnelle, sous la forme juridique de l'association loi 1901 (ou de l'Association sans but lucratif, ASBL, en Belgique), que ces jeunes activistes entament leur carrière collective, en s'adressant directement à des sympathisants abonnés avant de se diffuser par leurs propres moyens dans les librairies spécialisées qui s'ouvrent progressivement à ce nouveau type de production. Faute d'être représentés en librairie, ces éditeurs furent souvent très actifs sur le terrain des festivals et des événements en tous genre, associant la création de bande dessinée à la mise en

³²⁸ *Ibid.*, p. 30.

³²⁹ Y. ALAGBÉ, « Question de temps », *l'Éprouvette* n° 1, *op. cit.*, [235-249], p. 240.

³³⁰ T. GROENSTEEN, *Narration et bande dessinée*, *op. cit.*, p. 186-187.

place d'expositions et à l'activisme de terrain par le biais de collaboration avec d'autres associations culturelles, l'édition alternative fonctionnant, selon le témoignage d'un auteur, « à l'huile de coude³³¹ ».

Une communauté diffuse de pensée se constitue autour de ce nouvel élan critique vis-à-vis des gros éditeurs et, plus généralement de la confusion des valeurs liées au travail artistique³³². L'explosion de la production de fanzines avec notamment la démocratisation du photocopieur dans le courant des années 1980 contribue à la recomposition d'une édition parallèle et souterraine qui constitue par la suite le gros des troupes de l'édition alternative. Dès 1978, le fanzine *Plein la gueule pour pas un rond (PLGPPUR* devenu *PLG*) est créé. Il est récompensé au festival d'Angoulême par l'Alph'Art fanzine, mis en place en 1981. En 1989, un passionné de fanzines « très impliqué dans les réseaux de la presse parallèle et des scènes musicales alternatives³³³ », monte la fanzinothèque de Poitiers, créée à l'initiative du premier conseil communal des jeunes. D'abord dédiée à la conservation des fanzines lycéens locaux, le projet de fanzinothèque est rapidement transformé sous l'impulsion du salarié, ancien disquaire, Didier Bourgoïn. Celui-ci contribue à la diversification des fanzines proposés à la consultation mais aussi à la réunion des acteurs du fanzinat œuvrant dans la bande dessinée³³⁴. À partir de 1991, il insuffle un nouvel élan à l'espace fanzine du festival d'Angoulême, dans lequel les jeunes dessinateurs s'échangent leurs productions et créent des affinités qui se retrouvent dans les sommaires de leurs productions mais aussi sous la forme de notes critiques. C'est ce qu'effectue le fanzine *Jade* qui devient un magazine (sous-titré « la revue des autres », *Jade* annonce « Bande dessinée, bruits, B-movies ») et est diffusé en kiosque à partir de 1995. De cette conjonction de paramètres, « la mise en réseau³³⁵ » des initiatives et l'aide apportée notamment par les collectivités territoriales en France, naissent des structures dont certaines se pérenniseront au point d'être qualifiées d'« alternatifs historiques ». La mise en collectivité de ces réseaux se traduit non seulement par des rencontres plus ou moins officielles, plus ou moins ponctuelles mais aussi parfois par une certaine collectivisation des ressources. L'Association propose sur son catalogue les titres de

³³¹ Entretien réalisé avec un auteur trentenaire lors du festival d'Angoulême le 27.01.2008.

³³² Cette critique politique effectuée par les membres d'Autarcic Comix est, selon Jan Baetens, vise plus généralement le postmodernisme, voir J. BAETENS, *Formes et politiques de la bande dessinée*, coll. « Accent », Peeters/Vrin, Leuven, 1998, p. 119-133.

³³³ Interview des responsables de la fanzinothèque. Non signé, « Interview de la fanzinothèque », Mission locale information jeunesse de Haute-Saintonge, non daté, [En ligne : http://hautesaintonge.pourlesjeunes.com/index_171_la-fanzinotheque-de-poitiers.html?id=171&nosso=1]. Consulté le 22.09.2012.

³³⁴ M. VALLÉE, *La scène alternative de Poitiers 1984-1994*, Mémoire de Master 1 Civilisation Histoire et Patrimoine, sous la direction de G. BOURGEOIS, Université de Poitiers, 2011, [En ligne : <http://www.memoireonline.com/10/11/4886/La-scene-alternative-de-Poitiers-1984-1994.html>]. Consulté le 12.04.2012.

³³⁵ J-P. MARTIN, « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante », art. cit., p. 29.

deux éditeurs : Automne 67 et Cornélius³³⁶. Les auteurs publient souvent insensiblement dans l'une ou l'autre structure, notamment dans les revues qui permettent une coopération ponctuelle ou plus suivie et l'expérimentation de nouvelles formes plastiques et narratives. D'autre part, la diffusion des titres est parfois assurée collectivement, d'abord par entraide officieuse puis par la création d'outils de diffusion spécialisés. En 1999, un organe de diffusion est créé à l'initiative de petits éditeurs de bande dessinée, qui s'appuient sur l'expérience de Latino Imparato, le fondateur de la maison d'édition Rackham qui monte une structure de diffusion baptisée « le comptoir des indépendants ». La fracture créée par l'édition indépendante s'accompagne d'une volonté de sortir des circuits spécialisés fragmentés selon une logique des genres et des collections exploitées par les grosses maisons d'édition. En 1999, c'est notamment par la volonté de sortir de l'enfermement des librairies spécialisées (dans lesquelles les ouvrages ont pu être reçus comme inclassables ou comme n'étant pas de la bande dessinée) que des éditeurs se regroupent afin de constituer leur propre outil de diffusion ciblant notamment le réseau des librairies indépendantes. D'autre part, le regroupement permet également à chaque structure de conserver son autonomie vis-à-vis des contraintes économiques (le diffuseur étant alors contrôlé par une partie des éditeurs y étant diffusés) mais aussi de s'assurer d'une force de diffusion plus efficace. Publiant souvent à faible tirage et à un rythme peu soutenu, ces éditeurs se trouvent, lorsqu'ils sont diffusés par des entreprises appartenant souvent à des grosses maisons d'édition, considérées comme quantité négligeables et peu soutenus face aux libraires ou dans les périodes de crises.

Le comptoir des indépendants devient le relais technique (bien que modeste) d'une volonté de faire sortir la bande dessinée du « ghetto » dans lequel elle s'était progressivement enfermée avec les tenants d'une approche classique. Toutefois, cette structuration ne va pas sans poser certains problèmes dans l'articulation de la nature fonctionnelle de l'outil et de la recherche de démarcation des éditeurs indépendants. Ce comptoir de diffusion, spécialement créé pour supporter cette volonté de démarcation, tient donc lieu d'espace d'articulation de la tension entre les acteurs d'une qualification artistique de l'activité élargie des auteurs aux producteurs-éditeurs et les professionnels de la chaîne du livre. Il joue le rôle de relais entre les problématiques propres aux librairies, premiers touchés par les problèmes d'intensification de la production et celles des éditeurs, dont la première exigence réside dans la singularisation du livre pourtant destiné à intégrer un marché et donc à une mise en équivalence. Dans l'entretien publié dans la revue *l'Éprouvette*, Latino Imparato montre combien les prérogatives de chaque rouage de la chaîne du livre constitue le nœud d'incompréhensions réciproques, à

³³⁶ *Ibid.*

travers l'exemple de l'apposition de codes-barres sur les livres ou encore concernant la question de la réactivité du diffuseur de la part des libraires³³⁷. Pourtant, les efforts de ce diffuseur, de même que ceux des éditeurs, pour installer la bande dessinée dans les librairies généralistes ainsi que dans les librairies spécialisées fait des émules. Si bien que les étagères spécifiquement consacrées aux romans graphiques et aux œuvres multi-formats se sont progressivement imposées comme une « niche » de nouveaux lecteurs. L'appellation « roman graphique » s'impose fermement comme produit spécifique dans le milieu des années 2000³³⁸. Il qualifie dès lors tout livre de bande dessinée différent du format traditionnel de l'album.

LES COMBATS DE L'AVANT-GARDE

Par leurs activités, les éditeurs alternatifs se positionnent contre le champ de la production traditionnelle dont ils critiquent le conservatisme et la vision marchande de l'art. Cette critique cristallise l'empire d'une fixation des énergies irréductibles déployées à travers l'activité dans sa forme la plus réductrice, celle de la collusion entre valeur d'échange marchande et valeur d'échange symbolique. À ce titre, les industriels de la bande dessinée sont la première cible de leur critique avant-gardiste. Le Frémok combat le « Komerf », Jean-Christophe Menu attaque inlassablement les récupérateurs à travers les revues collectives de sa maison d'édition.

« L'ennemi de l'avant-garde, c'est le monde marchand et sa fossilisation dans le succédané. Ou encore le prototype industriel : l'offre qui répond à une demande ou à son hypothèse statistique, s'insinuant jusque dans les plis et replis du cerveau des artistes eux-mêmes, tâcherons promus au grade de représentants de projets, ignobles souillons de leur propre réclame.[...] Les avant-gardes se présentent comme la fédération défensive la plus solide et la mieux organisée à un jugement porté sur la seule réussite commerciale. C'est pourquoi les avant-gardes ont choisi l'histoire comme arme de prédilection, et l'utilité principale de ses études pour la vie : ne pas se laisser filouter par le premier duplicata venu. Les avant-gardes tiennent le monde par une écorce qui ne convient pas à son noyau, démasquent inlassablement les faux-jetons et luttent pour la reconnaissance de leurs droits dans le monde esthétique et politique³³⁹. »

La revue *l'Éprouvette* s'inscrit résolument dans le sillage des revues qualifiées d'« ultracritiques » par le rédacteur des *Cahiers de la bande dessinée*. Dans le numéro deux, des textes de Barthélémy Schwartz publiés dans la revue *Dorénavant*, ainsi que texte de

³³⁷ L. IMPARATO et J-C. MENU, « Rotations et bibliodiversité », *l'Éprouvette* n° 1, *op. cit.*, [217-231], p. 230-231.

³³⁸ X. GUIBERT, « La légitimité en devenir de la bande dessinée », *Comicalités*, 2011, [En ligne : <http://comicalites.revues.org/181?lang=en>]. Consulté le 16.01.2012.

³³⁹ P. THIELLEMENT, « Avant-garde et monde miroir », *art. cit.*, p. 143.

présentation et entretien rendent compte de cette filiation³⁴⁰. D'autres revues sont publiées par des éditeurs indépendants et le plus souvent distribuées en librairie, telles que Groinge (*Comix club*), ou encore *Jade* ou par des commentateurs tel Évariste Blanchet qui crée *Critix* en 1993 puis *Bananas* en 2006. Ces publications mettent en perspective de nombreux lieux communs de la bande dessinée et de sa critique, tels que les dédicaces, les festivals ou le plagiat, l'industrie éditoriale ou le circuit des librairies. Sans chercher à réduire la diversité qui s'exprime en fait dans ces différentes revues, leur point commun réside dans la volonté de relier la fonction du commentaire et celle de la pratique, déjà transformée par l'action de réduire la distance entre le régime professionnel dévolu à l'éditeur et le régime artistique et vocationnel porté par les auteurs. Cette articulation paradoxale, dans ce qu'elle met en jeu des valeurs contradictoires, se compense par la production d'un discours critique permettant de replacer la qualification de l'activité selon les principes d'une singularisation au sein de l'activité et pas uniquement dans le contenu de la production, celle-ci étant susceptible d'être dévoyée.

En 2005, Jean-Christophe Menu, devenu le principal animateur de l'Association, publie un mémorandum de « l'alternative », en réaction aux diverses récupérations dont le « mouvement » pâtit selon lui. Le texte débute par une précision sémantique concernant la valeur réciproque de l'indépendance, de l'alternative, de l'*underground* et de l'avant-garde.

« "Indépendant" s'est généralisé dans le courant des années 1990 par opposition aux "gros" éditeurs, même s'il a déjà été souligné que ce mot n'avait pas beaucoup de sens, Delcourt ou Glénat pouvant eux aussi être considérés comme "Indépendants" tout comme n'importe quel éditeur n'appartenant pas à un grand groupe. [...] en ce qui concerne *L'Association*, on ne peut pas vraiment parler d'"*Underground*" ». Si tant est que ce terme ne se limite pas aux productions américaines de la fin des *sixties*, il sous-entend une volonté manifeste de rester totalement à l'extérieur d'un contexte donné et établi. *L'Association* a fait le choix contraire, en décidant en 1990 de prendre ses distances avec le milieu des fanzines pour se confronter au contexte éditorial de la Bande Dessinée. L'"*Underground*" se positionne en dehors, l'"*Alternatif*" se positionne contre³⁴¹. »

Retraçant les filiations avant-gardistes et contestataires dont se revendique l'Association par la plume de son représentant, le texte décrit la constitution d'un microcosme conformiste, dont il dépeint les déviations corporatives. À l'instar d'un théoricien critique, l'auteur de ce

³⁴⁰ Le dossier se compose d'un texte de présentation, de trois textes de Barthélémy Schwartz publiés dans la revue *Dorénavant* et d'un entretien entre Barthélémy Schwartz et Jean-Christophe Menu. J.-C. MENU (dir.), *L'Éprouvette* n° 2, L'Association, Paris, 2006, [323-362].

³⁴¹ J.-C. MENU, *Plates-bandes*, L'Association, coll. « Éprouvette », 2005, p. 11-12. Le texte étant entièrement en italiques dans sa version originale, nous avons ici inversé le système en plaçant en italiques ce qui ne l'est pas dans le texte original par souci de cohérence interne.

texte décrit les lignes de forces établies entre le jeu codifié par la corporation (le microcosme), les exclus du jeu (les fanzines, l'*underground*) et ceux qui pénètrent le jeu afin d'en mettre les règles en cause (les alternatifs)³⁴². Dans cette critique, ce sont les spécialistes professionnels qui sont mis en cause en premier lieu. En plus d'une expression littérale de cette critique à travers articles et essais, c'est au cœur même de la production que s'effectue la critique systématique des travers théorisés de l'édition de bande dessinée des années 1980. Elle porte tant sur les contenus, leur codification, la frilosité de l'expérimentation de la part des auteurs, sommés de se soumettre à des normes de production, que sur la travail éditorial et la standardisation des ouvrages dans le moule du « 48 CC » (quarante-huit pages, cartonné en couleurs dont Harry Morgan note, comme Menu à la suite d'Étienne Robial, que « ses caractéristiques [...], son nom même (l'album) accusent son origine, qui est le livre d'images pour enfants³⁴³ »). La normalisation des contenus à l'intérieur des albums est délimitée par le façonnement d'une représentation stricte de ce qu'est une BD, au regard des productions d'albums à succès des années 1960. L'enfermement géopolitique des éditeurs vis-à-vis de ce format, considéré comme la marque d'un professionnalisme, est détourné par les membres de l'Association ainsi que par les éditeurs indépendants (« historiques³⁴⁴ ») qui privilégient la liberté de formats ainsi que l'expérimentation au niveau des contraintes techniques tout en s'inscrivant néanmoins dans le sillon d'une histoire collective³⁴⁵. Mais une histoire collective de référence qui se veut ouverte sur l'extérieur du microcosme dans ses deux dimensions « BD » (à travers les références aux avant-gardes littéraires et aux expérimentations des arts plastiques et contemporains) et « franco-belge » (notamment par l'attention portée aux productions étrangères, passées ou présentes).

La critique des éditeurs est notamment concentrée sur l'éditeur toulonnais Soleil, « l'ennemi absolu³⁴⁶ », créé en 1982. D'abord spécialisé dans les rééditions, Soleil s'est imposé dans les années 1990 avec la production de titres d'*héroïc-fantasy* considérés comme triviaux et machistes³⁴⁷, archétypes des dérives d'une édition dévoyée et racoleuse. Les travers de la bande dessinée devenue « adulte » telle que pratiquée par les éditeurs dans les années 1980 avaient déjà été soulignés dans un manifeste cosigné par quatre dessinatrices (Jeanne Puchol, Nicole Claveloux, Florence Cestac et Chantal Montellier). Publié dans le Monde en janvier 1985 sous un titre explicite : « Navrant », le manifeste avait été soutenu par Bruno Lecigne.

³⁴² *Ibid.*, p. 19.

³⁴³ H. MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, Éditions de l'An 2, Angoulême, 2003, p. 59. J.-C. MENU, *Plates bandes*, *op. cit.*, p. 26.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

³⁴⁷ J. GERNER, « femme nue + arme », *L'Éprouvette* n° 2, *op. cit.*, [379-383].

Suite aux rachats par ce que Florence Cestac qualifie de « marchands de soupe³⁴⁸ », les titres emblématiques des années 1970, (*Pilote*, *Charlie-mensuel*, *l'Écho des savanes*) deviennent le lieu d'une concentration de recettes racoleuses et conduit à l'uniformisation des contenus axés sur la banalisation d'un imaginaire machiste, « porno, rétro, facho³⁴⁹ ». Quelques vingt ans plus tard, Thierry Groensteen effectuera le même constat. Les raisons qu'il expose pour expliquer cet état de fait – l'imaginaire masculin supposé du « public-BD », qui entraîne une sous-représentation des lectrices comme des créatrices et l'uniformisation de la production – sont sensiblement les mêmes que celles effectuées par les rédactrices du manifeste en 1985.

« La production courante semble depuis des décennies inspirée par l'imaginaire étriqué de l'individu mâle en pleine crise d'adolescence. [...] La principale explication de cette inégalité flagrante tient dans la défiance témoignée par les grands éditeurs – toujours eux – à l'égard des créatrices. Ce qu'elles proposent est, en règle générale, trop différent des stéréotypes en vigueur, à la fois graphiquement et en ceci qu'elles jouent rarement le jeu du système des genres [...]. Les publier représente donc un risque : celui de contrevenir aux attentes du lectorat traditionnel (entendez : mâle)³⁵⁰. »

Les dérives de cette uniformisation, considérée au prisme de l'*héroïc fantasy* dans les années 1990, restent un cheval de bataille des nouveaux indépendants. Mais c'est aussi et surtout la récupération du travail effectué par l'édition alternative, afin de faire accepter de nouveaux formats et de nouveaux enjeux littéraire à la création de bande dessinée, qui est la cible du manifeste de combat *Plates bandes*. Après le succès notable de l'ouvrage de Marjane Satrapi, les éditeurs commerciaux sont accusés d'empiéter sur les plates bandes des indépendants, en tentant de récupérer leurs auteurs ainsi qu'en installant des ersatz de bande dessinée alternative dans les espaces que les éditeurs indépendants ont réussi à aménager, tant dans les librairies généralistes que dans la presse, dans le but de sortir la bande dessinée de sa spécialisation³⁵¹.

La montée en objectivité qui caractérise la qualification de l'activité en fonction des valeurs du régime de singularité agit dans ce cas comme une licence qualitative. La reconnaissance du caractère artistique, par la singularité des œuvres et des auteurs tend à accréditer seulement les repères d'une qualification esthétique qui se traduit notamment dans le vocabulaire associé aux êtres peuplant cet empire marginal de la bande dessinée indépendante. De plus, la transformation sémantique se redouble par l'attestation du succès et la possible classification

³⁴⁸ Cité par H. LAZAR, « Quatre femmes en colère », *La vie en rose* n° 29, Montréal, 1985, p. 44, [En ligne: http://bv.cdeacf.ca//CF_PDF/LVR/1985/29septembre/92184.pdf]. Consulté le 26.06.2011.

³⁴⁹ Chantal Montellier citée par Hélène Lazar. *Ibid.*, p. 45.

³⁵⁰ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, *op. cit.*, p. 69.

³⁵¹ J-C. MENU, *Plates-bandes*, *op. cit.*, p. 64.

des réalisations et des acteurs en fonction d'une qualification de singularité. Toutefois, ce parcours historique montre également une certaine déformation structurelle de l'activité dans sa dimension collective. La singularité, à ce niveau, s'instaure à la marge, notamment à travers la critique. Une autre perspective réside dans l'ouverture des frontières de l'objet qui constituent une disqualification de la valeur de l'activité potentielle par la réduction de la singularité des personnes, réduite à une technique particulière sous-tendue par la délimitation formelle de l'objet bande dessinée.

3. IDENTITÉ PLURIELLE OU IDENTITÉS MULTIPLES ?

Penser l'artification de la bande dessinée nécessite une analyse générale des représentations qui contribuent à fixer une identité à cette pratique, dans la multiplicité des acceptions qu'elle recouvre. Le survol de la constitution historique (et historique) de cette identité montre à quel point l'homogénéité de cette définition est problématique et entraîne de multiples fractures dans la spécification d'un genre bien délimité. Pourtant cet enjeu est toujours celui de commentateurs spécialisés, soucieux de circonscrire les frontières de leur propre champ d'activité. Mise en cause par les praticiens, dont l'horizon pratique relève d'une délimitation originale des frontières, l'identification de la bande dessinée se décompose selon des catégories multiples (géographiques, de genre, technologiques) aux références éclatées. Cet éclatement correspond à la diversification des pratiques et à la séparation ou aux regroupements de cercles locaux de producteurs et de commentateurs. Cette séparation est toutefois loin d'être totalement aboutie et risque de ne jamais l'être. L'identification d'une représentation homogène de la bande dessinée reste un enjeu pour certains commentateurs tandis que son éclatement (celui de l'idéologie BD) est un enjeu de leurs homologues insérés dans le même espace de discussion. Ce travail de représentation, exercé par les commentateurs comme par les producteurs dans leurs activités respectives qui s'avèrent parfois être entremêlées, pose une question spécifique à la sociologie qui déborde la question de savoir si la bande dessinée est de l'art ou pas. La question ne se pose plus ainsi mais sous la forme de l'attestation et par l'entreprise de visibilisation de la manière dont la bande dessinée fait œuvre. Cette question interroge les conditions dans lesquelles la bande dessinée peut (et doit) faire œuvre, par la mise en cause des frontières traditionnelles de la discipline, voire leur éclatement et par la reconfiguration de ses frontières par le moyen d'une annexion de nouveaux domaines de l'activité. Dans les deux cas, l'artification de la bande dessinée s'en trouve renforcée, dans le sens d'une plus forte intensité ou d'un plus vaste champ d'application. Le premier cas correspond à une artification interne, c'est-à-dire une séparation de ce qui, dans le champ de la bande dessinée, relève d'une qualification artistique, distincte

de ce qui n'en est pas. Ce phénomène correspond à la polarisation du champ et relève de la légitimité artistique. Le second cas relève d'une transformation dans la qualification des pratiques, annexées aux critères de reconnaissance artistique spécifique à ce champ. Ainsi, la bande dessinée reconnue comme art, c'est-à-dire étant constituée de dispositifs de reconnaissance propres à la qualification artistique, est-elle potentiellement le vecteur d'une requalification de pratiques anciennes ou nouvelles, comme accentuation de ses propres ressorts axiologiques ou comme acteur de recomposition de la qualification artistique comme catégorie plus générale de l'activité. L'enjeu des définitions de la bande dessinée, tant d'un point de vue sémantique que pratique réside dans cette triple tendance : la reconnaissance de la bande dessinée (toute la bande dessinée) ; la reconnaissance d'une certaine bande dessinée (la bande dessinée artistique) ; la reconnaissance de l'intention artistique (bande dessinée ou pas). Pour clore sur cette interrogation, nous nous interrogerons sur cette identité de la bande dessinée comme représentation, que cette première partie avait commencée par mettre de côté. Les trois tendances que nous venons d'évoquer seront analysées dans leur manifestation dans des textes théoriques qui posent cette question de front dans une visée évaluative et qui s'étend de l'identification la plus restrictive à la revendication d'une métamorphose de la bande dessinée qui autorise une requalification des œuvres passées et présentes.

TOUTE LA BANDE DESSINÉE, RIEN QUE LA BANDE DESSINÉE

Les tenants d'une identification de la bande dessinée proposent une représentation analogue à celle d'une personne collective, dont les frontières correspondraient à l'ensemble des événements, individus, matières et symboles constituant les différents rouages de cette collectivité idéale. En ce sens, la bande dessinée aurait été constituée, historiquement comme *personnalité* collective. La notion de personnalité, que l'on retrouve chez Durkheim appliquée à la sociologie, marque l'ambition de fixer les frontières d'une discipline définie par opposition à d'autres disciplines des sciences humaines.

La personnalité de la sociologie

Dans *Les règles de la méthode sociologique*, Émile Durkheim définit les frontières de la sociologie en ayant recours à un terme ambigu mais expressif. Afin de décrire les contours de cette nouvelle discipline, pour laquelle il lutte en faveur d'une différenciation stricte par rapport aux autres sciences, il évoque la *personnalité* de la sociologie. Durkheim souhaite fonder la spécificité de la sociologie en différenciant celle-ci des autres disciplines scientifiques. Pour ce faire, il circonscrit son objet (les faits sociaux) et établit une codification, un protocole devant présider à son étude. « [...] une science ne peut se regarder comme définitivement constituée que quand elle est parvenue à se faire une personnalité indépendante. Car elle n'a de raison d'être que si elle a pour matière un ordre

de faits que n'étudient pas les autres sciences³⁵². » La personnalité de la sociologie, dans ce texte programmatique, est un horizon et un enjeu dont la finalité réside dans une ambition fortement normative³⁵³. Le terme de personnalité peut sembler inadéquat et interroge sur le sens à lui accorder sous la plume d'un auteur pourtant si précis. Selon notre lecture, la personnalité renvoie aux conceptions de la personne morale chez Durkheim, pour qui la sociologie possède une valeur progressiste. La personne morale, notamment dans *De la division du travail social*, est analysée sous deux angles différents : celui de la personnalité individuelle et celui de la personnalité collective.

Dans *De la division du travail social* (1893), Durkheim analyse les relations entre la personnalité individuelle et le type de solidarité inhérent aux sociétés dans laquelle elle se constitue (solidarité mécanique ou organique) en fonction de la division du travail. Durkheim distingue dans ce texte deux consciences, dont l'une représente notre personnalité individuelle et la seconde un type collectif. Il précise cependant qu'en fait, il y a plusieurs consciences en nous, dans la mesure où nous faisons partie de plusieurs groupes³⁵⁴. Il rejoint sur ce point les conclusions de Simmel sur la différenciation sociale, mais en réduisant la complexité des conséquences logiques qui devraient en découler concernant la différenciation de règles normatives en opposition selon les échelles à laquelle elles s'appliquent et entre des groupes aux systèmes axiologiques différents³⁵⁵.

Dans *La société en personnes, études durkheimiennes*, publié en 2006, Bruno Karsenti revient sur la délimitation de la notion de personne chez Durkheim. Il y montre l'implication de la catégorie de personne³⁵⁶ comme dimension de l'existence des individus dans nos sociétés contemporaines. La pensée sociale est de l'ordre de la vision créatrice qui enrichit les possibilités d'action par dédoublement de la réalité en fonction d'un idéal³⁵⁷. La catégorie de personne y est un opérateur par lequel la société est incorporée individuellement comme un « délire bien fondé³⁵⁸ », la référence à un univers mental partagé³⁵⁹. La personnalité comme catégorie sociologique correspond donc à une société donnée et marque l'imprégnation spirituelle des membres dans cette société, par la possibilité de formuler des concepts partagés, et chez qui cette croyance devient présence. Ce faisant, la catégorie de personne représente la manière dont l'individu se rend étranger à lui-même tout en rejoignant les dispositions spirituelles qu'imprime en lui la société. Elle qualifie un certain mode de participation à cette société (processus d'individualisation). Mais l'assignation particulière des corps fait de ce processus de personnalisation une synthèse unique dans l'espace social, qui s'articule à différents niveaux de représentations (passage de la physio-biologie à la psychologie puis à la sociologie). Pour Karsenti, qui suit l'impulsion proposée par Durkheim et corrigée par Mauss³⁶⁰, la société relève d'une conception qui intègre la présence de l'autre comme personnalité morale dans la constitution de l'individu, comme individu autonome.

En évoquant la personnalité de la sociologie, Durkheim illustre sa propre implication dans la constitution d'un domaine spécifique : délimité dans ses objectifs et ses conditions d'exercice. Ce texte, qui peut être considéré comme un manifeste scientifique, marque l'emprise d'une catégorie, celle de la personne, sur le mode spécifique d'organisation en contexte de solidarité organique, type de solidarité décrit et valorisé par Durkheim. La personnalité peut être collective ou individuelle. Comme catégorie, elle oriente les représentations d'une entité par analogie avec l'identité individuelle. Selon cette interprétation, la personnalité correspond donc aux exigences morales qui caractérisent un

³⁵² É. DURKHEIM, *Les règles de la méthode sociologique*, PUF, coll. « quadrige », Paris, 1997, p. 142.

³⁵³ *Ibid.*, p. 48.

³⁵⁴ É. DURKHEIM, *De la division du travail social*, PUF, coll. « Quadrige », Paris, 1998, p. 74, note 1.

³⁵⁵ G. SIMMEL, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, *op. cit.*, p. 432 ; p. 526-528.

³⁵⁶ La généalogie de cette catégorie avait été analysée par Marcel Mauss dans un article publié en 1938. M. MAUSS, « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de "moi" », in M. MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, PUF, coll. « Quadrige », Paris, 1985, [333-362].

³⁵⁷ B. KARSENTI, *La Société en personne. Études durkheimiennes*, Éditions Economica, coll. « Perspectives sociologiques », Paris, 2006, p. 196-197.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 210.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 216.

³⁶⁰ C. TAROT, « Problématiques maussiennes de la personne », *Cahiers internationaux de sociologie* n° 124, PUF, Paris, 2008/1, [21-39].

groupe restreint, ici celui des sociologues, autour d'un projet commun, d'un ensemble de contraintes (méthodologiques) qui constituent un ensemble de références, socle du lien unissant les sociologues à qui Durkheim adresse ces recommandations. La constitution d'une personnalité de la sociologie proposée par Durkheim est l'équivalent d'un manifeste pour la constitution d'un groupe social professionnel. Le fondateur de la sociologie française délimite ici les conditions d'un honneur collectif, dont il développe tout autant les directives dans le reste de ses écrits qu'à travers son activisme institutionnel. La personnalité indépendante de la sociologie dépend d'une codification des pratiques. Durkheim propose la délimitation d'un « nous » face à un « eux » qui regroupe l'ensemble des sciences instituées dans un réseau de concurrence proche. Ce mouvement correspond bien à l'autonomisation du champ scientifique de la sociologie tel que décrit par Bourdieu, dans lequel les concurrents s'affrontent dans la détermination des enjeux scientifiques pour la domination, à travers l'autorité scientifique³⁶¹. Pourtant, l'utilisation de cette catégorie de pensée, d'une image telle que celle de la personnalité pour désigner une discipline scientifique, sachant ce qu'elle représente par ailleurs chez cet auteur, montre peut-être à quel point l'enjeu est ici coloré d'une dimension affective et relève de l'appel à ce que l'on pourrait appeler la sensibilité scientifique de son lecteur. La place de cette formule, située en toute fin du texte est significative de ce changement de tonalité. Si Durkheim tente bien de conquérir une autorité scientifique en établissant l'objectivité des faits sociaux et en offrant les moyens de les étudier, le moyen qu'il utilise dans ces dernières lignes marque une implication moins distanciée vis-à-vis de l'objet, proposé comme point de ralliement. À travers la notion de personnalité, il accentue la possibilité d'une reconnaissance commune (entre pairs) et d'un projet collectif fondé sur un élément spécifique (les faits sociaux) et d'une méthode codifiée. En d'autres termes, si la personnalité collective au sens strict (la société) s'imprime dans chaque identité personnelle comme condition d'une participation effective de l'identité, la sociologie joue ici le rôle d'une conscience collective de moyen niveau, appliqué aux sociologues comme groupe professionnel. Elle contribue à définir ce que Simmel nomme l'honneur du groupe³⁶² au niveau d'une reconnaissance d'un cercle particulier : en l'occurrence ici, celui des scientifiques qui partagent « le sentiment de ce qu'a de spécial la réalité sociale³⁶³. »

L'intérêt de cette parenthèse concernant la sociologie réside dans le mode de construction d'un objet spécifique en termes de personnalité. Il n'est pas question ici de s'étendre sur cette question, qui n'a qu'une valeur comparative. L'analogie en termes de personnalité permet de mettre en lumière quelques facteurs de la constitution d'un cercle de référence autour d'un objet qu'il s'agit de délimiter. Bien que n'étant pas inscrit dans le même cadre (la personnalité de la sociologie est d'abord marquée par le cadre de la science, dans laquelle elle « naît »), envisager la personnalité de la bande dessinée par comparaison avec celle de la sociologie offre une direction de pensée pour appréhender la construction d'un objet général (corpus, histoire, technique éventuellement) qui est aussi un projet ou, du moins l'objet d'une prescription (ce qu'il devrait être). L'ensemble de ces deux critères est complété par une implication affective en direction de l'objet qui agit comme un catalyseur d'envie³⁶⁴. Dans cette mesure, il entraîne une reconnaissance réciproque par le biais de la qualification de l'objet entre des personnes susceptibles de partager une proximité ou un ensemble de références et d'expériences partageables. L'acte de connaissance de l'objet qui relie des personnes dans une communion d'intérêts constitue la source potentielle d'une reconnaissance mutuelle qui peut prendre différentes formes selon les transports de qualités attribuées à l'objet. Ce phénomène correspond au moment qu'évoque Goffman, à partir duquel les choses acquièrent une certaine personnalité³⁶⁵.

³⁶¹ P. BOURDIEU, « Le champ scientifique », *Actes de la recherche en sciences sociales* vol. 2 n° 2-3, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1976, [88-104], p. 91.

³⁶² G. SIMMEL, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, op. cit., p. 527.

³⁶³ É. DURKHEIM, *Les règles de la méthode sociologique*, op. cit., p. 143.

³⁶⁴ C. GIRAUD, *Logiques sociales de l'indifférence et de l'envie*, op. cit., p. 216.

³⁶⁵ E. GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 293.

L'idée d'une personnalité de la bande dessinée, qui peut se décliner selon des catégories disparates, permet de rassembler les forces vives des amateurs, autour d'une dimension affective qui fonctionne par désignation. Dans ce modèle de qualification, l'art de la bande dessinée est marqué par les indices d'une histoire spécifique marquée par l'intentionnalité de ses acteurs, leur structuration en réseau homogène (notamment par Écoles stylistiques et configurations idéologiques) et la délimitation de « traits de caractères », hérités de cette histoire. L'histoire de l'artification de la bande dessinée, dont la retranscription s'effectue parfois sur un mode téléologique, correspond en partie à ce type d'appropriation sur un mode affectif et familial. Cette dimension reconstituée d'une personnalité de la bande dessinée (populaire, irrévérencieuse, divertissante, machiste, etc.) fait depuis longtemps l'objet d'une critique réaliste à teneur sociologique. C'est à partir de cette critique que Laurent Dubreuil et Renaud Pasquier analysent les activités des commentateurs. Ils distinguent plusieurs catégories à l'intérieur du champ des commentaires sur la bande dessinée en partant d'une image qui leur sert de représentation commune de l'objet bande dessinée, celle du « voyou ». Mais l'enjeu de leur texte est de contester la représentation d'une bande dessinée décrite comme un tout, dans le but de cibler le discours sur les œuvres. Dans leur texte, ce phénomène de totalisation est marqué par l'utilisation systématique du terme « médium » pour qualifier la bande dessinée. Partant de l'image évocatrice du procès, ils mettent face à face détracteurs et défenseurs de la bande dessinée, dont ils offrent une représentation stylisée.

« Au centre, de profil, un gamin, douze ans au plus, mal attifé, pull trop large pas très propre, chaussures en sale état, casquette de cheminot de guingois sur une tignasse rebelle, un pansement au front ; il se tient droit, mais tête baissée, l'air dur faussement contrit – on le comprend à ses sourcils froncés –, les mains dans les poches, une cigarette sur l'oreille³⁶⁶. »

Dans ce procès fictif, plusieurs types de témoins interviennent, fans, experts et savants. La situation conflictuelle que constitue ce procès imaginaire est le lieu d'une double opposition de statut et de compétence des commentateurs en fonction de l'identification de la bande dessinée comme « voyou ». Il oppose amoureux et savants d'un côté, discours autonome et discours hétéronome de l'autre.

La distinction entre l'amoureux et le savant pose une question dont nous avons déjà énoncé les implications. Elle est un marqueur extérieur de l'engagement ayant trait aux motivations. L'attribution de motivations légitimes joue un rôle important dans les jugements ordinaires car en déterminant les pré-supposés du partenaire de l'interaction, elle induit une orientation

³⁶⁶ L. DUBREUIL et R. PASQUIER, « Du Voyou au Critique », art. cit.

particulière du mode de relation chez l'attributeur, notamment lorsque cette attribution se présente sous les traits d'une interaction stratégique. Comme le constatent Dubreuil et Pasquier, la motivation affective tient pourtant une part non négligeable dans la structuration du cercle des commentateurs de la bande dessinée. L'amour est examiné comme un pré-requis du jugement des fans en fonction d'un critère quantitatif. À travers cette disposition amoureuse, le fan se positionne en rival du savant dont il critique la récupération par le discours et les organes officiels et auquel il oppose la familiarité et la connaissance intime. Ce type d'attribution est d'autant plus marqué qu'il est détaché des motivations extrinsèques à l'envie (stratégiques notamment) comme seul moteur. L'amour ne peut qu'être absolu ou ne pas être. Dans le cas de la bande dessinée, l'attribution de ces dispositions au partenaire est en relation circulaire avec l'attribution de caractères propres à l'objet. Les raisons d'aimer la bande dessinée doivent être inscrites dans l'objet même, qui en font un objet désirable. L'objet doit être désiré pour ses qualités et non en vertu de motivations hétérogènes. Mais les qualités attribuées à l'objet ne lui sont pas nécessairement spécifiques. Dans le texte cité, c'est d'abord l'attrait pour son caractère « rebelle » qui est en question. Ce caractère peut être partagé par d'autres objets et l'est effectivement lorsqu'il est inclus dans un attrait spécifique pour la contre-culture, associé notamment au polar ou à la science-fiction. Une contre-culture qui, comme on l'a vu, relève d'une logique de singularisation par la marge au sein de l'activité artistique et littéraire.

Le discours fanique est le résultat de l'appropriation et de la construction sélective d'une mémoire collective, en somme d'une différenciation. Cette différenciation exprime la valeur accordée à la liberté individuelle (notamment par la référence aux goûts personnels) face à la reconstruction systématique des experts et à l'imposition des références culturelles traditionnelles. Cette différenciation, portée par le sentiment de liberté³⁶⁷, crée toutefois les conditions d'une mise en commun dans des rapports restreints entre *fans*. Elle peut se traduire par la curiosité généralisée ou par la spécialisation, qui sont alors des valeurs contextuelles, mais doit toujours d'abord prendre le caractère de l'envie et de l'amour qui caractérisent le type de relation commun vis-à-vis de l'objet. La démarche « amoureuse » vise à l'autonomie de la bande dessinée à partir de la reconstitution d'une spécificité historique, qui prend les traits d'une personnification (naissance, héritage, etc.). L'histoire collective est le fondement en même temps que l'horizon du *fan*. Toutefois, cette démarche amoureuse s'exporte aussi bien dans la théorie, lorsqu'elle tente de spécifier les limites contextuelles de cette histoire et notamment dans une recherche définitionnelle. L'enjeu réside alors dans la mise entre

³⁶⁷ Le contexte de liberté est une condition statistique de l'engagement. F. GIRANDOLA, *Psychologie de la persuasion et de l'engagement*, op. cit., p. 208.

parenthèse de l'amour et de l'envie, dans la mise en acte du principe de la distanciation par le biais de références extérieures et de dispositifs éprouvés formellement dans d'autres champs. Le passage à la définition entraîne une rupture dans la recherche de singularité du lien entre personnalité individuelle et personnalité de l'objet. De ce fait, elle peut être l'objet de mépris ou d'indifférence lorsque cette relation définit le mode de qualification et d'expérience *adéquat*.

Le savant s'oppose au *fan* par la distanciation affective. Cette distance est ce qui justifie son expertise : c'est la posture obligatoire, garante d'une reconnaissance de scientificité du discours. Dans le procès fictif présenté par Dubreuil et Pasquier, la distance vis-à-vis de l'« accusé » dénote un rapport d'indifférence plus ou moins appuyé à son endroit qui justifie sa présence à la barre. Cette indifférence des experts peut être appuyée sur un paramètre que ces auteurs ne soulèvent que dans les termes de la relation symbolique qui oppose le docte savant et le *fan*. Selon leur lecture, le savant, lorsqu'il ne témoigne pas d'une hostilité de principe, ne manifeste pas assez d'amour à l'objet. La bande dessinée n'est alors qu'un prétexte, un cas parmi d'autres, quand ce n'est pas un symptôme. Cette critique de la valeur de distanciation propre au savant, opposée à l'amour obligatoire du passionné, permet d'envisager un nouveau rapport d'opposition entre une conception d'autonomie et une conception hétéronome vis-à-vis de la bande dessinée. Autrement dit : l'amour ou la sympathie vis-à-vis de la bande dessinée *devraient* conduire à une étude de la bande dessinée dans sa singularité. Mais comme le montre l'articulation du texte de ces auteurs, la singularité de l'objet n'existe pas en tant que telle. C'est pourquoi, pour eux, il faut passer de la représentation de la bande dessinée (du voyou) à l'étude des œuvres (la critique), seules entités ontologiquement susceptibles de concilier une distanciation appropriée et une reconnaissance de la singularité appréhendée au cas par cas. Le rapport prescriptif à l'objet bande dessinée, tel que travaillé par la critique, met donc en cause l'amour de l'objet de représentation³⁶⁸. L'image du procès serait très explicite si elle ne servait pas sa propre remise en cause par les auteurs. Cette représentation figurée n'est en fait qu'un point de départ : c'est d'abord le point d'arrivée du processus d'identification d'un objet par ses accusateurs qui, progressivement permet une différenciation rétrospective. L'image du procès suppose l'idée d'un jugement dans un double sens, d'abord dans l'idée d'une condamnation ou d'une réhabilitation puis dans celle de l'établissement des « faits », à commencer par la déclinaison de l'identité officielle de l'accusé (compliquée par sa situation marginale) puis de celle des témoins.

³⁶⁸ L'objet de représentation possède les caractéristiques d'une figure significative. Voir P. TACUSSEL, *Mythologie des formes sociales. Balzac et les saint-simoniens ou le destin de la modernité*, Méridiens Klincksieck, coll. « Sociétés », Paris, 1995 p. 102-103

DE QUOI LA BANDE DESSINÉE EST-ELLE LE NOM ?

Le procès d'identification, est le moment d'une disjonction entre la reconnaissance familière et intime d'un objet d'amour et la reconnaissance de légitimité qui en est la conséquence entre défenseurs et détracteurs. Cette nouvelle reconnaissance consiste à situer l'activité à travers l'objet qui en est la condition et l'enjeu. La reconstitution d'une histoire collective de la bande dessinée, dans ce procès d'identification possède les caractéristiques de ce que Thévenot nomme le passage du régime familial à un régime d'activité public³⁶⁹. Toutefois ce passage du familial au public, dans la mesure où il transite par une procédure judiciaire (fictive ici bien qu'elle s'appuie sur un ensemble de « procédures administratives » et de « plaidoiries » bien réelles) ne porte pas tant sur la coordination de l'action en tant que telle que sur les conditions morales de ses possibilités et de ses limites. Les critiques adressées à la bande dessinée, ainsi que le militantisme de ses défenseurs devient ainsi un procès de légitimité, dont nous avons tenté jusqu'ici de relayé les principales tendances. Dans ce processus de légitimation, deux axes principaux se dégagent, qui mettent en jeu l'opposition entre autonomie et hétéronomie. Il s'agit en effet de déterminer les conditions de légitimité de la bande dessinée à partir de ses possibilité d'existence dans l'ordre d'un régime spécifique de la justification ou, plus précisément dans celui d'un régime de qualification paradoxal, le régime de singularité. L'évaluation critique de l'originalité et de l'authenticité des œuvres, voire des producteurs, permettrait de trancher sur la nature de l'objet général dont *on sait* qu'il n'existe que dans ce régime général de qualification qui justifie sa labellisation comme pratique artistique. En d'autres termes la mise en place de critères d'appréciation s'appuie sur la création ou l'intégration de dispositifs de jugements³⁷⁰ permettant une évaluation de chaque production en fonction de critères annexés à ce principe d'évaluation commun. Comme on l'a vu, c'est la pertinence de ce principe d'évaluation qui est principalement en cause dans le cas de la bande dessinée. Trois points de vue principaux sont ici opposés et irréductibles bien que conciliables sous certaines conditions : un point de vue pédagogique ; un point de vue économique ; un point de vue artistique. Ces trois angles de qualification de l'objet mettent en jeu sa définition en fonction de l'opposition entre hétéronomie et autonomie lorsqu'ils s'appliquent à un objet intégré dans un dispositif du jugement et, *a fortiori*, dans un procès de légitimité dont les conditions de mise en place de ce dispositif découlent. Ils servent de catégories d'orientation dans le jugement de légitimité. Les deux premiers points de vue sont liés à une représentation hétéronome : le bien commun est fonction de la valeur d'échange en

³⁶⁹ L. THÉVENOT, *L'action au pluriel.*, *op. cit.*, p. 9.

³⁷⁰ L. KARPIK, *L'économie des singularités*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 2007, p. 43.

termes de biens symboliques ou monétaires de chaque production. Le troisième point de vue est orienté par une représentation autonome car il fixe, par principe, la finalité de la création dans la création elle-même. L'opposition, autour de ces deux axes, se fonde sur une inversion des catégories de la finalité et du moyen. Dans le premier cas, c'est l'adéquation des moyens mis en œuvre vis-à-vis d'une finalité économique ou pédagogique qui fixe la valeur intrinsèque de chaque production et, en définitive de l'ensemble des productions qui permet d'établir un barème de la valeur de chaque œuvre particulière. Dans le second cas, la finalité de la création en elle-même peut être en adéquation avec les autres points de vue, pédagogiques ou économiques, à condition que ceux-ci ne puissent être déterminés à l'avance et que cela n'implique aucune considération externe à l'enjeu de création en tant que tel. Une œuvre peut être vantée pour ses vertus pédagogiques et avoir du succès, à la condition que l'authenticité de ses enjeux propres ne se réduisent pas à ces considérations annexes. L'épreuve du temps peut servir de barème dans cette évaluation. Les commentateurs critiques ont la responsabilité d'effectuer ce tri axiologique, tant du point de vue de l'objet, dont il s'agit d'établir la légitimité en termes quasi-statistiques (« combien de chefs-d'œuvre ? » « combien d'artistes ? »), que concernant chaque production particulière en fonction de son autonomie interne par rapport au corpus général.

De ce point de vue, la spécificité de la bande dessinée constitue encore un préalable pour les commentateurs et s'effectue principalement à partir des principes internes qui constituent la syntaxe de la bande dessinée comme langage, défini par un mode de lecture spécifique. L'enjeu d'une telle lecture sémiologique n'est donc pas simplement un enjeu heuristique mais aussi l'enjeu d'un conflit de reconnaissance chez les commentateurs eux-mêmes. La clarification des enjeux propres à la bande dessinée est alors liée à sa matérialité en tant que construction stylistique. Chaque production particulière ne peut plus être alors que l'objet d'un commentaire particulier, fondé sur l'expression de singularité en fonction de sa relation au corpus général et à l'architecture par laquelle elle se caractérise vis-à-vis d'un schéma général plus ou moins précis. Ainsi par exemple, la singularité de la bande dessinée adulte et littéraire se définit-elle en théorie, contre la bande dessinée pédagogique ou commerciale mais aussi en partie contre le « voyou ». Cette limitation des rapports de la bande dessinée à un point de vue autonomiste est particulièrement accentuée par l'imprégnation réciproque des commentateurs et des producteurs dont il a été question. S'inscrit dans ce mécanisme de qualification la précaution d'usage (à l'intention des commentateurs) de Benoît Peeters, dans sa réponse à la question « comment lire une bande dessinée ? » :

« Comment ? Mais de toutes les manières et dans tous les sens possibles. [...] La santé et la force de la bande dessinée me paraissent notamment se mesurer – n'en déplaise à ses détracteurs – à la variété des regards que l'on peut porter sur elle. Une précaution s'impose toutefois. Nulle lecture n'est à rejeter à condition qu'elle ne méconnaisse pas totalement les particularités de son objet. Sans quoi ce ne serait plus d'une lecture qu'il s'agirait mais d'une pure et simple hallucination³⁷¹. »

La revendication d'une critique spécialisée proprement tournée vers l'œuvre, celle qu'appellent Dubreuil et Pasquier à la fin de leur article, va en partie dans le même sens. Le point commun réside dans la critique de l'exportation de catégories qui ne rendent pas compte de la spécificité de la bande dessinée commentée de l'intérieur, c'est-à-dire au plus près de ses manifestations. L'oscillation des commentateurs résulte ici d'un passage de l'objet de la représentation, dont la singularité comme pratique reste un point d'accroche axiologique, à l'objet concret de la critique, dont la singularité se définit alors en fonction de cet objet de représentation. Chez Dubreuil et Pasquier, les conséquences du rejet de l'objet de représentation impliquent jusqu'au rejet de la forme sémiotique générale au profit d'une pure critique des œuvres. Ils s'opposent donc, sur ce point, à la recommandation citée ci-dessus. Ils refusent de partir d'une structure linguistique de base, importée de la sémiologie et distinguent deux registres de discours épistémiques, l'un basé sur l'objet général, l'autre sur ses manifestations concrètes. La structuration du discours se concrétise notamment, pour ces auteurs, par l'utilisation du terme « médium » afin de décrire la bande dessinée comme un tout (à supporter ou à combattre) malgré l'aporie que constitue autant sa définition que la recherche de son origine.

« Rien d'illégitime bien sûr dans l'étude du *medium*, son histoire, sa définition, sa portée sociale, ses effets, ses formes, etc., et les connaissances produites sont indéniablement précieuses. Par ailleurs, les études théoriques, historiques ou autres prennent souvent soin d'évoquer des différences entre les productions en Bande dessinée, de distinguer les chefs-d'œuvre du tout-venant. Ces considérations relèvent cependant en général de la précaution oratoire, et n'infléchissent en rien la démarche adoptée. Manque le discours qui fasse le départ entre différentes manifestations du *medium*, qui dise que telle Bande dessinée est une œuvre, et telle autre non, et pourquoi. Manque ce geste chirurgical, le coup de scalpel qui dissocie l'art et le *medium*. Tel geste porte un nom : la critique. L'opération séparatrice n'a du reste rien d'arbitraire, elle vient achever et mettre au jour la différence interne au *medium* (parfois imperceptible et secrète), celle qu'on appelle art, et qui existe dans et par les œuvres³⁷². »

Dans cet extrait, l'histoire et la théorie du médium sont séparées de la critique, mais coexistent paradoxalement « par ailleurs ». Comment comprendre cette tension (qui anime

³⁷¹ B. PEETERS, *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, Casterman, Paris, 1991, p. 7.

³⁷² L. DUBREUIL et R. PASQUIER, « Du Voyou au Critique », art. cit.

d'ailleurs l'ensemble du texte de Dubreuil et Pasquier), revenant une nouvelle fois sur la recherche d'une spécificité pour en critiquer les fondements au profit d'une critique uniquement centrée sur les œuvres ? L'insistance de la fracture entre une bande dessinée-produit et une bande dessinée-œuvre³⁷³ accreditte l'idée selon laquelle l'art n'existe que par l'œuvre, ce dont il est difficile de douter. La proposition mérite toutefois de s'interroger sur les conséquences d'une telle fracture. L'opposition thématique des commentateurs entre la bande dessinée-produit et la bande dessinée-œuvre doit-elle entraîner une séparation stricte à l'intérieur du « microcosme » telle que la prône Jean-Christophe Menu ? Cela supposerait, semble-t-il, une accentuation de la division du cercle des commentateurs et producteurs, c'est-à-dire une professionnalisation du cercle des commentateurs, dans le sens qui a été précisé en début de cette partie. En d'autres termes, cela suppose la formation et la création de dispositifs à travers lesquels les œuvres n'ont plus besoin d'un préalable sur le statut de leur « médium », la sortie de la bande dessinée des librairies spécialisées, la reconnaissance de la bande dessinée au rang de littérature, l'inclusion de ses œuvres majeures à jeu égal dans les manuels d'art, les musées et les galeries, voire les attributions de prix. Par ce qui a été décrit plus haut, cette transition pourrait bien être en cours mais, dans ses fondements théoriques, une telle transformation pourrait bien impliquer une mise en cause de l'idée même de bande dessinée, dont la revendication existe déjà dans la pratique de certains commentateurs comme de certains producteurs.

Un éclatement des frontières de la bande dessinée « unifiée » ne semble pourtant pas repérable dans les faits. Au contraire, la coexistence et la diversification des modalités d'évaluation semble avoir trouvé une stabilité suite au détournement du point de vue pédagogique, concentré sur de nouvelles pratiques telles que la télévision puis les jeux vidéo ou Internet, ainsi qu'aux transformations de la production. La bande dessinée est devenue l'objet d'un commentaire spécialisé dont les dispositifs de formation et de professionnalisation sont principalement concentrés à Angoulême aujourd'hui (pour ce qui concerne la France). Toutefois la diversification des commentateurs professionnels semble amorcée grâce notamment aux possibilités de la numérisation des documents et à l'accès facilité aux revues spécialisés, de même que l'accès aux témoignages directs et aux vitrines d'accès de différentes ressources informatiques. Ces dernières années ont vu fleurir des espaces de partage entre commentateurs. Nous avons signalé le fait que les commentateurs spécialisés exportaient la bande dessinée au dehors de son paysage de production principal. Le phénomène est aussi inverse : les commentateurs extérieurs, universitaires notamment intègrent le champ propre de

³⁷³ Xavier Guibert utilise la même distinction mais sa critique vise plus directement le commentaire économique. Voir X. GUIBERT, « La légitimité en devenir de la bande dessinée », art. cit.

la bande dessinée (principalement le champ éditorial et institutionnel) sur la base des travaux des commentateurs spécialisés précédents mais en convergence avec leurs thématiques et propositions. L'université de Liège lance en 2008 un groupe de recherche intitulé *ACME* En 2009, Benoît Berthou lance en ligne les *Carnets de la bande dessinée*, espace de propositions de recherche, puis la revue *Comicalités*, dont le comité scientifique est composé de manière « paritaire », de commentateurs professionnels et d'universitaires. En 2010, le centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines monte un groupe de travail intitulé « Pour une histoire culturelle de la bande dessinée » à l'université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines. Axés sur la bande dessinée principalement d'un point de vue historique et littéraire, ces groupes de recherche affirment la volonté d'élargir le champ des recherches tant du point de vue des disciplines que de celui des opinions. L'ouverture du domaine affirme donc non seulement la légitimité de la bande dessinée comme objet de recherche mais surtout propose une réorientation de cet objet dans de multiples directions, au risque de réduire l'enquête sur ses *spécificités*. Si la tendance à l'analyse de la bande dessinée indépendante semble animer une part des chercheurs actifs dans ces groupes³⁷⁴, si la prescription d'une recherche de spécificité (et de légitimité) y transparaît parfois³⁷⁵, l'institutionnalisation des recherches tend à favoriser la mise en place de nouvelles thématiques et de nouveaux axes de recherche (ainsi qu'une inflation de l'analyse du travail des commentateurs passés).

D'autre part, l'entame d'un processus de légitimation concernant la bande dessinée et plus généralement l'image ou la narration ainsi que l'attractivité des professions artistiques font de la bande dessinée l'espace potentiel d'un investissement plus accessible en termes de trajectoire professionnelle de par la facilité d'accès de dispositifs matériels, techniques (par exemple l'édition amateur, notamment en ligne), ainsi que de références théoriques ou pratiques. Aucun marqueur de ce côté ne risque donc de porter à une déspecialisation du champ qui peut toujours être abordée comme un objet supplémentaire ou comme un cas parmi d'autres dans la visée d'une étude disciplinaire. Toutefois l'histoire des commentateurs montre à quel point c'est principalement la tension entre les deux faces de la bande dessinée qui oriente encore une partie des recherches qui lui sont consacrées. Le poids actuel consacré à l'édition de bande dessinée alternative dans les dispositifs de commentaires, ainsi qu'à la recherche d'une histoire parallèle incluant toute une partie ignorée des littératures dessinées, le

³⁷⁴ Le colloque de novembre 2012 du groupe *ACME* est consacré à ce mode de production : « Figures indépendantes de la bande dessinée mondiale. Tirer un trait/tisser des liens », *ACME*, 2011, [En ligne : <http://www.acme.ulg.ac.be/>]. Consulté le 09.09.2012.

³⁷⁵ Comme le montre la présentation d'un des membres du comité de lecture : « [il] travaille actuellement d'une part sur les cultures juvéniles et d'autre part sur la narration graphique (*en prenant bien soin de séparer les deux*) ». Souligné par nous. Présentation sur le site de la revue *Comicalités*, [En ligne : <http://comicalites.revues.org/360>]. Consulté le 09.09.2012.

principe de sélection comme préalable des corpus ainsi que la quête de légitimité restent toutefois le point d'orgue des recherches dans leur grande majorité. L'axiome de singularité appliqué à la bande dessinée comme objet tend donc à élargir ses dimensions au profit d'autres productions non assimilables jusqu'ici. Cet élargissement est attesté de manière sémantique par certains auteurs qui écartent la bande dessinée au profit de littératures dessinées³⁷⁶ ou de la culture graphique³⁷⁷. Mais comme nous l'avons signalé, cet oubli de la bande dessinée pose encore problème à certains commentateurs. Du point de vue des producteurs en revanche, cette scission peut constituer un enjeu de la pratique de l'activité comme du commentaire.

LA BANDE DESSINÉE HORS DE LA BANDE DESSINÉE

L'ouvrage de Jean-Christophe Menu publié en 2005 établit clairement les lignes directrices d'un programme de scission³⁷⁸. Il s'agit d'extraire la bande dessinée du « microcosme ». Selon son diagnostic, la scission n'a pas eu lieu, le microcosme ayant absorbé sa propre critique et amorti son intensité par sa récupération. Si cette critique, entamée depuis le début des années 1970 n'a pas eu l'effet dévastateur envisagé par cet activiste sur le milieu, ses conséquences sont plus flagrantes à sa périphérie et dans ses marges. Les implications de cette revendication sont aujourd'hui au cœur des enjeux de la bande dessinée, dont une transformation s'est déjà en partie réalisée par le rapprochement avec les thèmes et enjeux de l'art contemporain. La scission pourrait bien venir de la traditionnelle opposition entre littérature et graphisme, dont la mixité en bande dessinée tente toujours de s'affirmer par la plume des défenseurs d'une spécificité de la bande dessinée comme art lié au support imprimé. Mais la recherche d'alliés dans la reconnaissance artistique, de même que la profusion des ponts entre la bande dessinée et l'art dans ses multiples registres, accentuent les difficultés à faire admettre (car c'est le but de l'entreprise de légitimation) les spécificités de la bande dessinée dans la multiplicité de ses formats. Le rapprochement des artistes les plus novateurs avec l'art contemporain (et les mutations technologiques parallèlement) met en jeu une multiplicité de formats mais aussi de sphères d'influences et de références qui entraîne une multiplication et une diversification. Celle-ci peut aller jusqu'à la revendication future d'une bande dessinée qui n'en soit plus une. Cette revendication est d'ailleurs portée par un ensemble d'acteurs qui prônent une bande dessinée interactive, dont certains représentants tels que Benoît Sokal se sont rapprochés au

³⁷⁶ H. MORGAN. *Principes des littératures dessinées*, op. cit.

³⁷⁷ Présentation de la revue *Comicalités* [En ligne : <http://comicalites.revues.org/>]. Consulté le 26.08.2102.

³⁷⁸ J-C. MENU, *Plates-bandes*, op. cit., p. 65.

point de « délaissier » un temps la bande dessinée³⁷⁹. De même, certains dessinateurs tels que Francis Masse, passé de la bande dessinée à la peinture, Nicolas de Crécy, se réorientant vers le dessin³⁸⁰ ou encore Régis Franc, tourné vers le cinéma et la littérature depuis les années 1990. Si les tenants d'une spécificité de la bande dessinée voient généralement ces ponts d'un œil favorable lorsqu'ils irriguent l'art de la bande dessinée, ces passages sont autrement plus néfastes lorsqu'ils contribuent à la représentation de la bande dessinée comme une passerelle et un terrain d'essai de la pratique artistique. Les auteurs de bande dessinée ayant renié leur ancienne pratique rappellent à ces commentateurs le statut méprisé de la bande dessinée des années 1950, lorsque les auteurs (alors dessinateurs professionnels) affirmaient n'en produire que pour pouvoir vivre de leur savoir-faire, alors que leurs activités parallèles (de peinture notamment) ne le leur permettaient pas, la figure illustrant cette frustration malheureuse étant Paul Cuvelier³⁸¹.

La spécificité de la bande dessinée, relayée par les tentatives multiples de définition et de genèse réside en partie dans son caractère de littérature. Pourtant, la tendance à considérer la bande dessinée dans son caractère plastique tend à accréditer la thèse d'une fracture entre une canalisation de l'attention sur le livre et ses dérivés dans un format reproductible et le caractère éphémère d'une bande dessinée unique, non reproduite ou du moins à échelle limitée. Deux directions nous semblent particulièrement significatives, relativement à cette irréductibilité de l'œuvre. D'abord, la multiplication des tirages réduits, de l'unicité de la planche à celle du livre d'artiste comme œuvre d'art, conjugue les effets d'une intensification de l'aura de l'œuvre unique, de la signature manuscrite comme marqueur de l'artification et de l'éthique de la rareté. Ce type de qualification, mis en place depuis longtemps de manière stratégique par les éditeurs de bande dessinée dans une logique de collection de livres (ex-libris, tirages de luxe, etc.) tend à se déplacer au profit d'une frontière plus directe entre le collectionneur et l'artiste, dès lors que l'atténuation du principe de reproduction supprime une bonne part de la chaîne des intermédiaires, ce qui ajoute encore à la valeur de l'œuvre dans le rapport d'intimité, par la proximité physique qu'elle représente entre le collectionneur et l'artiste en question. Mais cette proximité physique implique alors une désartification

³⁷⁹ Revenu récemment à la bande dessinée, son dernier projet était un projet de jeu vidéo non réalisé faute de moyens. D. LEVERD, « Rencontre avec Benoit Sokal », *Bulle d'Encre*, 2012, [En ligne : http://www.bdencre.com/2012/01/6394_rencontre-avec-benoit-sokal-auteur-de-kraa]. Consulté le 16.05.2012.

³⁸⁰ A. CHAMPAGNE, « Nicolas de Crécy : "Je ne fais plus de BD. Je ne peux plus physiquement" », *Rue89*, 2011, [En ligne : <http://www.rue89.com/2011/10/08/nicolas-de-crecy-je-ne-fais-plus-de-bd-je-ne-peux-plus-physiquement-225350>]. Consulté le 12.01.2012.

³⁸¹ B. MOUCHART, *La bande dessinée*, Le Cavalier Bleu Éditions, coll. « Idées reçues », Paris, 2004, p. 63. Voir également B. MOUCHART, *À l'ombre de la ligne claire. Jacques Van Melkebeke le clandestin de la B.D.*, Vertige Graphic, Paris, 2002, p. 163.

institutionnelle dans la mesure où elle entraîne une disparition des dispositifs du jugement qui contribuent à accréditer la valeur artistique de l'œuvre par la *montée en objectivité*³⁸². Du moins, elle nécessite la réorganisation de ces dispositifs et l'inclusion progressive de ces formats dans des dispositifs adaptés, galeries, prix (tel que le prix fanzine) ou des catégories sémantiques spécifiques.

L'artification de la bande dessinée est surtout l'occasion d'une disjonction entre l'auteur et un domaine d'activité spécialisé. De ce point de vue, c'est la totalité de l'acte créateur appliqué à la transformation singulière de différents matériaux qui marque la plus grande possibilité pour un auteur, de devenir un artiste de bande dessinée. Dans sa thèse d'arts plastiques, Jean-Christophe Menu exprime cette transition nécessaire entre le genre et la personne dans sa description de récentes expositions. L'exposition en vis-à-vis de la bande dessinée dans les espaces de l'art contemporain relève le plus souvent d'une logique de confrontation dont la conséquence est d'accentuer l'étanchéité entre les genres³⁸³. Un contre exemple plus pertinent, selon Menu, est proposé par l'exposition « Quintet », au musée d'Art Contemporain de Lyon, dans lequel il ne s'agit pas d'exposer la bande dessinée ou l'art contemporain mais des artistes étendant leur pratique au delà d'une logique des genres.

« La réussite de Quintet tient à ce que, dans un Musée d'Art Contemporain, on ait su présenter les œuvres d'artistes issus de la bande dessinée sans avoir à les confronter ou les légitimer avec des productions de la sphère de l'Art Contemporain ; et en s'appuyant sur les dispositions au polymorphisme de ces auteurs mêmes pour proposer des passerelles entre la bande dessinée et d'autres champs, contournant l'amuséalité des planches originales proprement dites en les enrichissant avec des productions variées des mêmes artistes³⁸⁴. »

L'idée d'une bande dessinée sans la bande dessinée, c'est-à-dire sans les caractéristiques traditionnelles qui la définissent comme objet, s'étend dans la réflexion de Menu, comme dans celle d'autres producteurs, vers la pratique d'une transposition en trois dimensions de la pratique issue de la bande dessinée³⁸⁵. À travers sa thèse d'arts plastiques intitulée *La bande dessinée et son double*, Jean-Christophe Menu axe son interrogation sur les frontières qui limitent les espaces possibles d'appropriation par les artistes de bande dessinée. Ces limitations concernent autant le champ de production, dont la maison d'édition l'Association (et son ancien représentant emblématique en particulier) constituait un troisième espace (entre

³⁸² N. HEINICH, *Être écrivain.*, op. cit., p. 215.

³⁸³ J-C. MENU, *La bande dessinée et son double. Langage et marges de la bande dessinée : perspectives pratiques, théoriques et éditoriales*, Thèse de doctorat en arts plastiques, L'association, Paris, 2011, p. 147.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 149.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 154.

l'*underground* dur et l'industrie³⁸⁶), que les formes académiques de la bande dessinée³⁸⁷ et la matérialité du médium lui-même³⁸⁸.

« Les démarches de ces quelques artistes montrent que depuis quelques années, le papier ne suffit plus forcément à cette frange expérimentale de la Bande Dessinée ; mais qu'à chaque fois qu'il s'aventure ailleurs, le médium importe avec lui un certain bagage potentiel à renouveler l'Art. Dans tous ces parcours, la Bande Dessinée a plus ou moins cédé la place à l'un ou l'autre *Double*. Est-ce à dire que le récit, la publication sur papier, le microcosme éditorial de la BD font fuir ces artistes vers d'autres champs ? Il me semble plutôt que ce que l'on peut observer à travers les exemples développés ci-dessus, c'est que ces auteurs font bien plus que de *passer à autre chose*. D'une part, en gardant leurs acquis, issus de la bande dessinée, ils ne *renoncent à rien* et prennent plutôt le parti de *contaminer* alentour. Il n'y a pas abandon, en tous cas de la *tournure d'esprit* issue de la Bande Dessinée. Du reste, ces jeunes artistes ne sont pas les premiers à s'aventurer ainsi aux frontières [...]. Si des artistes issus de la Bande Dessinée sont à même de réinsuffler de l'*équivocité* (et donc de la Modernité) dans le paysage de l'Art, c'est probablement parce qu'au départ, leur esprit a été façonné au sein d'un langage lui-même *composite*, nécessitant l'*interpénétration* des domaines du verbe, de l'image et de la séquence, en même temps que leur court-circuitage permanent³⁸⁹. »

La limitation concerne encore la définition du langage de la bande dessinée comme genre narratif³⁹⁰. C'est même toute l'histoire de l'art que la bande dessinée hante comme son double³⁹¹. Mais, selon cet auteur, cette résonance infrastructurelle de la bande dessinée sur l'ensemble du processus d'institutionnalisation de l'art semble être une richesse plus qu'un défaut de reconnaissance³⁹². C'est paradoxalement (car ce texte est aussi le fruit d'une expérience universitaire, bien qu'édité chez l'auteur) dans le refus de telles catégories que s'offre la plus grande liberté pour élaborer un double charnel expérimental et théorique.

La bande dessinée « sans la bande dessinée » s'opère donc par déplacements des frontières axées sur la singularité de chaque créateur à envisager la totalité de son expérience dans une relation épistémique à l'art dans sa totalité. De ce point de vue, peu importe *la* bande dessinée, dont la matérialité reste l'enjeu des tenants d'une spécificité, selon une posture de réflexivité distanciée vis-à-vis de l'objet de la pratique et non de la pratique elle-même dans sa dimension proprement existentielle. C'est la cohérence générale d'un projet élaboré sous les auspices de la double recherche expérimentale et théorique (quelle que soit le cadre de cette théorie) qui oriente une définition de l'art comme expérience totale et plus précisément comme engagement intégral. La forme de cet engagement pouvant aller jusqu'à la négation même de

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 191.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 278.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 366.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 374-375.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 405.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 417.

³⁹² *Ibid.*, p. 418.

l'art dans la critique de ses implications institutionnelles, structurelles et idéologiques. Le régime de singularité prend ici deux acceptions : singularisation de *la* bande dessinée et singularisation de *l'*art. Ainsi il convient d'offrir toute son importance au processus de fabrication, en relation directe avec la nécessité théorique d'un positionnement existentiel inscrit dans le régime vocationnel selon les modalités de la montée en singularité. Dans le cas de la bande dessinée, cet investissement corporel et matériel se compose traditionnellement d'un savoir-faire technique dans le registre du dessin, de la composition et de l'écriture. Mais il tend également à investir les formats de la bande dessinée dans l'ensemble de leur matérialité comme le montre le cas exemplaire de l'Association mais aussi dans celui d'autres éditeurs alternatifs et de micro-éditeurs³⁹³. De ce point de vue, l'artification de la bande dessinée ne concerne pas tant ses ressources sémiotiques que sa plasticité hors les cases et ses terrains actuels.

Cette qualification de la bande dessinée entraîne une relecture complète de son histoire, selon le principe d'une contre-histoire, révélant à partir des marges une volonté d'ouverture ayant teneur de transgression historique. Ainsi Menu revient-il une nouvelle fois sur la généalogie et l'histoire de l'art dans le but d'exprimer ce qui se situe dans les marges de l'histoire officielle, celle des bandes dessinées qui n'en sont plus, ainsi que celle des bandes dessinées qui n'en furent jamais aux yeux des commentateurs. Le principe de l'inversion s'applique au schéma temporel qui place la bande dessinée dans le cadre des pratiques de jeunesse par l'évocation d'œuvres inannexables par le microcosme car produites hors de ses frontières. Le cas d'artistes ayant pratiqué la bande dessinée en fin de carrière s'inscrit dans ce schéma de l'inversion.

« Le passé regorge de bandes dessinées isolées qui n'ont pas été prises en considération par le microcosme BD car elles n'émanaient pas de sa *juridiction*³⁹⁴. »

Une opposition entre commentateurs et artistes s'effectue donc par la médiatisation d'un *objet* dont les catégories d'évaluation dépassent l'opposition interne en direction d'une qualification plus directement axée sur la singularisation des productions, qui s'étend sur le domaine de l'évaluation historique. L'histoire de la bande dessinée, ainsi mise en cause s'étend à l'échelle d'un horizon plus large de considération des œuvres sans distinction. Ce projet, cet horizon de singularisation axé sur les œuvres constitue donc une forme de paradoxe car il tend à évaluer l'artification de la pratique en opposition avec l'artification de l'objet. Pour terminer

³⁹³ *Ibid.*, p. 472.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 445.

cette première partie consacrée à l'artification de la bande dessinée, il nous faut donc rebrousser chemin afin de rendre compte des effets de cette artification sur les catégories d'identification de la bande dessinée dans la logique d'une reconnaissance artistique légèrement désaxée du point de vue des commentateurs et de celui des producteurs. Ce désaxement, au delà des problématiques internes analysées jusqu'à présent, permettra de décrire les cadres de la bande dessinée entendue non plus comme objet mais comme activité.

III. L'IDENTITÉ DE LA BANDE

L'identité de la bande dessinée ou, plus précisément, des bandes dessinées s'inscrit également dans un horizon plus directement catégoriel dont nous tenterons de rendre compte de deux manières dans ce chapitre. Sans entrer dans la question d'une classification des genres, largement étudiée par ailleurs dans les ouvrages spécialisés cités jusqu'ici, nous tenterons de rendre compte de catégories plus directement sociologiques. La première relève d'une catégorisation spatiale, la seconde du basculement de la catégorisation de l'objet vers celle de l'activité. Enfin, l'étude empirique d'une discussion sur l'origine de la bande dessinée et son identification nous permettra de tenir compte des modalités empiriques de mise en forme de ces catégories.

1. LE TERRITOIRE COMME CATÉGORIE

Pour la bande dessinée comme pour bien des sujets de la recherche, la délimitation géographique à l'échelle nationale est un préalable car elle implique une irréductibilité des frontières quasi-naturelles imposées notamment par la réglementation législative établie. Dans le cas présent, cette frontière géographique ne peut être tenue pour absolue. D'une part, la frontière significative concernant la bande dessinée est moins administrative que linguistique. Cette frontière mentale suppose historiquement, la constitution d'un corpus à partir d'une communauté transfrontalière et linguistique. Toutefois, de réelles différences existent au niveau du droit. Nous soulignerons donc, lorsque cela est nécessaire, les différences législatives entre la France et la Belgique, espaces dont nous nous préoccupons

particulièrement ici, tout en sachant que les échanges s'étendent largement au delà de ces frontières comme en témoignent les mouvements des productions d'un continent à l'autre, d'abord entre l'Europe et les États-Unis puis avec le continent asiatique avec notamment la publication par Glénat de la série *Akira* à partir de 1990³⁹⁵. Comme le montrent également les mouvements des producteurs de bande dessinée, les frontières légales n'empêchent pas les déplacements en direction de pôles créatifs attractifs en fonction de leurs propres centres d'intérêts ou des circonstances biographiques. D'autre part, les frontières administratives ou linguistiques sont aussi des frontières mentales susceptibles, en tant que telles, d'être mises en cause dans le régime de la reconnaissance artistique. Si l'art n'a pas de frontières, la réduction de la qualité d'une production à sa provenance, comme à des circonstances extérieures peut correspondre en fait à une mise en cause de cette qualification. Dans une perspective descriptive, il ne s'agit donc pas tant de prendre acte de l'existence de telle ou telle communauté géographique (qui peut d'ailleurs se moduler en fonction de critères moins précis que des frontières administratives ou linguistiques) que de tenir compte de la multiplicité de ces frontières et de leur valeur quant aux cercles qu'elles contribuent à délimiter.

Depuis les années 1960, la frontière principale, autour de laquelle une limitation du cercle s'impose concernant la bande dessinée, englobe la France et la Belgique. Mais la revendication d'une démarche artistique, l'abolition de cette représentation devient un enjeu des acteurs impliqués dans une perspective internationaliste. Cette exigence est également à l'œuvre dans le travail des commentateurs comme on le verra. Malgré tout, pour de simples raisons pratiques, il ne nous est pas permis de balayer ici la bande dessinée à un tel niveau mondial, pour lequel une connaissance du sujet plus globale, ainsi que de plus vastes ressources linguistiques, seraient requises. Nous nous en tiendrons donc à ce qui relève de ce domaine francophone limité. Cela n'empêche pas de tenir compte de cette universalité comme un critère de valorisation qu'elle qu'en soit la teneur (positive ou négative). Toutefois, nous ne pouvons faire totalement l'impasse sur les effets de certaines données extérieures au domaine francophone lorsque celles-ci participent directement à l'identification de la bande dessinée. Le parallélisme constant, ainsi que les échanges avec les États-Unis sont particulièrement importants ici. De même, l'influence majeure de la production japonaise prend une large part dans les réflexions vis-à-vis de la bande dessinée comme langage et comme objet de représentations. C'est pourquoi il nous faut préciser ici comment ces influences contribuent à

³⁹⁵ Jean-Paul Jennequin note la publication de *le Cri qui tue* entre 1979 et 1981 ainsi que la publication de *mangas érotiques* par Idéogram, filiale d'Elvifrance. J-P. JENNEQUIN, « Les mangas, produit d'exportation ? » in T. GROENSTEEN, *L'univers des mangas, une introduction à la bande dessinée japonaise*, Casterman, Paris, 1991, [127-132].

la segmentation de la bande dessinée sous un certain rapport, celui de la bande dessinée comme « culture ».

USA JAPON

D'un point de vue esthétique et industriel, les apports notables des créateurs américains et de la culture américaine en pleine expansion au début du XX^{ème} siècle ont profondément marqué le paysage de la bande dessinée francophone et continuent à le marquer par la représentation spécifique des *comics*. Ce type de production, dont l'appellation est aujourd'hui courante en français, se distingue de « la bande dessinée » du point de vue des formats, des réseaux de distribution et des réseaux de producteurs et de commentateurs³⁹⁶. La production américaine importée possède son propre réseau de commentateurs spécialisés ainsi que ses réseaux d'information. Les rayonnages des librairies ainsi que de certaines bibliothèques différencient les *comics* et les *mangas* du reste de la production bande dessinée, de même que les forums spécialisés sur Internet ou les conventions ainsi que les lecteurs. Toutefois, le domaine peut être tellement spécialisé que ces réseaux semblent marginaux lorsqu'ils se limitent strictement aux *comics*. Rares sont les librairies strictement spécialisées par exemple mais, à l'intérieur du domaine de la bande dessinée, le *comic*, le *manga* et la BD franco-belge constituent bien des catégories distinctes. Pourtant, comme on l'a vu, les personnages d'outre-Atlantique ont eu une influence notable sur les amateurs comme sur les créateurs durant la période de l'Entre-deux-guerre. L'influence est également celle des commentateurs universitaires tels que Frédéric Wertham, dont la féroce campagne contre les *comics* se prolonge dans un pamphlet publié en 1953 : *Seduction of the Innocent*, qui est l'aboutissement d'une campagne menée depuis la fin des années 1940³⁹⁷. Cette campagne aura des échos en France à travers un article publié en 1955 dans la revue dirigée par Jean-Paul Sartre, *Les temps modernes*³⁹⁸. L'arrivée d'une nouvelle vague de héros américains dans les années 1960 contribue à une séparation du domaine des *comics*, désignant alors plus spécifiquement la publication des super-héros créés par les éditeurs DC comics et Marvel (puis Image) et importés par les éditions Lug, Artima et Sage édition (qui publient *Superman* et *Batman*) puis par le groupe scandinave Semic et le groupe italien Panini. La popularité des séries télévisées (d'animation ou non) et d'adaptations cinématographiques (ainsi que d'une multitude de

³⁹⁶ Une fois encore, de nombreuses exceptions peuvent être décelées dans le cadre d'un détournement et d'une critique de la « culture *comics* ».

³⁹⁷ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 272.

³⁹⁸ Des articles plus anciens furent publiés dès 1946 selon Jean-Paul Jennequin cité par L. DUBREUIL, « Jean-Paul Jennequin, Histoire du comic book vol. 1, des origines à 1954, Vertige Graphic, Paris, 2002 », *Labyrinthe* n° 15, Éditions Hermann, Paris, 2003; [En ligne : <http://labyrinthe.revues.org/481>]. Consulté le 12.10.2009.

produits dérivés) contribuent à une séparation des *comics*, entendus comme un genre, et du support imprimé qui en est à la base.

Le lien historique entre *manga* et bande dessinée francophone est moins élaboré que celui entre *comics* et « BD franco-belge ». L'explosion des *mangas* sur le territoire français ne date que des années 1990 avec la publication d'*Akira*. Mais la découverte (ou la redécouverte) de cet univers narratif étranger a également contribué à la création d'une sphère *manga* qui dépasse largement la sphère traditionnelle de la bande dessinée. Dans le cas du *manga* (terme générique qui désigne toute bande dessinée au Japon), comme pour celle des *comics*, la sphère des commentateurs se scinde en chercheurs et éditeurs spécialisés, à mesure que les productions paraissent de plus en plus distinctes en fonction de repères culturels nationaux.

La distinction géographique, entre *manga*, *comics* et « BD » met en jeu un double rapport d'identification : celui lié à une culture (le rapport à des thématiques, à des références spécifiques) et celui lié à un ensemble de conventions graphiques et éditoriales (l'utilisation d'une grammaire spécifique d'un côté, le format de publication, le lectorat supposé de l'autre). Cette segmentation des « cultures » se traduit par la création d'organes spécialisés, à travers lesquels ils sont différenciés d'autres types de bande dessinée : des livres d'analyses³⁹⁹, des sites Internet⁴⁰⁰, des expositions et festivals⁴⁰¹ leur sont spécifiquement consacrés ; des éditeurs et des librairies se spécialisent ou adoptent ce système de classement pour différencier les productions. À l'extrême, cette différenciation « culturelle » (thématiques et références) tend à rabattre la forme spécifique de la bande dessinée à un type de consommation culturelle, à associer un type de lecteur avec un type de production. La bande dessinée est alors spécifiquement considérée comme un vecteur et en référence à un certain type de culture populaire (américaine, européenne ou japonaise). Le second mode de différenciation (concernant les conventions graphiques et éditoriales) est du même ordre lorsque ces conventions jouent comme des signaux de reconnaissance de références culturelles visant un public spécifique, quand des ouvrages pédagogiques évoquent par exemple le « style *manga* » pour qualifier un film ou un jeu vidéo. Dans les années 2000, ce

³⁹⁹ Pour n'en citer que trois, chacun visant un domaine de référence culturelle différent : J-P GABILLIET, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Éditions du Temps, Nantes, 2005 ; J-M. BOUISOU, *Manga, histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Éditions Philippe Picquier, coll. « Japon », Arles, 2010 ; T. GROENSTEEN, *Astérix, Barbarella et cie*, Trésors du musée de la bande dessinée d'Angoulême/Somogy Éditions/CNBDI, Paris/Angoulême, 2000.

⁴⁰⁰ Il suffit de taper « *comics* » ou « *manga* » sur Internet pour constater l'existence de ces organes qui mêlent bien souvent *manga* et *anime*, ou dans lesquels les *comics* se réfèrent à « l'âge d'or » du *comic-book*, c'est-à-dire aux super-héros américains sous toutes les formes (séries télévisées, films, etc.).

⁴⁰¹ La première édition du Lille Comics Festival a lieu en 2005. En 2009 le festival Kultima devient le Comic con' festival, en référence au festival américain créé à San Diego en 1970 autour des *comic-books*, puis ouvert à d'autres formes de la culture populaire comme les séries ou les jeux vidéos.

type de classification a même donné lieu à un hybride cristallisé dans l'expression « Manfra » (ou « franga »), pour qualifier la bande dessinée japonaise créée par des dessinateurs français. Toutefois, l'expression ne semble pas s'être durablement implantée. D'autre part, des ponts vers la bande dessinée traditionnelle européenne peuvent également être établis au sein même de dispositifs dans lesquels s'applique cette différenciation⁴⁰².

BELGIQUE-FRANCE

Le lien historique entre la Belgique et la France reste une référence en raison des échanges professionnels et artistiques (ou « artifiants ») passés et récents. Pourtant, ce rapprochement est particulièrement problématique dans la mesure où il est décrit tantôt dans un rapport comparatif, tantôt dans une relation d'identité. La création de l'expression « bande dessinée franco-belge » témoigne de cette relation intime entre les deux pays phares de l'édition de bande dessinée en Europe dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Selon Didier Pasamonik, l'expression date du milieu des années 1960,

« [...] peut-être à la faveur de la première cotation de bandes dessinées du Lombard par la librairie Le Kiosque de Jean Bouillet en 1966. On le voit apparaître çà et là dans la presse spécialisée, puis non spécialisée⁴⁰³. »

Petit à petit, l'expression finit par consacrer un style particulier, tantôt désignant un format spécifique, tantôt un style de dessin, apparenté aux créateurs les plus populaires. De fait, deux journaux belges, *Tintin* et *Spirou*, marquent le paysage éditorial de l'après-guerre, à tel point qu'Hugues Dayez caractérise la période de 1946 à 1975 d'âge d'or de la bande dessinée belge, en évoquant l'émulation par la concurrence que ces deux journaux se livrent pour la conquête du public⁴⁰⁴. En 1953, le tirage français du *Journal de Tintin* passe à 300 000 exemplaires⁴⁰⁵. En 1960, *Spirou* est vendu à 150 000 exemplaires chaque semaine dans l'hexagone⁴⁰⁶. Les possibilités offertes par ces publications attirent des professionnels français⁴⁰⁷, tandis que les professionnels belges sont également présents sur la scène française, par l'importation de leurs

⁴⁰² La deuxième édition (2010) du Comic con'Paris « festival des cultures Geek » accueille des auteurs de bande dessinée franco-belge. [En ligne : http://www.comic-con-france.com/fr/menu_info/presentation_114.htm]. Consulté le 16.09.2011.

⁴⁰³ D. PASAMONIK, « L'incroyable longévité de la BD belge », *Boojum*, non daté, [En ligne : http://www.boojum-mag.net/f/index.php?sp=liv&livre_id=1939]. Consulté le 19.09.2011.

⁴⁰⁴ H. DAYEZ, *Le duel Tintin-Spirou : Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Éditions Contemporaines, Paris, 1997, p. 7.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰⁶ P. GAUMER, « L'édition de bande dessinée », in P. FOUCHÉ (dir.), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 1998, [251-277], p. 255.

⁴⁰⁷ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 75.

journaux, de leurs albums voire de leurs films d'animation⁴⁰⁸, mais aussi en publiant dans des journaux français et en participant aux manifestations diverses qui mettent à l'honneur les dessinateurs les plus reconnus, Hergé en tête⁴⁰⁹.

Pour ce qui concerne notre propos, tenir ensemble la bande dessinée produite en France et celle produite en Belgique marque cependant une difficulté supplémentaire. Cette identification est rendue nécessaire par la force qu'exercent les catégorisations géographiques, mais sa délimitation ici procède surtout de nécessités empiriques. D'une part, l'expression désigne effectivement une certaine lignée historique, le sens d'une figure historique de la bande dessinée pour qualifier les mouvements de l'artification de la bande dessinée telle qu'elle s'exprime notamment dans les discours des commentateurs. De ce point de vue, le lien historique entre la création française et la création belge est irréductible. C'est bien dans *le Journal de Tintin* qu'Henri Filippini publiera les premiers textes de son encyclopédie mondiale de la bande dessinée en 1972⁴¹⁰. La première partie de l'ouvrage de référence *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, publié en 2009 par le musée de la bande dessinée d'Angoulême s'intitule précisément « histoire de la bande dessinée franco-belge⁴¹¹ ». De manière plus sensible, le parcours effectif que constitue cette recherche nous a directement propulsés en territoire belge, d'abord par le biais de rencontres récurrentes puis par celui d'un pèlerinage rendu nécessaire par les ramifications d'une recherche sur la professionnalisation des auteurs, dont il sera question dans notre seconde partie. Mais cette identification de la bande dessinée franco-belge (ou belgo-française) correspond également à une spécialisation autour d'un corpus de référence qui tend à instaurer l'idée d'une collectivité stylistique apparentée à la « culture » européenne.

Pourtant, cette séparation en termes de « culture » est largement critiquée non seulement à partir d'une qualification artistique de l'activité, c'est-à-dire de la singularité des œuvres en tant que telles, que d'une définition de la bande dessinée comme objet théorique, c'est-à-dire

⁴⁰⁸ Le lombard, qui publie le *Journal de Tintin*, crée les studios d'animation Belvision en 1955. Dupuis monte les studios TVA Dupuis en 1959 puis la SEEP en 1981. Cette dernière produit notamment la série d'animation les *Schtroumpfs*, en coproduction avec les studios américains Hanna-Barbera.

⁴⁰⁹ En 2009, l'ambassadeur français basé à Bruxelles promeut six dessinateurs belges publiés par Glénat à l'ordre de Chevaliers des Arts et des Lettres. Cette distinction inspire cette remarque au rédacteur de l'article relayant l'information sur Internet : « [...] le fait que la France salue ainsi le mérite des auteurs belges souligne une fois de plus la synergie unique des deux pays dans le domaine du Neuvième art. La notion de BD franco-belge n'a jamais été aussi bien incarnée ! ». C-L. DETOURNAY, « Six auteurs Glénat décorés à Bruxelles : une "légion" d'honneurs », *ActuaBD*, 2005, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Six-auteurs-Glenat-decores-a-Bruxelles-Une-legion-d-honneurs>]. Consulté le 19.09.2011.

⁴¹⁰ *Bdoublées*, [En ligne : <http://bdoubliees.com/journaltintin/auteurs2/filippini.htm>]. Consulté le 19.09.2011.

⁴¹¹ Elle est cependant complétée, dans une partie séparée, d'une histoire de la bande dessinée américaine. Ce découpage, qui exclut de fait la bande dessinée asiatique, s'explique par l'état des collections du musée, sur lequel se fonde principalement l'organisation du texte.

de la singularité du « médium ». Cette double critique active se manifeste par la volonté d'envisager la bande dessinée dans son universalité. La notoriété actuelle d'une bande dessinée internationale est portée autant par la création d'œuvres collectives en France, (comme l'ouvrage composé de contributions internationales *Comix 2000*⁴¹² édité par l'Association en 2000) que par les rapprochements de créateurs étrangers attentifs à la création francophone (le magazine slovène *Stripburger*⁴¹³, entretient depuis sa création en 1992 des liens avec des créateurs de tous les pays, il a reçu le prix du fanzine à Angoulême en 2001).

CRÉATION INTERNATIONALE ET BANDE DESSINÉE EUROPÉENNE

Au gré de l'accumulation des connaissances concernant la bande dessinée (qui accompagnent sa reconnaissance comme pratique de création) les travaux d'historiens ainsi que les expertises critiques tendent à s'épanouir en direction d'une considération moins axée sur d'uniques paramètres géographiques. Comme nous l'avons vu plus haut, l'artificialité de la bande dessinée s'accompagne d'une volonté d'asseoir l'universalité de la pratique afin de rendre compte de son caractère quasiment naturel. Il s'agit dans ce contexte d'affirmer que « de tout temps et en tout lieux », la bande dessinée est pratiquée selon des différences culturelles qui accentuent encore la richesse de sa personnalité. La reconnaissance de la bande dessinée comme art entraîne l'éclatement des critères de classification traditionnels en termes de styles ou de genres en faveur de critères de pure qualité esthétique (plastique ou narrative). La différenciation par spécialités, qui concerne principalement le public et les éditeurs tend à se concentrer, chez les commentateurs, sur le travail spécifique des spécialistes de l'histoire culturelle tenus de circonscrire leur corpus en fonction de paramètres économiques, politiques et culturels. Pour ces historiens (lorsque le corpus s'étend au delà des frontières nationales, c'est-à-dire de critères administratifs et linguistiques), il est donc nécessaire de s'affranchir de la catégorie « franco-belge » au profit d'une catégorisation plus européenne. Les commentaires les plus récents tendent à s'orienter dans une perspective plus large, notamment en intégrant l'importance des créations suisses, passées (comme celles de Rodolphe Töpffer⁴¹⁴) ou présentes⁴¹⁵ (comme celles publiées par les maisons d'édition Atrabile, de B.u.L.b comix ou Drozophile). Les auteurs francophones suisses ont depuis longtemps et

⁴¹² Collectif, *Comix 2000*, l'Association, Paris, 2000.

⁴¹³ Voir par exemple le n° 44 qui ouvre ses pages aux planches des auteurs de l'éditeur albigeois les Requins Marteaux. Y. MITREVSKI (dir.), *Stripburger* n° 44, Stripburger/Ljubljana Forum, Ljubljana (Slovénie), 2006, p. 30-56.

⁴¹⁴ Voir *infra*, p. 147.

⁴¹⁵ Non signé, « Évocation de la (jeune) bande dessinée suisse », *Phylacterium*, 2010, [En ligne : <http://phylacterium.wordpress.com/2010/04/22/evocation-de-la-jeune-bande-dessinee-suisse/>]. Consulté le 12.09.2011.

profondément intégré et nourri le domaine de la bande dessinée dite franco-belge, notamment Derib, qui a commencé au studio Peyo en 1963, ou Zep qui intègre *Spirou* en 1985. Plus largement, le commentaire sur la bande dessinée tend à évincer les frontières géographiques, ou du moins à les élargir en fonction de doubles critères esthétiques et historiques au profit d'une délimitation minimale, basée au maximum sur un repérage linguistique, comme en atteste la création en 2008 de la revue universitaire *European Comic Art*⁴¹⁶. Du point de vue des commentateurs, les deux frontières établissant les marges de la bande dessinée « franco-belge » n'ont donc plus de raison d'être autrement que comme limitation de corpus, dès lors que les frontières stylistiques autant que les revendications nationalistes sont remises en cause.

Les chercheurs plus proches de la sémiologie, de même que les critiques, c'est-à-dire les tenants d'un commentaire spécialisé sur les productions tentent à l'inverse d'intégrer la diversité des formes internationales de la bande dessinée à leur corpus. Pour les sémiologues, il s'agit d'élargir l'échantillon afin d'affiner des concepts spécifiques et la création d'un langage qui souffre du moins d'exception possible⁴¹⁷. Mieux, les différentes formes culturelles de la bande dessinée internationale permettent au contraire de soumettre leurs concepts à une relecture critique, comme le montre Scott McCloud, qui effectue une analyse comparative de ces bandes dessinées et de leurs spécificités formelles dans le but de leur offrir une définition globale mais aussi de conforter une acception universelle de l'art de la bande dessinée⁴¹⁸. Pour les critiques, il s'agit en plus de rendre compte de la valeur des œuvres, au delà de toute considération autre qu'esthétique. Il s'agit alors d'écarter les facteurs contextuels, historiques ou géographiques. Lorsqu'ils entrent en jeu, c'est pour montrer au contraire à quel point les œuvres sont susceptibles de s'extraire et de dépasser toute contextualisation au profit de l'autonomie, de l'originalité, éventuellement de la lucidité annonciatrice (avant-gardiste) de leurs producteurs, autrement dit de mettre en avant leur caractère d'universalité. Ainsi, la bande dessinée sous toutes ses formes est accueillie au festival d'Angoulême⁴¹⁹. L'auteur de bande dessinée français Frédéric Boilet milite quant à lui pour un rapprochement des *mangas* et de la bande dessinée européenne. En toute logique, l'auteur est aussi militant d'un tournant

⁴¹⁶ L. GROVE *et al.* « The Editors », *European Comic Art* n° 1, Liverpool University Press, Liverpool, 2008, [v-vii], vi.

⁴¹⁷ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, PUF, coll. « Formes sémiotiques » Paris, 1999, p. 8.

⁴¹⁸ S. MCCLOUD, *L'art invisible*, *op. cit.*, p. 89.

⁴¹⁹ Le festival d'Angoulême est un lieu de concentration de cette tension théorique axée autour de la spécificité de la bande dessinée. Fondé en 2008, le *manga building* y accueille la bande dessinée japonaise dans un lieu séparé. Plus généralement, c'est l'ensemble des instances de la bande dessinée basées à Angoulême qui est confronté à cette tension, comme le relate T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, *op. cit.*, p. 139. Le Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI) est rebaptisé Cité internationale de la bande dessinée et de l'image en 2008.

de la bande dessinée vers l'art et la littérature. Il organise en 2001, « l'événement nouvelle *manga* » à Tôkyô. L'auteur résidant au Japon depuis 1997 avait invité pour l'occasion des représentants de « la nouvelle bande dessinée » francophone⁴²⁰.

La conservation des frontières organise donc un certain repérage, comme critère de lisibilité ou de promotion. Pratique dans le premier cas, il est normatif dans le second. Il permet par exemple d'organiser le discours de vulgarisation d'un point de vue historique, pour signaler l'influence de la production belge dans l'histoire de la bande dessinée d'après-guerre en France. Plus généralement, il permet d'organiser le repérage de confluences et de retracer des filiations ainsi éventuellement que la promotion des institutions locales et de leurs représentants. De ce second point de vue, la différenciation par le biais de frontières géopolitiques va à l'encontre de deux principes majeurs ayant cours selon une logique de qualification de la bande dessinée « artifiée » : le caractère international du talent potentiel et l'irréductibilité de la création vis-à-vis de son environnement extérieur. Toutefois, cette délimitation n'est pas sans raison dans deux cas précis : lorsqu'elle est interrogée comme telle dans le discours des acteurs selon une visée comparative ; lorsqu'elle s'appuie sur des pratiques effectivement différentes en raison de facteurs extérieurs impliqués par l'existence concrète de frontières nationales, comme c'est notamment le cas en matière de législation. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point concernant la professionnalisation des auteurs. Pour l'instant, voyons comment, à la suite des transformations internes de qualification de la bande dessinée, l'intérêt des acteurs se déplace du point de vue d'un compte-rendu des pratiques plus que de l'objet.

2. LA BANDE DESSINÉE COMME CADRE D'ACTIVITÉS

Comme on peut le constater, la première partie de ce travail, largement basée sur des comptes-rendus élaborés par les commentateurs ne peut être tenu pour définitive. L'accumulation ainsi que la rectification des travaux historiques est plus que jamais d'actualité, notamment dans le cadre de la recherche universitaire. Comme nous avons tenté de le montrer, cette accumulation de données est aussi de l'ordre de l'ajustement lié à la nature de l'objet qui constitue l'horizon indépassable de ces recherches. La volonté d'étendre le corpus selon un principe orienté par la valeur des documents est aujourd'hui flagrante. Pour résumer ce processus de requalification, il ne s'agit pas tant de partir d'une définition de la bande dessinée pour voir comment celle-ci peut être de l'art, ce qui est au cœur d'un principe

⁴²⁰ F. BOILET, « Biographie », [En ligne : <http://www.boilet.net/fr/biographie.html>]. Consulté le 20.09.2011.

de légitimation mais de prendre pour principe la capacité de la bande dessinée à produire des œuvres et des artistes afin d'en extraire de nouveaux items et de compléter la part invisible de ce corpus. Cette extension, animée par une reconnaissance de la valeur esthétique, relève donc d'une logique d'annexion et de catégorisation des œuvres en fonction de leur propension à révéler de nouveaux avatars de la bande dessinée dans la multiplicité de ses capacités à faire œuvre, et donc aussi, *a posteriori*, à intégrer les musées et les archives consacrées à la bande dessinée. L'intérêt actuel pour cette relecture passe également par une internationalisation du corpus, dont les chercheurs francophones participent depuis longtemps. Les chercheurs anglophones, tournés vers l'eldorado que constitue le continent européen sont autant de renforts dans l'artification de la bande dessinée à un niveau mondial que des alliés dans la conquête d'une artification définitive qui semble aller de soi dans la sphère francophone. L'internationalisation des recherches (c'est-à-dire les échanges entre instituts de recherches, espaces de publication, etc.) déjà impulsée par les premiers commentateurs, est aujourd'hui un enjeu essentiel de l'artification. Si elle est facilitée par les moyens techniques dont disposent actuellement les chercheurs, notamment par la pérennité des institutions et les moyens informatiques comme les bases de données, elle constitue également une difficulté supplémentaire liée à la segmentation du champ. La définition élargie de la bande dessinée se double d'un risque de perte de spécificité (sémiotique et/ou historique).

« [Un des organisateurs d'un festival de bande dessinée] m'a demandé de venir, [...] en observation [...] à une journée de réunion de l'organisation de leur festival. Je pense que la jeune garde avait envie aussi d'un peu de sang neuf tu vois parce qu'il y a aussi pas mal de vieux cons aussi dans l'équipe. Quand je dis vieux cons, c'est la faute [...] des gens d'un certain âge qui surtout, n'ont pas de curiosité vis-à-vis de ce qui se fait. Depuis 15 ans, ils ont tout raté les trucs intéressants à mon avis. Et donc au cours de cette réunion, on fait un tour de table, donc je me présente, je dis donc je suis de [un festival de bande dessinée « indépendante »], je fais de la bande dessinée. Et là un de ces mecs justement qui monte au créneau direct [...] alors que j'avais rien dit tu vois : "La bande dessinée indépendante, j'aimerais bien qu'on m'explique ce que c'est !" [...] il se sentait attaqué tu vois⁴²¹. »

La programmation des festivals et les oppositions qui s'y jouent parfois montrent à quel point les frontières de définition sont susceptibles de créer des lignes de fractures liées autant aux modalités de définition de la situation qu'à l'identité des personnes, comme en témoigne la teneur des réactions rapportées ci-dessus.

⁴²¹ Entretien réalisé avec un auteur lors du festival de Colomiers le 20.11.2010.

L'artification de la bande dessinée est le résultat d'une dialectique entre création et évaluation qui se manifeste par une transformation effective des pratiques autour d'un objet central dont les contours ont été redéfinis selon le principe d'une intentionnalité artistique. L'évaluation des pratiques, comme on l'a vu, ne porte pas uniquement sur les produits de la création mais aussi sur la qualification de l'objet en une représentation associée à sa finalité propre. Les représentations de la bande dessinée constituent le nœud de cette évaluation. Ce point de mire, devenu point de départ, est un substrat organisateur des pratiques dans ce qu'il met en jeu un débat interne, d'autant plus intense à l'intérieur qu'il passe pour être marginal à l'extérieur des frontières du petit monde des producteurs et commentateurs professionnels. Le débat sur le cadre cognitif, représentationnel et axiologique est, en lui même l'espace privilégié de l'artification dans la mesure où il en soulève les conditions théoriques et pratiques (en même temps qu'il les matérialise) de manière presque continue depuis les années 1960. En plus d'être un marqueur de ce processus de requalification des pratiques, la création et la structuration d'un cercle des commentateurs de plus en plus repérable et spécialisé en est également un espace privilégié d'élaboration et de confrontation. Mais, comme il l'a été montré plus haut, le caractère marginal de la bande dessinée comme pratique artistique est toujours un enjeu des débats les plus actuels, qui met notamment en prise producteurs et commentateurs.

Deux positions, représentées d'une côté par Jean-Christophe Menu, de l'autre par Thierry Groensteen s'opposent (malgré de vraies affinités théoriques par ailleurs, comme le rejet du postmodernisme et du nivellement des valeurs par exemple⁴²²) quant à la valeur à accorder à l'hétéronomie des pratiques. D'un côté, l'intentionnalité artistique, à travers l'activité, préside à la naissance d'une œuvre dont la marginalité, la transversalité, le caractère exceptionnel et singulier mais aussi l'universalité sont les critères d'une valorisation sur le mode de l'élaboration transgressive théorico-pratique. De l'autre, la rupture plus nette entre la théorie et la pratique implique une valorisation de la bande dessinée dans un registre institutionnel, misant sur la reconnaissance de l'objet comme un langage artistique spécifique, ayant ses spécialistes, ses institutions et ses artistes. Les préoccupations de ces deux commentateurs marquent une discontinuité entre la qualification de l'activité et la qualification de son objet. Le premier est plus porté sur les pratiques dans une opposition systématique à la spécialisation, au refus de la bande dessinée comme *objet*; le second s'intéresse à sa reconnaissance institutionnelle. L'opposition normative entre la nécessité d'une transgression des frontières (qui s'appuie sur une identification minimum), et la valeur propre à l'objet

⁴²² T. GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 178-181.

caractérisé par ses spécificités (qui tente d'englober des cas limites), se déploie au delà de l'histoire de l'art pour se concentrer sur d'autres enjeux sociaux auxquels les questions de définition font écho parfois explicitement. C'est ce que montre la critique du microcosme effectuée par Jean-Christophe Menu ainsi que l'ouverture de Groensteen aux analyses de la sociologie.

Exportée explicitement sur le terrain de la qualité des œuvres, l'opposition entre régime de l'activité et nature de l'objet se traduit ici par un déplacement dans le discours de Thierry Groensteen. Dans le dernier chapitre de son ouvrage le plus récent, *Bande dessinée et narration*, l'auteur prend explicitement le contrepied de Jean-Christophe Menu tout en le rejoignant sur le terrain d'une qualification de l'activité et non plus directement de l'objet. Il écrit la nécessité de quitter « le domaine de l'analyse sémiotique ou narratologique, pour les rivages de la sociologie de l'art, de l'histoire de l'art et de l'histoire culturelle⁴²³ ». Partant d'une représentation élargie de la bande dessinée, qui ne s'appuie plus sur la spécificité d'un langage, Groensteen envisage la bande dessinée comme un monde distinct, relativement étanche. S'appuyant sur le concept proposé par Howard Becker, Groensteen distingue trois mondes : le monde de l'art moderne, celui de l'art contemporain et celui de la bande dessinée. Implicitement, il évoque également le monde du cinéma⁴²⁴. Son analyse se focalise sur le rapprochement de l'art contemporain et de la bande dessinée, en partie par opposition à la thèse de Menu, qui traverse ce chapitre, mais aussi en vertu d'une prise de position implicite quant à la valeur de l'art contemporain.

« Il faut considérer l'art contemporain et la bande dessinée comme deux "mondes de l'art" différents, au sens donné à cette expression par le sociologue Howard Becker, c'est-à-dire deux systèmes économiques, culturels et sociaux. Deux mondes de l'art distincts sous les aspects des conditions de production de l'œuvre, des réseaux de coopération entre l'artiste et les autres acteurs du marché, des critères de réception, de la construction de la valeur et, ultimement, des systèmes esthétiques de référence⁴²⁵. »

D'une analyse fine et constante du langage de la bande dessinée, ainsi que de ses stimulants rapports sur l'état culturel de la bande dessinée, l'auteur passe ainsi dans le registre de l'évaluation. Mais c'est pour mieux réaffirmer la spécificité du langage, et donc de l'*objet* contre une récupération post-moderniste dont il critique le nivellement des valeurs. Cette

⁴²³ *Ibid.*, p. 177.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 194.

circularité, qui se veut purement analytique et logique, est de fait une revendication contre celle du Jean-Christophe Menu commentateur. La méfiance de Groensteen vis-à-vis de l'art contemporain, largement partagée (et par définition) tant dans le « monde » de la bande dessinée qu'ailleurs⁴²⁶, s'exprime par la volonté de circonscrire les limites de cet art dans une histoire spécifique, dont il contribue à définir les frontières ontologiques ainsi que les marges par l'évocation de potentiels transferts entre les mondes.

« La thèse que je défends ici est que la bande dessinée et l'art contemporain diffèrent *essentiellement*⁴²⁷. »

« [...] Mais aucun des artistes novateurs dont les noms pourraient être convoqués ici n'a changé le destin historique de la bande dessinée⁴²⁸. »

« En d'autres termes, est reconnu comme art contemporain n'importe quelle production, n'importe quel objet que l'artiste autoproclamé déclare tel⁴²⁹. »

Précisons ici que la mise en évidence de cette position théorique, énoncée de manière explicite, ne met en aucun cas en cause les qualités de ce théoricien, si ce n'est son utilisation parfois abusive de certains concepts sociologiques. Sa posture n'est en rien dogmatique au sens péjoratif du terme puisqu'elle s'accommode pleinement d'une exigence de confrontation propre à l'éthique professionnelle des chercheurs en sciences humaines. Son activité de commentateur s'inscrit dans une volonté de valoriser, voire de stimuler, un dialogue entre théoriciens, à travers les revues qu'il a animées ou qu'il anime encore, la collection créée au sein de sa maison d'édition ou encore les institutions auxquelles il participe de manière plus ou moins directe⁴³⁰, jusqu'à l'attention bienveillante qu'il accorde aux étudiants de tous bords. Ses activités contribuent précisément à cimenter les frontières de ce monde théorique dans lequel la bande dessinée existe de manière autonome. En situant la narrativité comme un fondement existentiel de la bande dessinée, Groensteen place clairement celle-ci dans le champ des littératures malgré l'ensemble des démonstrations pertinentes qu'il évoque quant au « devenir art contemporain » (paradoxalement caractérisé par le livre d'artiste), au « devenir cinéma⁴³¹ » ou même aux expérimentations numériques ainsi qu'à la transformation de la bande dessinée autour de la notion de jeu, pour lesquelles il avoue son peu d'enthousiasme⁴³². Toutefois, partant de l'argument d'un monde de la littérature et à en suivre la logique (telle que cet auteur la présente de manière lapidaire), tout laisse à penser que ce monde est relativement

⁴²⁶ N. HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 64-65.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 192. Souligné par l'auteur.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 194.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁴³⁰ L'ouvrage *Système de la bande dessinée* est issu d'une thèse de doctorat en Lettres modernes soutenue en 1996.

⁴³¹ T. GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 196.

⁴³² *Ibid.*, p. 83.

aussi étanche à la bande dessinée que celui de l'art contemporain, celui du cinéma ou de l'art moderne. C'est du moins sur ce constat que s'est en partie constituée la bande dessinée alternative dans les années 1990 selon Jean Christophe Menu. En tant que monde ou « devenir », rien à l'heure actuelle ne permet d'envisager un futur dans lequel la bande dessinée serait intégrée dans l'un plus que dans l'autre. C'est bien plutôt les passages entre ces différents mondes selon des modalités individuelles qui permettent de relativiser leur étanchéité lorsqu'elle est considérée du point de vue de *l'objet*. La centralisation d'un monde de la bande dessinée dissimule en fait une pluralité de pratiques segmentées, une multiplicité de mondes⁴³³ dont l'analyse en tant que telle n'existe que sous forme de fragments monographiques le plus souvent tirillés entre une option esthétique et une option socio-économique. Le festival d'Angoulême représente peut-être le dispositif le plus volontariste pour faire tenir ensemble les différents segments orientés autour d'une représentation de la bande dessinée comme monde mais même dans cette configuration, la segmentation effective du lieu tend plus précisément à la séparation des mondes de coopération par l'usage de catégories explicites. Le cas de l'Association, « utopie éditoriale et esthétique » selon le sous-titre d'un ouvrage collectif publié par le groupe de recherche *ACME*, montre que les chaînes de coopération sont susceptibles d'exister hors de la bande dessinée traditionnelle. Mais d'autres parcours moins attachés au « monde de la bande dessinée », tels que celui de la maison d'édition *le Dernier cri*⁴³⁴, à Marseille, les expériences d'auto-édition et certains segments du fanzinat, de même que les réseaux non approchés par la traditionnelle histoire de la bande dessinée, laissent entrevoir la possibilité de réseaux de coopération aux fonctionnements éloignés des normes reconnues par les instances institutionnelles de la consécration professionnelle. S'il ne peut être reproché à Groensteen d'avoir justement œuvré dans le sens d'une approche qui relie ces deux dimensions paradoxales, la spécification par *l'objet* manque manifestement ce qui constitue un des ressorts de la bande dessinée comme activité, à savoir la tension qui caractérise un monde de l'art entre la mise en forme conventionnelle (théorique et pratique) d'une activité et la mise en cause de ces conventions au cœur même de l'activité.

LE RELAIS DE L'ACTIVITÉ

Comme nous l'avons vu, l'artification de la bande dessinée est loin de s'offrir à l'analyse comme la conséquence naturelle d'une pratique ontologiquement artistique. Dans ce

⁴³³ H. BECKER, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 63.

⁴³⁴ *Le Dernier Cri*, [En ligne : <http://www.lederniercri.org/DCflash/newsAction.htm>]. Consulté le 22.08.2012.

processus, le relais des commentaires, d'où qu'ils proviennent, met en jeu la question d'une opposition entre spécificité et hétérogénéité qui n'a pas fini de rendre problématique l'homogénéité du champ de recherche. Un point fort de la défense de Rodolphe Töpffer comme inventeur de la bande dessinée énoncé par Thierry Groensteen réside dans la conscience d'avoir inventé un genre et les témoignages de cette conscience⁴³⁵.

« J'ai décrit les innovations décisives introduites par Töpffer dans la tradition du récit imagé, en essayant d'en dégager les véritables enjeux. La somme de ces innovations justifie qu'on lui attribue le titre d'inventeur de la bande dessinée. Argument supplémentaire, dont le poids n'est pas mince : Töpffer a clairement manifesté sa conviction d'être l'initiateur d'une nouvelle forme de littérature (on dirait aujourd'hui d'un nouveau mode de narration). Bien mieux : il pressent que le genre original de ses albums est promis à un grand avenir et qu'il peut admettre une large diversité de tons, de sujets, d'ambitions. [...] La postérité a confirmé ses prévisions, sans pour autant réaliser tous les espoirs qu'on pouvait mettre dans un genre porté d'emblée à un si haut degré d'accomplissement⁴³⁶. »

Quelques années plus tard, cette proposition est réaffirmée avec force.

« [...] la bande dessinée n'existe comme objet culturel qu'à partir de Töpffer. Dans l'histoire de l'art universelle, le Genevois fut le premier créateur à proposer une appellation (« les histoires en estampes ») permettant d'identifier le médium comme tel, dans sa singularité ; le premier à revendiquer une forme de paternité sur ce mode d'expression nouveau ; le premier à en ébaucher la théorie, à en organiser la diffusion, à s'en faire l'avocat auprès d'autres artistes ; le premier, enfin, à faire véritablement école, suscitant une production internationale qui se réclama de lui et qui donne au médium un élan décisif. Ce n'est qu'avec Töpffer que la bande dessinée acquit une conscience de soi et, de ce fait, commença d'exister comme phénomène social et culturel identifiable. En l'état de nos connaissances, ce point capital, au moins, n'est pas relativisable⁴³⁷. »

L'analyse de l'artification de la bande dessinée, dans la mesure où elle implique une relecture historique, des redéfinitions catégorielles et des espaces de médiation (en d'autres termes, des dispositifs du jugement) nécessite une lecture axée sur l'activité des producteurs ainsi que celle, plus classique, des commentateurs⁴³⁸. Mais, comme il l'a déjà été signalé, cette perspective relativise l'idée d'une artification de la bande dessinée comme objet au profit

⁴³⁵ Ce point est également souligné concernant le roman dessiné dont Caran d'Ache décrit le projet au Figaro en 1984. Voir T. GROENSTEEN, « Caran d'Ache, le retour du Maestro », *9^{ème} Art* n° 7, CNBDI, Angoulême, 2002, [10-15].

⁴³⁶ T. GROENSTEEN et B. PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. 116-117.

⁴³⁷ T. GROENSTEEN, « Définition et origine des rapports entre la sémiologie de la bande dessinée et son étude historique », Angoulême, 2002, [Hors ligne : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/sequence1/definition&origine.html>]. Consulté le 08.11. 2008.

⁴³⁸ Dont Groensteen propose un état des lieux sur son site. T. GROENSTEEN, « L'histoire de la bande dessinée : singularités et perspectives », Angoulême, 2010, [En ligne : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article12>]. Consulté le 07.03. 2011.

d'une problématisation des activités de commentateur et de producteur à partir des valeurs qui les sous-tendent. Or la qualification de l'activité (artistique ou professionnelle) repose précisément sur des registres de valeurs souvent opposées et contradictoires. De par leurs fonctions, les commentateurs permettent de rétablir une cohérence logique en transférant les caractéristiques axiologiques des activités aux objets de représentation par le biais d'une valorisation des objets concrets. Mais cette logique pose deux problèmes majeurs. D'une part, elle ne permet pas d'aller jusqu'au bout d'une logique concentrée sur la légitimité d'un *objet culturel* car impossible à singulariser en tant que tel contre l'activité des créateurs qui singularisent non pas un *objet* mais une réalisation. D'autre part, elle laisse en suspens la question de l'articulation des valeurs dans leur caractère paradoxal au profit d'une dimension unidimensionnelle, concentrée sur la reconnaissance artistique, sans toujours tenir compte de la tension qui la caractérise, voire en l'aplanissant.

Du point de vue de l'histoire transmise par les commentateurs, la question de la professionnalisation des acteurs de la bande dessinée n'est que peu abordée en tant que telle. Concentrés sur l'institutionnalisation de la pratique, les commentateurs ont souvent insisté sur ce point par la négative, dans l'optique de faire ressortir le caractère artificiel de la bande dessinée d'après les années 1960. L'opposition entre générations est souvent mise en avant. La génération des années 1950, souvent qualifiée de professionnelle, aurait cherché simplement à gagner sa vie par le biais de cette pratique non considérée alors comme un art. Le caractère professionnel de la bande dessinée prend dans cette acception, une valeur de discrédit dans la mesure où l'appartenance professionnelle (et la revendication qui lui confère une visibilité) tend à désingulariser une production qui se veut avant tout création. L'opposition entre bande dessinée-produit et bande dessinée-art sur laquelle repose l'argumentaire de Jean-Christophe Menu s'inscrit dans cette opposition. Les commentateurs ne se concentrent que peu sur le pôle de la professionnalisation des producteurs, que nous analyserons dans la seconde partie de ce texte. De manière plus détournée, l'opposition entre qualification artistique et qualification professionnelle permet d'inverser la question de son opposition par la transformation des représentations concernant deux instances de reconnaissances distinctes, à savoir le marché et l'État. Ainsi, le passage de l'objet à l'activité est-il dilué dans la mise en œuvre de cadres structurels qui permettent d'élaborer une retranscription de l'artificialité à la voie active (par les créateurs et les commentateurs) en fonction de cadres structurels extérieurs. Toutefois la structuration des marchés de la bande dessinée, comme son artificialité par le politique montrent à quel point le rapport d'opposition entre artificialité et professionnalisation, médiatisé par un rapport d'attachement à l'*objet*, structure également l'activité même des commentateurs qui est, de manière fonctionnelle, un prescripteur vis-à-vis de cette opposition.

LA SÉPARATION DES MARCHÉS

Motivé par le principe de collection qui oriente l'activité des commentateurs, un marché spécifique se développe hors des kiosques dès les années 1960. Les espaces d'échange et de vente sont aussi des espaces de rencontre où se côtoient amateurs et professionnels. Les amateurs de bande dessinée s'y muent en spécialistes. Depuis le club des années 1960, la bande dessinée s'affirme comme objet de collection. En 1965, Jean Boulet ouvre à Paris la première librairie française spécialisée et publie un bulletin de mars 1966 à mai 1969⁴³⁹ dans lequel il propose une cotation des bandes dessinées anciennes⁴⁴⁰. Dans la période de la fin des années 1960, les librairies spécialisées font les beaux jours des amateurs, notamment la librairie Futuropolis, rachetée en 1972 par Florence Cestac, Étienne Robial et Denis Ozanne, qui deviendra une maison d'édition⁴⁴¹. Ce marché des amateurs est alors appuyé par la reconnaissance des auteurs à succès qui ont acquis une visibilité lors des événements organisés par certains de ces mêmes collectionneurs érudits⁴⁴². Les anciens journaux et albums acquièrent de la valeur. Des collectionneurs français, Michel Béra et Olivier Grimprel créent leur bulletin de liaison, *Le collectionneur de bande dessinée* en 1977⁴⁴³. Le bulletin, démantelé en 2008 était progressivement devenu une revue d'étude et d'histoire. En 1979, Michel Denni, Michel Béra et Philippe Mellot publient la première édition de *Trésors de la bande dessinée* (BDM), qui recense toutes les parutions et qui établit une cotation des ouvrages. Les premiers collectionneurs tentent alors de recenser tout ce qui touche à la bande dessinée. Les spécialistes amateurs se réunissent autour de l'objet de leur attachement dans l'optique de générer une classification des titres et des productions. Ils structurent ainsi, sur le plan monétaire, la valeur des objets circulant à l'intérieur de ce monde de la bande dessinée en fonction des valeurs reconnues dans le marché de l'art : celles de la rareté, de l'originalité et de l'authenticité.

En 1979, l'hôtel Drouot organise sa première vente aux enchères consacrée à la bande dessinée. L'année suivante, Philippe Mellot⁴⁴⁴ organise à la galerie Reynald Miquet une

⁴³⁹ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 66.

⁴⁴⁰ D. PASAMONIK, « Michel Deligne : "J'ai toujours fonctionné au sentiment" », *ActuaBD*, 2005, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Michel-Deligne-J-ai-toujours-fonctionne-au-sentiment>]. Consulté le 12.03.2011.

⁴⁴¹ Sur l'ambiance qui règne alors dans ce lieu de passage voir F. CESTAC, *La véritable histoire de Futuropolis 1972-1994*, op. cit., p. 13-16.

⁴⁴² Voir *supra*, p. 63.

⁴⁴³ D. PASAMONIK, « "Le Collectionneur de bandes Dessinées" se saborde en pleine gloire », *ActuaBD*, 2008, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Le-Collectionneur-de-Bandes-Dessinees-se-saborde-en-pleine-gloire>]. Consulté le 13.03.2011.

⁴⁴⁴ Philippe Mellot avait fondé en 1976 un magazine d'études consacré à la bande dessinée et aux paralittératures en 1976. Il fut l'assistant de Francis Lacassin. Voir [En ligne : <http://www.philippemellot.com/pages/cv.html>], consulté le 16.03.2011.

exposition-vente d'originaux de bande dessinée. En Belgique, des éditeurs, libraires, journalistes, Michel Deligne, André Leborgne, Robert Demeyer, Georges Coune et Serge Algoet créent en 1981 la Chambre belge des experts en bandes dessinées (CBEED) « dans le but de regrouper ceux qui sont réellement spécialistes en bandes dessinées afin de promouvoir cet Art particulièrement développé en Belgique⁴⁴⁵. »

Le segment des commentateurs, constitue une part importante de l'artification de la bande dessinée. Si l'artification s'appuie sur la reconnaissance collective du genre comme objet de collection, elle garantit également un surplus de sa valeur selon des critères propres à la constitution d'un marché des singularités. Lucien Karpik a analysé le rapport économique à ce type d'objets, dont la spécificité résulte d'une appropriation à travers de multiples critères d'évaluation, et qu'il nomme des singularités.

« Les singularités sont des produits d'échange [...] incommensurables. Et le marché des singularités est composé de relations marquées par l'incertitude sur la qualité entre les produits singuliers et des acteurs à la recherche de la "bonne" singularité⁴⁴⁶. »

« Les produits singuliers sont des entités incommensurables : ils sont caractérisés par des constellations de qualités ou de dimensions dont les significations sont inscrites dans leurs relations mutuelles. Ils sont individuels et ils sont aussi collectifs lorsqu'ils désignent un produit dont le support peut faire l'objet d'une production industrielle, alors que la signification de ce qui est mis sur le support accueille la formation d'un nombre indéterminé d'interprétations personnelles. C'est-à-dire que chaque interprétation requalifie le produit.⁴⁴⁷ »

La connaissance des singularités se fonde sur un jugement, c'est-à-dire sur l'appropriation personnelle d'un mélange entre connaissance usuelle et connaissance savante. La connaissance savante des critiques effectuées par ces collectionneurs fait partie de dispositifs qui servent de repères quant au jugement vis-à-vis de ces singularités⁴⁴⁸. Du point de vue du lecteur, la relation à la bande dessinée s'établit donc à travers la recherche du « bon produit », qui passe par la médiation des discours et activités de ces dispositifs du jugement que sont les spécialistes, leurs organes spécialisés et leurs espaces de rencontre, de débats et de mise en public. Le caractère relativement confidentiel de la bande dessinée, incite à envisager cet espace comme relativement confiné, partiellement divisé en sphères géographiques distinctes dont les zones franches sont comblées par la création de manifestations dédiées auxquelles participent les producteurs de plus ou moins près. Toutefois le succès public de la bande dessinée, devenue un support assez honorable bien que confiné alors à la culture populaire,

⁴⁴⁵ Chambre Belge des Experts en Bandes Dessinées, [En ligne : <http://www.expertbd.com/>]. Consulté le 16.03.2011.

⁴⁴⁶ L. KARPIK, *L'économie des singularités*, op. cit., p. 38.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

contribue à propulser certaines « exceptions » au rang de créations reconnues. Mais la concentration de l'espace théorique de *la* bande dessinée ainsi que la spécialisation des acteurs limitent l'introduction de la bande dessinée dans le marché de l'art malgré la proximité ponctuelle établie avec certaines institutions comme la Bibliothèque nationale de France⁴⁴⁹, le Musée du Louvre⁴⁵⁰, la Cité des sciences de la Villette⁴⁵¹ ou le Centre Pompidou⁴⁵². D'autre part, son caractère reproductible freine les possibilités d'une artification complète des livres au profit d'une recherche exacerbée de la singularité des « originaux » qui manquent eux-mêmes de collectionneurs⁴⁵³. Le marché des collectionneurs est donc potentiellement segmenté en deux organes distincts. D'un côté, le principe de collection de revues et de livres ou même de produits dérivés se fonde sur la valeur *a posteriori* des items de la collection en fonction de leur qualité esthétique éventuellement mais surtout de leur rareté et de leur état de conservation. Ce type de collection est d'abord quantitatif car il possède une visée de recensement. Il est qualitatif dans la mesure où la collection s'axe sur la contextualisation et la classification historique de ses éléments. L'autre type de collection parallèle concerne le marché des originaux. D'abord confinée à la sphère des collectionneurs en tous genres qui contribuèrent à offrir un surplus de légitimité à la bande dessinée, la collection d'originaux intègre progressivement le marché de l'art traditionnel, devenant ainsi une collection d'œuvres à part entière, qualitativement distincte de la collection de produits reproductibles. Le caractère unique d'une pièce offre ainsi un contre-point axiologique à l'œuvre reproduite. La tradition des dédicaces, devenue une véritable institution du genre, offre un compromis entre ces deux types de collections. Elle permet de cumuler reproductibilité et singularité du livre. Toutefois, l'attrait pour les pièces de musée, celles susceptibles d'être accrochées, c'est-à-dire uniques, rares et s'inscrivant qualitativement dans l'histoire de la bande dessinée par leur reproduction effective, constitue l'horizon d'une collection régie par les principes du marché de l'art par le biais de dispositifs d'authentification et de critères esthétiques et patrimoniaux.

Un regain d'intérêt pour les planches et les dessins originaux dans le marché de l'art semble se confirmer avec l'intérêt actuel pour le dessin contemporain, dont les expositions ainsi que

⁴⁴⁹ En 2001, la BNF organise une exposition consacrée aux « Maîtres de la bande dessinée européenne ».

⁴⁵⁰ À partir de 2005, Futuropolis et le musée du Louvre coéditent une série d'ouvrages consacrés au musée réalisés par des auteurs de bande dessinée. Une courte exposition présente ce travail en 2009. Pour d'autres exemples de ce rapprochement de la bande dessinée et des institutions muséales, voir J. BAUDRY, « Bernar [sic] Yslaire, Le ciel au-dessus du Louvre, Louvre/Futuropolis, novembre 2009 », *Phylacterium*, 2009, [En ligne : <http://www.phylacterium.fr/?p=168>]. Consulté le 17.03.2011.

⁴⁵¹ Exposition « Le monde de Franquin » en 2004-2005.

⁴⁵² En 2006, le Centre Pompidou organise une exposition consacrée à Hergé ainsi que « BD reporters », ou encore une rétrospective consacrée au travail d'Art Spiegelman en 2012.

⁴⁵³ P. LEFEVRE, « Bande dessinée et dessin de bande dessinée », 1995, [En ligne : <http://ple100.free.fr/phi/index.php?name=Poriginale>]. Consulté le 17.03.2011.

les revues fleurissent⁴⁵⁴, et avec lequel la bande dessinée entretient des rapports de plus en plus étroits. En témoignent l'ouverture de galeries spécialisée dans les originaux de bande dessinée tels que les galeries Bd artist(e) et Daniel Maghen ouvertes à Paris respectivement en 2000 et 2003 ou des galeries consacrées au dessin et à l'illustration comme la galerie Martel, créée par Rina Zavagli-Mattotti (épouse du dessinateur Lorenzo Mattotti), en 2008. Des galeries généralistes exposent également régulièrement des auteurs de bande dessinée comme celle d'Anne Barrault, qui accueille une exposition consacrée à l'Oubapo en 2003, puis à de nombreux créateurs de bande dessinée. Ces galeristes exportent la bande dessinée dans les rassemblements consacrés à l'art contemporain tels qu'à l'exposition internationale de l'art moderne et contemporain Artparis, qui accueille une exposition intitulée « Les auteurs de la bande dessinée s'exposent à Artparis » présentée par Jean-Marc Thévenet. Cet ancien directeur du festival d'Angoulême est actif dans le rapprochement de la bande dessinée et d'autres formes de création, se spécialisant dans l'organisation d'événements mariant les genres. En 2010, il organise une exposition mêlant architecture et bande dessinée, « Archi & bd. La ville dessinée » à la Cité de l'architecture et du patrimoine au Palais Chaillot. La même année, il est aussi le commissaire de l'exposition de la biennale internationale d'art contemporain du Havre. Le critique d'art belge Pierre Sterckx, collaborateur régulier de *Beaux Arts magazine* ainsi que de *Télérama* s'inscrit dans la même lignée avec l'exposition « Vraoum ! Trésors de la bande dessinée et de l'art contemporain » à la Maison rouge à Paris. Hors des expositions prestigieuses et des galeries parisiennes, le rapprochement de la bande dessinée avec le dessin ou l'art contemporain est également à l'œuvre en province, dans les festivals de bande dessinée tels que Périoscopages. En 2010 une partie de sa programmation est axée sur le dessin contemporain avec une exposition et des rencontres autour d'un collectif d'éditeurs qui publient livres d'artistes et fanzines de dessin et de photographie. Le festival de Colomiers propose également une exposition collective sur le dessin contemporain lors de son édition de 2009.

Toutefois, le marché de la bande dessinée en tant que tel est distinct du marché de l'art. La bande dessinée a partie liée avec l'industrie de la presse, puis du livre. C'est d'abord de ce point de vue qu'il faut considérer la bande dessinée comme un marché des singularités avec

⁴⁵⁴ En 2006, la première édition du salon du dessin contemporain a lieu à Paris. En 2009 la foire internationale du dessin (rebaptisé forum) est consacrée à l'exposition-vente de jeunes créateurs d'écoles d'art, [En ligne : <http://fr.foireinternationaledu dessin.com/>]. Consulté le 17.03.2011. En 2010, l'atelier Richelieu expose de jeunes galeristes au salon « Chic dessin », [En ligne : <http://www.chic-today.com/>]. Consulté le 17.03.2011. Plusieurs revues sur le dessin contemporain sont également lancées. Collectif, *Le cahier dessiné* n° 1, Buchet-Chastel, coll. « les cahiers dessinés », Paris, 2002 ; A. GALLEGO, J-M. GONZALES et D. GUYONNET (dir.), *Rouge gorge* n° 1, auto-édition, Versailles 2003 ; Collectif, *Roven* n° 1, Roven Éditions, Paris, 2009. Collectif, *Collection* n° 1, auto-édition, Montreuil, 2010.

ses dispositifs propres, calqués sur les dispositifs de consécration et de commercialisation afférents au journalisme et à la littérature. La création de certains de ces dispositifs a déjà été détaillée jusqu'ici. Il faut y ajouter le travail effectué par les spécialistes ainsi que par les producteurs, traditionnellement les éditeurs mais aussi par les auteurs, pour lesquels la production d'états des lieux du marché classique, c'est à dire majoritairement aujourd'hui celui de la production de livres, est un enjeu professionnel. En 1984, des journalistes se réunissent pour fonder l'association des critiques de bande dessinée. L'association, par la plume de son secrétaire général Gilles Ratier⁴⁵⁵ (depuis 1993) publie chaque année sur Internet une enquête sur le paysage éditorial de la bande dessinée. Déjà en 1981, la première enquête annuelle était publiée par Jean-Luc Fromental, José-Louis Bocquet et le libraire Stanislas Baret (fondateur de la première librairie de science-fiction « Temps futurs »). Thierry Groensteen reprend ce travail pour le compte des *Cahiers de la bande dessinée* à partir de 1984.

Plus récemment, le CNBDI organise une université d'été en 2008 dont les actes sont publiés dans un livre intitulé : « L'état de la bande dessinée : vive la crise ? » et dans lequel producteurs et spécialistes s'interrogent sur les principales problématiques de l'édition et de sa fragmentation en sphères séparées. En plus des distinctions culturelles dont il a été question plus haut, l'édition de bande dessinée est depuis longtemps fractionnée entre une production amateur et associative, dont une partie s'est imposée dans les territoires traditionnellement occupés par les éditeurs installés, et une industrie de grande échelle dont nous avons décrit le phénomène de concentration⁴⁵⁶.

Il convient de préciser ici une distinction qui relève de l'opposition axiologique entre professionnel et amateur telle qu'elle se révèle dans les discours des producteurs concernant cette scission éditoriale. Les revues ou publications amateurs et associatives ne s'opposent pas ici aux professionnels que d'une manière administrative et structurelle. L'édition « indépendante » est également segmentée du point de vue des motivations et des objectifs de leurs acteurs. Comme il l'a déjà été signalé, de l'« intérieur », l'opposition entre amateur et professionnel peut avoir deux significations très différentes. Une orientation militante, qui explique également la postérité du terme alternatif aux dépens de celui d'indépendant, et une orientation professionnelle, l'amateurisme reprenant ainsi son acception traditionnelle. Dans le premier cas, amateurisme ou professionnalisme renvoient au mode d'investissement vis-à-vis de la production, dans le second ils concernent la structure organisationnelle de cette production. La collusion de ces deux registres oriente la qualification des productions et des

⁴⁵⁵ Gilles Ratier a débuté en 1980, en créant le fanzine *Domage*, réalisé jusqu'en 1985.

⁴⁵⁶ Voir *supra*, p. 101.

producteurs et entraîne une segmentation du marché en fonction de ces considérations relatives à l'authenticité. Hors des problématiques propres au milieu, il est possible d'envisager que les répercussions de cette segmentation se diluent par le phénomène de récupération décrié par les éditeurs alternatifs, c'est-à-dire l'investissement (jugé tardif et opportuniste) des éditeurs traditionnels dans la diversification des thèmes et des supports éprouvés par le passé. De ce point de vue, l'édition de bande dessinée alternative apparaît comme un pôle de *recherche* de l'édition traditionnelle. Toutefois cette hypothèse ne peut tenir dès lors que la dimension structurelle se superpose à la dimension intentionnelle. Comme le montre le besoin de témoigner des éditeurs alternatifs⁴⁵⁷, de même qu'une certaine tendance à l'auto-publication choisie, la segmentation du marché éditorial ne se résume pas à de micro-expérimentations récupérées et industrialisées (des auteurs, qui « passent » chez les « gros » éditeurs ou des structures, devenues des labels par rachat) mais aussi à la recherche volontariste d'une différenciation totale. C'est ce que Jean-Christophe Menu constate et espère dans son ouvrage de 2005, dans lequel il se félicite du rapprochement de la bande dessinée et du livre d'image.

« Que le microcosme BD puisse être voué à un discrédit de plus en plus total ; quelles que soient les stratégies qu'il emploie encore pour tenter de faire passer ses sous-produits pour de l'Art, ou d'incorporer de force les tendances opposées dans ses officines ; serait le signe attendu que nous passons enfin à une autre époque.⁴⁵⁸ »

La diversification des marchés montre donc plusieurs phénomènes. D'une part, cette diversification est le fait d'une intégration de la bande dessinée en référence au marché de l'art traditionnel des arts plastiques, dont les caractéristiques rejoignent les préoccupations des commentateurs concernant la constitution de dispositifs du jugement. D'autre part, à l'intérieur du marché traditionnel, les producteurs visent à élargir les frontières traditionnelles à la mesure des prescriptions des commentateurs qui confèrent sa singularité à la bande dessinée. Ce faisant, la diversification du marché traditionnel consiste en une transposition des dispositifs du jugement existant (ceux de la littérature principalement). La consécration par la transformation des marchés révèle donc une ambiguïté concernant le statut de la bande dessinée et son artification, soit par l'intégration d'un modèle préétabli (qui peut donc être considéré comme non adapté) soit par la marginalité de l'activité vis-à-vis de ces marchés qui témoigne d'une organisation artisanale ou amateur de l'activité de production et, par

⁴⁵⁷ Voir *supra*, p. 109.

⁴⁵⁸ J-C. MENU, *Plates-bandes*, op. cit., p. 65.

conséquent, l'impossibilité de mettre en place des dispositifs du jugement autres que confidentiels.

LA BANDE DESSINÉE ARTIFIÉE PAR LE POLITIQUE

L'arrivée au pouvoir de François Mitterrand en France en 1981 offre à la bande dessinée un nouvel allié en la personne du ministre de la culture, Jack Lang. Une des premières mesures de ce gouvernement est de mettre en place la loi sur le prix unique du livre, appliquée à partir de 1982⁴⁵⁹. Bien que non spécifique à la bande dessinée, cette loi contribue à faire du livre un bien culturel. En 1983, le ministre de la culture propose, après concertation des professionnels, un plan d'aide à la création, à la diffusion et plus généralement à la promotion de la bande dessinée. L'extension des aides de l'État vis-à-vis des arts plastiques et le soutien à des pratiques alors jugées marginales, artisanales ou populaires constitue une revendication forte de ce gouvernement. Il contribue à réhabiliter la bande dessinée vis-à-vis du grand public ainsi qu'à favoriser le développement de cette forme d'expression que Jack Lang décrit également comme un des fleurons de l'industrie culturelle nationale.

« Les données économiques de ce secteur de l'édition méritent que l'on s'y intéresse. La bande dessinée représente 3,4 %, du chiffre d'affaires global de l'édition pour 1981, soit environ 224 millions de francs. La production d'albums s'est élevée pour la même période à 22 millions d'exemplaires. La France occupe dans ce domaine une position de leader, devançant même les États-Unis, pays d'origine du genre⁴⁶⁰. »

L'action de l'État vis-à-vis de la bande dessinée vise à décloisonner le secteur de la bande dessinée pour adultes, en la distinguant des modes de diffusion des publications visées par la loi de 1949. Parmi les mesures annoncées, un effort financier est également prévu, à travers des aides à la création et à la diffusion (édition et exportation) des publications ainsi que pour la promotion dans les médias (presse écrite et audio-visuelle) et en direction des manifestations publiques comme les festivals ou les expositions. Une commission bande dessinée est créée au Centre national du livre en 1984. Présidée par des auteurs, elle « est invitée à donner son avis sur l'attribution d'aides financières aux éditeurs pour la traduction et la publication d'ouvrages, ainsi que sur les demandes de bourses aux scénaristes et

⁴⁵⁹ Sur la loi Lang voir Collectif, *Le prix du livre 1981-2006. La loi Lang*, IMEC/Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, coll. « L'édition contemporaine », Paris, 2006. La bande dessinée est l'objet d'une infraction spécifique à cette loi, consistant à la réimportation des titres par l'intermédiaire de la Belgique. E. PIERRAT, « Le droit et l'édition », in P. FOUCHÉ, *L'édition française depuis 1945, op. cit.*, [541-542] p. 552.

⁴⁶⁰ J. LANG, « Déclaration de M. Jack Lang, ministre de la culture, sur les mesures en faveur de la bande dessinée, Paris, le 26 janvier 1983 », Collection nationale des discours publics, Paris, 1983. [En ligne : <http://discours.vie-publique.fr/notices/853105500.html>]. Consulté le 17.03.2011.

dessinateurs et pour l'octroi d'aides aux revues⁴⁶¹. » Par ailleurs, l'ambition du gouvernement de l'époque se fixe sur l'établissement d'un grand chantier en province, la création d'un Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI) ainsi que d'un centre de formation spécifique à Angoulême, qui bénéficie déjà de la notoriété de son salon international⁴⁶². Le CNBDI est inauguré en 1990. Comme le montre Thierry Groensteen, directeur du musée du CNBDI de 1993 à 2001, les difficultés à pérenniser ces institutions et à insuffler une ligne directrice cohérente nuancent les vœux énoncés par Jack Lang. La difficulté d'harmoniser les différents acteurs institutionnels, leurs fluctuations concernant les acteurs politiques, additionnée aux préjugés persistants concernant la valeur intrinsèque de la discipline tempère l'enthousiasme des défenseurs de la bande dessinée lorsqu'ils en effectuent le bilan. Le simple choix de faire d'Angoulême la capitale de la bande dessinée constitue un handicap majeur à cette stratégie de valorisation⁴⁶³. D'autre part, il convient d'ajouter ici que cette prise en charge étatique de la bande dessinée ne semble pas avoir favorisé directement l'organisation professionnelle de l'activité.

En 1996, le dessinateur Fred se voit confier la rédaction d'un état des lieux concernant la bande dessinée par le ministre de la culture en place, Philippe Douste-Blazy, qui présente à son tour « quinze mesures pour la bande dessinée ». L'intérêt des politiques publiques au plus haut niveau de l'administration est alors reconduit dans les discours bien que très critiqué dans les faits⁴⁶⁴. À en croire le bilan publié par le ministère de la culture et de la communication dans sa lettre d'information⁴⁶⁵, l'aide à la bande dessinée s'est principalement concentrée sur le renforcement de subventions en faveur des créateurs ainsi qu'à la publicité de la création française à l'étranger. Deux préoccupations principales se détachent des propositions effectuées plus de dix ans plus tôt par Jack Lang : celle de soutien à la création de réseaux de production et de diffusion pris en charge par les auteurs eux-mêmes et la volonté d'offrir des repères aux professionnels souvent perdus dans les problèmes administratifs afférents à un statut peu délimité. La première optique correspond à la prise en compte, dans le rapport remis par Fred, de la création de structures éditoriales et de diffusion constituées par de jeunes auteurs. La seconde se concrétise en 1999 à travers un *Guide de l'auteur de bande dessinée*,

⁴⁶¹ Non signé, « Un nouveau président pour la commission bande dessinée du CNL », Centre National du Livre, Paris, 2009, [En ligne : <http://www.centrenationaldulivre.fr/?Un-nouveau-president-pour-la>]. Consulté le 17.03.2011.

⁴⁶² Thierry Groensteen, cité in M. GRAVARI-BARBAS et V. VESCHAMBRE, « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême », *Annales de Géographie* vol. 114 n° 643, Armand Colin, Paris, 2005, [285-306], p. 294.

⁴⁶³ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 140.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁶⁵ M. SADAoui (dir.), *Lettre d'information du ministère de la culture* n° 22, Département de l'Information et de la Communication, Paris, 1997, p. 3-5.

coordonné par Patrick Gaumer et édité par le Centre national du livre, la Délégation aux arts plastiques et le Centre national de la bande dessinée et de l'image⁴⁶⁶.

À partir des années 1980, les instances politiques confèrent donc à la bande dessinée le statut d'activité culturelle, en proposant une partie de sa prise en charge publique. Cette reconnaissance souffre pourtant des critiques adressées plus largement à la démocratisation de la culture. L'action du gouvernement socialiste en matière de culture est décriée pour aplanir la valeur des productions artistiques en mettant toute les formes sur le même plan. De plus, les considérations économiques concernant le secteur économique de l'édition de bande dessinée sont aussi le point d'appui d'une critique d'opportunisme et de récupération stratégique.

En Belgique, la reconnaissance de la bande dessinée comme pratique artistique passe également par la création d'institutions et l'aide publique à la création. Mais malgré l'importance du patrimoine virtuel que constitue la bande dessinée en Belgique, le support de l'État semble moins important qu'en France. Le peu de soutien des politiques publiques apporté aux projets de valorisation tels que le Centre belge de la bande dessinée créé en 1989, le musée Hergé créé en 2009 ou le musée Jijé (fermé en 2005)⁴⁶⁷ est seulement contrebalancé par la création officielle en 2007, d'une commission d'aide à la bande dessinée⁴⁶⁸ instaurée par la Communauté française de Belgique et par des bourses de création proposées par la Commission des lettres de la Communauté française ou la Société des auteurs compositeurs⁴⁶⁹. En revanche, la législation en faveur de la protection sociale des artistes, qui étend le régime de sécurité sociale des travailleurs salariés aux artistes du spectacle depuis 1969⁴⁷⁰, s'est étendu depuis aux auteurs de bande dessinée⁴⁷¹, probablement à la faveur des

⁴⁶⁶ P. GAUMER (dir.), *Le guide de l'auteur de bande dessinée*, Éditions du Musée de la Bande Dessinée, Angoulême, 2000.

⁴⁶⁷ D. PASAMONIK, « Musée Jijé: Le Centre Belge de la BD réagit à l'annonce de sa fermeture », *ActuaBD*, 2005, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Musee-Jije-Le-Centre-Belge-de-la-BD-reagit-a-l-annonce-de-sa-fermeture>]. Consulté le 19.03.2011 ; N. ANSPACH et D. PASAMONIK, « Le ministre des finances paie le loyer du CBBD », *ActuaBD*, 2005, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Musee-Jije-Le-Centre-Belge-de-la-BD-reagit-a-l-annonce-de-sa-fermeture>]. Consulté le 19.03.2011.

⁴⁶⁸ La commission est le résultat du travail d'enquête et de soutien d'un comité d'expert formé dès 2002. Collectif, *Bilan public de la commission d'aide à la bande dessinée*, Ministère de la communication française. Administration générale de la Culture. Service général des Lettres et du Livre. Instance d'avis dans le secteur culturel, Bruxelles, 2008.

⁴⁶⁹ M. DI SALVIA et P. LEFÈVRE (dir.), *Bande dessinée et illustration en Belgique. État des lieux et situation socio-économique du secteur*, SMARTbe Éditions, Bruxelles, 2010, [En ligne : http://infofr.smartbe.be/IMG/pdf/BD_illustration.pdf]. Consulté le 24/08/2011, p. 31-34.

⁴⁷⁰ Non signé, *La protection sociale des artistes dans les pays de l'Union européenne*, Centre de Sécurité Sociale des Travailleurs Migrants, Paris, 2000, [En ligne : http://www.cleiss.fr/pdf/etude_artistes.pdf]. Consulté le 19.03.2011.

⁴⁷¹ M. DI SALVIA et P. LEFÈVRE (dir.), *Bande dessinée et illustration en Belgique*, op. cit., p. 24.

travaux engagés concernant le statut d'artiste à partir de 1991⁴⁷². Du point de vue des instances publiques, la création d'aide à la bande dessinée s'appuie notamment sur son artification récente, à travers l'activisme des éditeurs et créateurs alternatifs de plus en plus actifs à partir des années 1990. Il faut signaler que les créateurs belges francophones se tournent également vers les subventions attribuées par l'État français. Les subsides de l'État français, de même que les infrastructures culturelles et les politiques de promotion de la culture française à l'étranger contribuent pour une part à la reconnaissance de la bande dessinée ainsi qu'au développement de ses créations et de ses créateurs. Toutefois, comme le note Thierry Groensteen, ce soutien souffre d'un manque de cohérence et d'efficacité, du fait notamment du manque de personnel qualifié dans les instances publiques et du peu de continuité de ces politiques⁴⁷³.

La reconnaissance par le politique de la qualité artistique de la création de bande dessinée pose largement problème, tant du point de vue de ceux qui n'en profitent pas directement qu'en vertu de la difficulté à tenir la bande dessinée pour un patrimoine équivalent aux activités artistiques traditionnelles. Dans cette configuration, une nouvelle fois, l'impossible spécificité artistique de l'objet tend à produire une confusion quant à la valeur collective susceptible de lui être accordée. Nous reviendrons plus en détail sur ces questions dans notre seconde partie, dans le but de montrer quels aspects de la justification la bande dessinée comme activité peuvent être prise en charge par le politique. Pour conclure cette dernière partie, l'étude d'une controverse axée sur l'identification de la bande dessinée permettra d'illustrer la manière dont les commentateurs articulent dans leur propre activité la tension entre la reconnaissance artistique de l'activité et leurs propres prérogatives vis-à-vis de cet objet.

3. ÉTUDE D'UNE CONTROVERSE : ORIGINE ET IDENTIFICATION

Le prolongement actuel de l'artification de la bande dessinée, du point de vue des commentateurs, passe par une réédification théorique jalonnée de controverses historiques. De par le militantisme nostalgique des premiers commentateur⁴⁷⁴, cette délimitation historique s'implante dans les catalogues des éditeurs-commentateurs par le biais de rééditions et de la mise en exergue de figures tutélaires à travers clins d'œil, entretiens, remises de prix, dossiers

⁴⁷² Et plus officiellement avec la loi-programme de 2002. A. JOACHIMOWICZ, « Contexte historique du statut de l'auteur en Belgique », *Le répondeur*, 2010, [En ligne : <http://lerepondeur.over-blog.com/article-contexte-historique-du-statut-de-l-artiste-en-belgique-44253925.html>]. Consulté le 24.03.2011.

⁴⁷³ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 131-151.

⁴⁷⁴ Voir *supra*, p. 77.

spéciaux dans les revues, etc. Elle s'impose également dans la sphère de plus en plus disjointe du discours critique universitaire et institutionnel. Les progrès effectués par l'historiographie de la bande dessinée ont contribué à distinguer celle-ci des domaines considérés comme voisins tels que la science-fiction, le polar et, plus généralement le champ des paralittératures, dans le mouvement de constitution d'un domaine, d'un objet propre. Ce faisant, l'historiographie a aussi contribué à élargir les frontières de l'objet, comme on l'a vu. Dans ce mouvement, les recherches en sémiologie ont sans doute joué un rôle important dans la clarification du rapport texte-image et la mise en avant d'une spécificité formelle détachée de toute considération sur les contenus (l'aventure, les personnages, les thèmes récurrents, etc.). L'accent ainsi mis sur la plasticité de la bande dessinée dans sa multiplicité, accompagne les expérimentations avant-gardistes et entraîne une diversification des théories. Dès lors, le dialogue entre critique et création va de pair. Après ce qu'Ann Miller nomme la récupération par le *mainstream* de la bande dessinée pour adulte dans les années 1980⁴⁷⁵, fortement orientée par l'idée d'une bande dessinée plus littéraire, c'est plus spécifiquement du côté des arts plastiques que se tournent les producteurs et les commentateurs alliés dans la lutte pour la reconnaissance d'une spécificité de ce type de langage : la bande dessinée prise comme une écriture graphique. Comme telle, la bande dessinée peut ne plus être considérée comme une technique mixte, entre la littérature et le dessin (ou les arts graphiques) mais comme une forme sémiotique spécifique pouvant emprunter aux exigences de la littérature comme à celle des arts plastiques (ou à d'autres supports) mais ayant expérimenté une synthèse originale, dont l'enjeu des commentateurs consiste à dégager les spécificités afin de reconnaître, dans les productions anciennes ou à venir, les échanges entre les différents types d'expressions. Dans ce sens, la bande dessinée ne peut plus être considérée comme le réceptacle de formes sociales figurées mais bien comme la source de ses propres figures. Le rapport d'influence entre « le social » et « la bande dessinée » est potentiellement inversé : la bande dessinée reconfigure un monde avec lequel « le social », c'est-à-dire chaque lecteur pris dans l'intimité d'une rencontre avec une œuvre et un langage sans cesse réinventé, recompose ses propres références culturelles au profit d'une individuation.

Cette appropriation de la bande dessinée, comme potentiel support d'une expérience esthétique particulière, se déploie conjointement dans l'activité des commentateurs et des producteurs, entre lesquels se constitue un entre-deux de la reconnaissance de la bande dessinée comme pratique artistique. Comme il l'a été précisé plus haut, les producteurs sont les premiers à produire un discours en interne sur leur pratique. Mais l'entrée en jeu des

⁴⁷⁵ A. MILLER, *Reading Bandes Dessinée*, op. cit., p. 33.

commentateurs entraîne aussi une transformation de la production par les mutations de l'activité éditoriale qu'ils intègrent. Il a été signalé l'ampleur de l'imprégnation du milieu éditorial, à travers la postérité des acteurs du fanzinat, cumulant souvent réflexion théorique, critique et production ainsi que dans les revues publiées par les éditeurs et plus particulièrement dans les maisons d'édition alternatives. L'ouverture conjointe de la production et du commentaire sur la bande dessinée crée les conditions (c'est-à-dire les personnels et les supports de diffusion) d'une redéfinition de la bande dessinée et d'une multiplication de ses repères historiques. Dans la mesure du lien entre commentaire et production, ainsi que par la force de la préoccupation que constitue la question de la légitimité du genre, la question de sa définition et de sa spécificité déborde l'activité des seuls spécialistes car elle met en jeu un rapport prescriptif à l'objet. Un exemple précis permet de rendre compte du passage de la description de ce qu'est la bande dessinée à la prescription de ce qu'elle peut et doit être. La section suivante s'attache à examiner ce passage à travers une discussion sur l'acte de naissance de la bande dessinée.

LE DÉBAT SUR LES ORIGINES

En 1996, deux thèses s'opposent concernant la naissance de la bande dessinée. Vingt-trois ans après la proposition de l'historien de l'art Gérard Blanchard, qui rattache la bande dessinée à l'art pariétal, le centenaire de la bande dessinée est organisé à Bruxelles par le Centre belge de la bande dessinée (CBBB), en Italie et à New-York⁴⁷⁶ tandis que du côté d'Angoulême, le Centre National de la Bande dessinée et de l'Image (CNBDI) fête les cent cinquante ans de la mort de Rodolphe Töpffer, créateur revendiqué de ce qui deviendra la bande dessinée. Les « centenaristes » posent 1896 et la systématisation du phylactère à partir d'un *strip* de Richard F. Outcault comme acte de naissance aux États-Unis alors que les « töpfferiens » optent pour 1833 et la publication du premier album d'histoires en estampes par Töpffer à Genève.

L'hypothèse du phylactère rattache la bande dessinée aux littératures populaires associées aux médias de masse et l'ancre dans la culture américaine. L'« hypothèse Töpffer » lui offre une assise artistique, européenne et francophone. Cette dernière hypothèse est aujourd'hui retenue par une majorité d'historiens en France car elle permet de tenir ensemble une vaste diversité de productions, notamment les bandes dessinées muettes. Mais le débat n'est toujours pas clos⁴⁷⁷ et la question ne concerne pas uniquement les historiens au cours d'une discussion de détails. À travers la question des origines, c'est celle de l'identité de l'*objet*

⁴⁷⁶ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 106.

⁴⁷⁷ T. SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée*, op. cit.

bande dessinée qui est en jeu. Or, par les réactions que la question soulève, il apparaît rapidement qu'elle n'est pas un simple point de détail historique pour ceux qui considèrent essentiel d'en débattre, qui estiment qu'« On ne peut pas laisser bafouer l'histoire de la BD⁴⁷⁸ » ou encore que cette controverse fait de l'année 1996 une « année maudite⁴⁷⁹ ». L'enjeu de l'identité de la bande dessinée est susceptible d'être énoncé, on le pressent déjà ici, selon des modalités qui mettent en jeu la dignité de ceux qui s'y trouvent attachés et relève donc d'une problématique des valeurs.

Il n'est pas du ressort du sociologue d'arbitrer ce débat, qui relève d'un dialogue d'experts concernant la véracité des faits et la vraisemblance de leur articulation, mais il lui est possible de s'intéresser aux transactions d'interprétations qu'il occasionne. Cela suppose une mise en perspective des différents modes d'identification de l'objet en vertu des enjeux définitionnels et axiologiques qu'ils suscitent en les transportant à travers différents types de dialogues⁴⁸⁰. Dans son essai sur la bande dessinée francophone, Ann Miller signale cet enjeu dans une perspective critique :

« Cette question technique était, en effet, moins importante que les enjeux stratégiques qui la supportaient. En fait, la plupart des définitions se heurteront à des exceptions (les partisans d'Outcalt exclurent la bande dessinée muette, par exemple), mais le débat autour de la spécificité était en soi une manière de rehausser le statut du médium⁴⁸¹. »

Comme nous allons le voir, la perspective critique d'Ann Miller, qui se veut méta-polémique ne manque pas d'être investie par les acteurs même du débat. Cependant, plus qu'une question de statut, c'est, selon nous, celle des identités de la bande dessinée qui se trouve posée sur le tapis de la rhétorique argumentative. Par conséquent, le statut du *medium* a partie liée avec d'autres modes d'attachement propres à la bande dessinée selon ceux qui la défendent. L'enquête sur les origines de la bande dessinée, dans une visée intentionnelle, est plus que la défense d'un statut. Elle entraîne une demande de reconnaissance de singularité historique, la reconnaissance d'une personnalité attribuée à l'objet. Les acceptions de la bande dessinée dans cette perspective axiologique sont les traductions de mouvements d'opposition

⁴⁷⁸ A. BEYRAND et T. MARTENS, « 1996, Centenaristes et Töpfferiens : le débat », *Pressibus*, Tours, 1996 [En ligne : <http://www.pressibus.org/bd/debuts/topffer/debat1996.html>]. Consulté le 29.08.2011.

⁴⁷⁹ J. BI, « Bilan d'une année maudite: 1996 », *Du9*, 1996, [En ligne : <http://www.du9.org/humeur/bilan-d-une-annee-maudite-1996>]. Consulté le 12.09.2011.

⁴⁸⁰ G. DISPAUX, *La logique et le quotidien*, op. cit., p. 57.

⁴⁸¹ « These technical questions were, though, less important than the strategic moves that underlay them. In fact, most definitions of the medium will come up against exceptions (that of the Outcalt faction would exclude silent bande dessinée, for example), but the debate around specificity was in itself a way of raising the status of the medium. » Traduit par nos soins. A. MILLER, *Reading Bandes Dessinée*, op. cit., p. 16.

ou d'approbation vis-à-vis des propositions d'identification collective. *La bande dessinée* fait donc office d'étendard bigarré, dont chaque couleur est susceptible de provoquer l'acceptation ou le refus de suivre son porteur momentané.

Le rétablissement d'une cohérence logique, interne et spécifique est l'enjeu de cette « querelle des origines⁴⁸² ». Afin de rendre compte des mécanismes argumentatifs et de relever les registres axiologiques que ce débat soulève à un moment donné, nous avons choisi de nous attarder sur une correspondance « d'époque » (datée de 1996⁴⁸³) dans laquelle les logiques s'affrontent d'une manière plus directe que dans les travaux des historiens, qui cherchent à établir des catégories identificatrices. Notre analyse s'appuie principalement sur les principes et typologies de la dialogique intentionnelle élaborés par Gilbert Dispaux dans son ouvrage *La logique et le quotidien*⁴⁸⁴. L'intérêt premier de ce modèle réside dans la dénonciation de la connotation péjorative du jugement de valeur, au profit d'une logique non basée sur la vérité des propositions mais sur les faits illocutoires. De ce point de vue, l'objectivité ne réside pas dans la distribution d'une valeur de vérité entre faits et valeurs concernant un objet de discussion. Recentrée sur la perspective du sujet, elle permet la construction d'une typologie à travers laquelle les jugements de valeurs sont considérés comme des faits dans le cadre d'une analyse des attitudes dans les mouvements dialogiques⁴⁸⁵. Ces mouvements se traduisent non pas par une opposition fallacieuse entre « objectif » et « subjectif » mais dans des enjeux de décidabilité et de résolution ponctuels de conflits notamment relatifs aux valeurs et buts des personnes opposées dans certains types d'échanges⁴⁸⁶. L'outil conceptuel typologique, proposé par Gilbert Dispaux, concerne en premier lieu les relations de dialogue, où il s'applique sans doute le mieux mais l'auteur signale qu'il peut tout aussi bien convenir pour l'analyse d'articles argumentatifs de toute nature, par reconstitution d'un débat potentiel entre l'auteur et ses adversaires⁴⁸⁷. Dans le cas présent, l'existence d'une correspondance, menée sur un mode quasi-conversationnel assumé, permet de relever le foisonnement des enjeux sans passer par ce mode de reconstitution. Malgré le caractère public de cette « conversation » (publiée dans une revue relativement confidentielle et spécialisée) et les marques de bienséance afférentes à ce type de discussions de spécialistes, son analyse permet de soulever différents registres de construction d'une

⁴⁸² T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 99.

⁴⁸³ En 1998, Alain Beyrand et Thierry Martens échangent une correspondance fournie dans laquelle ils exposent leurs arguments respectifs. A. BEYRAND et T. MARTENS, « 1996, Centenaristes et Töpfferiens : le débat », art. cit.

⁴⁸⁴ G. DISPAUX, *La logique et le quotidien*, op. cit.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 41 ; p. 65-70.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 61.

identité de la bande dessinée qui se construit sur le modèle de la *personnalité*⁴⁸⁸ en soulevant les marqueurs des valeurs qui lui sont attribuées. Cette analyse permet de montrer comment s'articulent différentes modalités de reconnaissance de l'objet qui se traduit, dans le cercle des commentateurs, par un cadrage de ce qu'induit l'objet en termes de registres discursifs, à travers les conflits concernant les données, les définitions et les enjeux normatifs⁴⁸⁹.

La logique formelle du débat

Le débat par correspondance dont il est question est publié dans une revue fondée par un amateur français de bande dessinée, informaticien de métier, qui anime alors une association, une revue et un site Internet consacrés (entre autres) à la bande dessinée. Il diffuse sur ce site la correspondance entretenue entre mai 1996 et juillet 1996 avec Thierry Martens, autre amateur belge, professionnel dans l'édition, réputé pour son érudition en la matière et ancien rédacteur en chef d'un journal célèbre. Dans sa présentation de la discussion, l'éditeur de la correspondance précise qu'il tient à rendre compte de la spontanéité en publiant l'exhaustivité de leurs échanges, au risque de conserver quelques dérapages. Il souhaite ainsi offrir au lecteur la confrontation de leur perspective respective, permettant à ce dernier de se faire une idée par lui-même. La cordialité inscrite dans cette présentation indique la tonalité de l'échange, courtois mais animé, et surtout l'importance rétrospective de fonder ses propos en raisons et en données, ce qui l'inscrit très clairement dans le cadre d'une argumentation non éristique mais dialectique, fondée sur une éthique de la discussion et non conditionnée par les applaudissements du public⁴⁹⁰. La temporalité différée du débat approfondit théoriquement cette disposition, dans la mesure où l'écrit offre plus de temps pour mûrir une argumentation réfléchie. Cette volonté de prendre de la distance s'appuie sur l'injonction d'offrir au tiers-arbitre les éléments principaux permettant de trancher dans une discussion alors très fréquente dans le cercle des animateurs de la bande dessinée à un niveau institutionnel (CBBD, CNBDI) mais également dans le cercle des lecteurs travaillant dans l'édition ou ceux, détachés de tout lien institutionnel mais attachés à la bande dessinée selon leurs propres représentations individuelles.

Le débat entre ces deux spécialistes est présenté comme représentatif des deux positions en présence. Toutefois le cours de la discussion entraîne une mise en cause de cette représentativité, permettant ainsi une prise de distance vis-à-vis des arguments supposés ou

⁴⁸⁸ Voir *supra*, p. 116.

⁴⁸⁹ G. DISPAUX, *La logique et le quotidien, op. cit.*, p. 28.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

connus du camp adverse. Cette personnalisation des interlocuteurs assure une régulation de l'échange tout en mettant en jeu un ensemble de jugements d'évaluateurs qui s'inscrit dans les enjeux du débat par le biais des attachements personnels concernant la bande dessinée. Notamment, il est frappant de constater que malgré l'implication forte des deux débatteurs et l'imminence de la question des origines, sa vacuité est, dans le même temps, affirmée à plusieurs reprises. Dans les deux camps, la question de l'origine apparaît comme erronée en principe ou secondaire. Tous deux reconnaissent que la bande dessinée ne s'est pas faite en un jour. Cette minimisation du point critique⁴⁹¹ à l'origine de la discussion entraîne un parcours à travers différents types de dialogues par segmentation. Cette segmentation permet de mettre en perspective les ressorts du débat en fonction des types de jugements d'observateur, d'évaluateur ou de prescripteur⁴⁹² et de leur articulation.

DES JUGEMENTS D'OBSERVATEURS (DES FAITS, RIEN QUE DES FAITS !) AUX JUGEMENTS D'ÉVALUATEURS (DE QUOI PARLE-T-ON ?)

La discussion implique ici un accord préalable portant sur la forme de l'interaction qu'il constitue. D'une part, le principe selon lequel la discussion argumentative doit s'appuyer sur des procédures logiques n'est pas ici mis en cause, malgré quelques inflexions liées aux goûts personnels. D'autre part, ce dialogue écrit s'appuie sur un principe de « bonne foi » dans une visée de connaissance étayée par des faits historiquement attestés. Autrement dit, elle se fonde sur une typologie traditionnelle des jugements qui accepte l'opposition entre jugements de réalité et jugements de valeur⁴⁹³. Mais sur cette exigence, le débat comporte une dimension contradictoire que déclinent parallèlement les deux intervenants vis-à-vis de l'autre ou, plus précisément, vis-à-vis de ceux du camp adverse. Rappelons qu'il s'agit, au départ, d'un rapport de positions entre un camp et un autre : « centenaristes » contre « töpfferiens », autour de projets effectifs et contradictoire. Selon la typologie dialogique il s'agit d'une opposition relative à une prescription *a posteriori* (il fallait célébrer à telle ou telle période). Cependant, si l'on suit cette logique à partir des intentions respectives et du contexte, il s'avère que le débat porte non sur la nécessité de célébrer un anniversaire mais sur la définition de ce qui est à célébrer, donc d'une discussion ne portant pas directement sur la prescription – admise en principe mais critiquée de part et d'autre dans sa dimension spectaculaire – mais sur une question de définition. Le point de départ de la discussion est très net sur ce point.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 57.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 29.

« Pour ma part, je suis toujours étonné de la manière dont certains défenseurs d'une cause essaient de phagocyter à leur avantage tout ce qui l'entoure [sic]. Cela tient probablement au fait que l'on n'a jamais défini clairement la BD, ni les autres formes de récits en images : on l'a transformée en fourre-tout de ce qui mêle image et texte⁴⁹⁴. »

Le principe même du débat se noue autour de la question de la connaissance historique disponible à ce sujet et de la capacité à convenir d'une définition de la bande dessinée. Selon la terminologie de Gilbert Dispaux, les interlocuteurs convoquent les jugements d'observateurs à des fins d'évaluation. Chacun fait preuve d'érudition afin de convaincre à partir de faits observés, de données vérifiées au cours de recherches personnelles ou validées par les historiens. Or, s'il n'existe pas de définition « vraie », dans une perspective conventionnaliste du langage⁴⁹⁵, la négociation des conditions de sa validité n'en sont pas moins un sujet de discordance entre experts à travers des jugements d'évaluation, subjectifs mais décidables par un accord sur un ou plusieurs termes critiques⁴⁹⁶.

Comment se négocie cet accord ici ? Malgré la convention de principe acquise, sur la compétence réciproque concernant l'intention (la compétence dialogique) et la connaissance des faits, deux définitions s'opposent. L'une est extensive, l'autre plus restrictive. La différenciation entre ce qui est de la BD et ce qui n'en est pas, relève pour les « centenaristes », de l'utilisation de la bulle aux environs de 1896, qui confère à la BD une dimension auditive. À l'inverse, le « töpfferien » reprend à son compte les définitions formelles de Pierre Couperie et de Benoît Peeters précisant qu'il peut y avoir des nuances entre ces définitions mais que la base est commune :

« [...] une suite de dessins (séquentialité), avec ou sans case, avec ou sans texte, racontant un récit (même si celui-ci peut être très éclaté), et édité en plusieurs exemplaires (ce qui enlève les livres du Moyen-âge ou la tapisserie de Bayeux). Tous précisent que la présence de ballon n'est pas nécessaire. »

Il critique la définition trop restrictive qui lui est opposée et qui exclurait des pans entiers de son propre corpus comme de celui de son interlocuteur.

⁴⁹⁴ A. BEYRAND et T. MARTENS, « 1996, Centenaristes et Töpfferiens : le débat », art. cit., non paginé. N'étant pas paginée, nous ne précisons pas la provenance de ces extraits par la suite afin de ne pas alourdir le texte de notes. Les extraits non référencés dans cette partie renvoient à cette correspondance.

⁴⁹⁵ G. DISPAUX, *La logique et le quotidien*, op. cit., p. 102.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

Le « centenariste » explicite sa proposition (la condition de la bulle) en précisant les conditions formelles d'une définition assujettie à l'acte de lecture. À ce titre, il effectue une distinction entre le roman en images et la BD, dans laquelle

« Le narratif et l'explicatif doivent être réduits à l'essentiel, car c'est le dessin qui parle à l'œil en priorité et non le texte. »

Sa définition de la bande dessinée limite donc le corpus général de ce qui peut prétendre à cette appellation. Définitions restrictive et extensive sont renvoyées dos à dos. L'évaluation de la bande dessinée selon des critères considérés comme objectifs devient alors impossible malgré l'acceptation de part et d'autre, d'un certain nombre d'observations de faits, concernant par exemple l'adoption de la terminologie « bande dessinée ».

La complexité d'une définition formelle relève donc d'une difficulté spécifique, celle de la nature ontologique de « l'objet », appréhendé comme un prédicat dans un sens (dont on peut dénombrer les choses qui la composent ou proposer la liste des propriétés communes), et comme une chose de l'autre, que l'on peut définir par désignation⁴⁹⁷.

« Cinq lignes, c'est beaucoup pour un art qui se définit fort bien tout seul. Après tout, la bande dessinée, c'est ces petits Mickeys, quoi »

Cette différence d'appréciation permet de comprendre l'impossibilité d'accord relatif au versant « expert » de ce dialogue⁴⁹⁸. Mais la discussion sur le statut ontologique de la bande dessinée ne s'arrête pas là. Susceptible d'être appréhendée comme chose ou prédicat de premier ordre (groupe de choses), elle est également envisagée comme une relation lorsqu'elle caractérise un ensemble de modalités de lectures par exemple.

« Je partage votre sentiment lorsque vous dites que "l'histoire en images" repose sur une autre lecture que ce que vous appelez "BD". Mais il y a bien plus que ces deux lectures. »

La volonté de construire des passerelles en direction d'une définition homogène est toujours contrariée par la variation des critères susceptibles d'être mis en balance. Elle

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 94-95.

⁴⁹⁸ Si la postérité tend à la définition de la bande dessinée comme prédicat ou comme « genre », la question de la définition n'est pas pour autant réglée dans la mesure où les critiques concernant son corpus ou ses propriétés restent sujets de discorde.

entraîne l'activité de définition vers une méthode typologique, c'est à dire la décomposition d'une réalité en « groupe de segments relevant de critères hétérogènes⁴⁹⁹ ». C'est ce que propose explicitement le « centenariste » en situant la BD à l'intérieur de cette typologie comme un genre particulier du type général « neuvième art ». Il justifie cette distinction par des observations concernant l'apparition de cette terminologie, qu'il attribue à un défenseur de la thèse « centenariste ». Son opposant ne tarde pas à mettre en cause les conséquences de ces observations en signalant l'incohérence intentionnelle de cet autre représentant « centenariste », montrant ainsi comment l'évaluation de la bande dessinée conditionne l'interprétation des « faits ». D'une autre manière, le « töpfferien » inclut une dimension typologique dans sa définition, par l'introduction d'un critère technologique. Cependant, il reste plus directement attaché à la nécessité d'une définition formelle, susceptible selon lui de fonder la justification d'une date anniversaire. L'irréductibilité de cet accord de définition fait passer insensiblement le dialogue d'un type à l'autre, de la discussion d'experts vers la discussion d'idéologues⁵⁰⁰.

DES ÉVALUATIONS AUX NORMES

Rappelons que la grille de lecture de Gilbert Dispaux, la dialogique intentionnelle, n'a pas pour enjeux ni ne se fonde sur une version traditionnelle de vérification des propositions par le biais de l'analyse logique des structures formelles. Elle permet une analyse des discours à travers un repérage typologique des logiques intentionnelles dont l'intérêt s'inscrit pleinement dans la formule de Max Weber à propos de la vocation de savant :

« La science vous indiquera qu'en adoptant telle position vous *servirez tel Dieu et que vous offenserez tel autre parce que*, si vous restez fidèles à vous-mêmes, vous en viendrez nécessairement à telles conséquences internes, dernières et significatives⁵⁰¹. »

Dans notre débat, le passage du dialogue expert au dialogue de « défenseurs d'idées⁵⁰² » s'effectue de manière concomitante avec une évaluation sur le partenaire ou sur ceux qu'il est sensé représenter⁵⁰³. La dispute sur les caractéristiques formelles propres à la bande dessinée entraîne une catégorisation du cercle des commentateurs. La critique de la définition

⁴⁹⁹ G. DISPAUX, *La logique et le quotidien*, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁰⁰ Le dialogue d'experts désigne un dialogue spécifié par un désaccord sur un ensemble fini d'observations et un accord sur un ensemble défini de normes. Le dialogue d'idéologues se caractérise par un accord sur un ensemble fini d'observations et par un désaccord sur un ensemble défini de normes. *Ibid.*, p. 57.

⁵⁰¹ M. WEBER, *Le savant et le politique*, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁰² « Dialogue d'idéologues » selon Dispaux, nous avons transformé cette terminologie à connotation trop péjorative.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 50.

s'effectue, comme on l'a vu, par un désaccord sur les critères d'une typologie partagée, sur ses différents supports. Ce faisant, les interlocuteurs recherchent insensiblement des raisons à ce désaccord, qu'ils acceptent d'autant moins qu'ils s'accordent sur une éthique conversationnelle comme sur la qualité générale de leur interlocuteur à y souscrire. C'est par le biais d'un déplacement, qu'ils interrogent la qualification des commentateurs, en incluant leur interlocuteur dans la communauté qu'il est sensé représenter. Les contours de cette communauté étant lâches, les interlocuteurs la déclinent en inscription institutionnelle, communauté nationale, et finalement en communauté de pensée à partir d'un passage plus direct cette fois au cœur du dialogue de défenseurs d'idées, c'est-à-dire ici, au niveau des normes et des valeurs.

La discussion sur la naissance de la bande dessinée oppose deux institutions : CNBDI et CBBD. L'une est française, l'autre belge, à l'instar des deux interlocuteurs en présence qui sont donc potentiellement ici, des représentants de leur culture nationale. Le blocage définitionnel conduit à des jugements d'évaluateur des interlocuteurs entre eux, à travers cette inscription dans une identité nationale culturelle. Sur ce point, la logique culturelle établie plus haut délimite une ligne de fracture à partir de laquelle les références esthétiques autant que les qualifications morales sont annexées. La référence à la nationalité de l'interlocuteur est une mise en cause indirecte du jugement de l'autre, qui devrait induire l'adhésion à ses propres critères dans une perspective commune. Cette mise en cause conduit indirectement au débat d'idéologues dans la mesure de la charge axiologique qu'entraîne cette distinction nationale. Elle se manifeste notamment par une opposition entre le bon sens et la logique ayant teneur de frontière civile.

« À mon sens, il serait plus pragmatique et raisonnable (deux vertus belges !) de s'interroger plutôt sur ce qui cloche à la base du raisonnement et qui fait que ces clameurs stériles sombrent dans une indifférence générale. »

« Mais les Belges voulaient être à la pointe et les Français (ou Belgo-Français) s'en fichaient en se disant que le temps leur donnerait raison, avec les études qu'il [sic] préparaient. Je ne crois qu'ils aient volontairement laissé faire les Belges, pour mieux les fustiger ensuite (hypothèse que je n'écarte pas complètement). »

Le jugement d'évaluateur appliqué à l'autre interlocuteur met ici en jeu une opposition. Le bon sens, associé au pragmatisme belge s'oppose à la théorisation à outrance caractéristique de la démarche « à la française ». Rattachée à une axiologie, l'opposition nationale fait ainsi apparaître une opposition critique entre la raison de l'opinion et la raison des spécialistes d'un côté et une critique d'incohérence logique de l'autre. Cette seconde critique émise par « le

camp français », est corrélative d'une minimisation de l'opposition nationale, en accord avec le mot de Descartes qui veut que le bon sens soit la chose la mieux partagée du monde.

« Ce n'est pas parce qu'ils ne sont pas dans la tradition belge que les Belges ne comprendront pas ça. Surtout s'ils sont pragmatiques et raisonnables, comme vous me l'assurez. Encore faudrait-il qu'on leur explique le fond des choses, ce qui n'est pas le cas actuellement. »

L'opposition sur le mode des références nationales prend donc ici un caractère normatif. Impliquée dans le débat en tant qu'évaluations indirecte des traits de personnalité (nationale) de l'autre interlocuteur, elle dénote une opposition de valeurs axées sur la faculté de jugement. En d'autres termes, cette opposition dénote une critique de l'implication ayant des conséquences sur le choix des critères de définition de ce qu'est la bande dessinée : « qui décide ? ». Chacun mettant en cause les conclusions de l'autre en s'appuyant sur cette opposition de caractères. On passe ainsi du jugement d'évaluateur définitionnel à un jugement d'évaluateur sur l'interlocuteur, ici considéré comme un représentant, pour aboutir à une prescription concernant les critères à retenir. L'élévation du constat dévie sur les conditions d'un jugement objectif, neutralisées ici par l'opposition de deux régimes de décision qui s'apparente à une opposition de type politique : la définition du peuple contre celle de l'élite. Cette opposition fondamentale, qui transparait tout au long de la discussion, n'apparaît pas clairement et est fortement nuancée par l'attachement conjoint à la distinction entre faits et valeurs et par l'opposition conjointe aux valeurs d'un élitisme anti-démocratique⁵⁰⁴. Avant d'aborder de front cette opposition, restons-en à la question des caractères nationaux. À travers l'opposition de nationalité, l'évaluation réciproque des interlocuteurs est atténuée par des mécanismes de neutralisation permettant au débat de ne pas sortir de ses gonds. La relativisation de l'opposition s'effectue sur un mode humoristique :

« [...] les Belges foncent et se gargarisent de leur fête, comme des Français ! »

Elle est aussi la conséquence d'une atténuation par extension. Comme le signale un des interlocuteurs, le débat n'est pas uniquement français et belge car il s'agit d'établir ce qu'est *la* bande dessinée, américaine, italienne, etc.

Par ailleurs, cette minimisation de l'implication chauvine passe également par un déplacement de la critique en direction des institutions représentant les deux thèses en

⁵⁰⁴ N. HEINICH, *L'élite artiste*, op. cit., p. 254.

présence. Sur cette critique potentielle, les deux interlocuteurs marquent tous deux leur distance personnelle. Ils ne représentent pas ces institutions et n'ont aucun intérêt à les défendre malgré une affinité de jugement sur la définition. Cette accusation ne trouve donc pas de prise pour une évaluation de l'interlocuteur, mais elle permet le passage à un niveau normatif, à un jugement prescriptif, dans la mesure où elle revient à convenir de la nécessité des célébrations qui donnent lieu à la discussion. Si chaque interlocuteur ne présente aucun *intérêt* dans la défense de l'institution dont il partage la thèse, le jugement d'évaluateur sur le partenaire s'étend aux interlocuteurs potentiels, supposés partager la thèse inverse et donc « faire partie de l'autre camp ». Par cette implication d'une communauté de pensée, représentée par les institutions, les ressorts normatifs du débat s'expriment à travers la critique d'une intentionnalité déterminée de l'extérieur et hétérogène, susceptible de pervertir le dialogue d'expertise. Les visées de spécialiste donnent prise à une mise en question des motivations personnelles à travers le thème de la récupération individuelle.

« J'ai l'impression fâcheuse que certains intellectuels, comme des hyènes, viennent à la curée lorsqu'un cadavre ne bouge plus. [...] ils créent des controverses oiseuses, mais destinées à les mettre en valeur. »

De l'autre côté, la critique de la valeur marchande est associée à cette même critique de la défense des intérêts personnels :

« C'est un événement bidon agité par des pseudos historiens imbus d'eux même et de l'Amérique [...], ou par les conseillers en communication en mal de manifestations [...], sous les bravos des gogos qui gobent tout. »

Dans les deux cas, la chose à défendre est l'intégrité de la bande dessinée par la recherche de sa vérité : la « vraie BD », ses « vraies origines ». L'enjeu du débat consiste donc à définir ce que *c'est*, par des dispositifs argumentatifs propres à la démarche scientifique (forme logique, administration de la preuve, autorité des sources). Un point d'accord normatif se dessine dans l'unanimité contre ceux qui ont quelque chose à défendre d'autre que cette identité. C'est que la bande dessinée (ici : l'objet du débat) doit être considérée hors de tout intérêt hétérogène, sous peine de discrédit et doit être source d'un engagement intégral chez ceux qui prétendent en parler. L'opposition entre vérité et erreur, traditionnellement en jeu dans les discours à visée scientifique concernant les jugements d'observation prend ici une toute autre tournure. Il s'agit d'une forme de retournement dans les jugements d'évaluateurs portés contre l'autre camp. D'un côté comme de l'autre, la condition même d'expert, de spécialiste, de théoricien est mise en cause non pas à partir d'une disjonction entre le bon sens

populaire et la raison de l'élite mais dans le cadre d'une dénonciation des motivations extrinsèques. Il faut envisager ici un argument contre-factuel, qui n'apparaît pas dans ce débat en vertu de l'importance accordée à l'éthique de la discussion. Il s'agit de la défense des intérêts personnels ayant trait à une implication dans le monde marchand ou dans celui de l'opinion⁵⁰⁵ ; autrement dit, de considérer la suspicion, classique dans la dénonciation plus générale de l'individualisme considéré comme postulat général de « nos » sociétés, qui consiste à se demander « ce que l'autre a à vendre » ou à gagner en termes de profits symboliques ou matériels. La postérité de la sociologie critique offre en effet de nombreuses et efficaces perspectives de mise en cause des interlocuteurs dans un débat. Ici, le point de non-retour n'est jamais atteint bien que les critiques effleurent les camps en présence de part et d'autre, comme nous l'avons vu. Mais l'un des interlocuteurs étant un « professionnel », la critique de son contradicteur aurait pu porter sur ses intérêts proprement patrimoniaux. Ancien rédacteur en chef d'un journal populaire, scénariste de bandes dessinées et coauteur d'un livre sur l'histoire de la bande dessinée, sa « position dans le champ » prêtait le flanc à ce type de critique. De l'autre côté, un autre type de critique aurait pu concerner plus directement les propensions de l'adversaire à vouloir pénétrer le champ des spécialistes et participer à la course au renom dans ce monde de la justification. Laissons ici ces remarques pour en rester sur ce qui se passe effectivement dans ce débat.

La mise en cause (même indirecte) des intérêts individuels et la recherche de ces traces d'intentions illégitimes, marquent la teneur prescriptive du débat. L'opposition ne concerne plus alors la distinction entre la définition savante et l'acception populaire dans le rapport d'une opposition entre l'élite et le peuple, mais entre le spécialiste professionnel et le spécialiste amateur, dans les deux sens de « celui qui aime » et qui n'en tire aucun profit du fait d'une inscription professionnelle. Ainsi se forge une opposition entre les spécialistes professionnels et les « vrais » amateurs. L'opposition permet la constance et le retour circulaire des jugements d'évaluateurs concernant la définition. Car, comme on l'a vu, chacun s'abstient d'une critique personnalisée sur ce terrain, susceptible d'avoir pour conséquence une rupture du dialogue⁵⁰⁶, cette discrimination est alors un point d'appui normatif sur lequel les deux interlocuteurs sont d'accord. En somme la critique conjointe des spécialistes, opposés

⁵⁰⁵ L. BOLTANSKI et L. THÉVENOT, *De la justification.*, *op. cit.*, p. 223 ; p. 245.

⁵⁰⁶ Cette possibilité se trouve maintes fois validée notamment sur les forums Internet, à tel point qu'une règle tacite permet de discréditer les interlocuteurs du débat (par une sémantique approprié : « trolls », « anonyme ») lorsqu'ils ne déclinent pas leur identité, créant ainsi une distorsion entre interlocuteurs. Le fait de dire d'où on parle est le gage d'une honnêteté dialogique qui écarte provisoirement la suspicion d'intérêts cachés.

aux amateurs, permet paradoxalement ici d'en revenir au dialogue d'experts⁵⁰⁷. Malgré l'accord ici, il n'en reste pas moins que la question soulève une opposition possible entre spécialiste amateur et spécialiste professionnel.

DES JUGEMENTS NORMATIFS AUX COMMUNAUTÉS DE VALEURS

Les transitions dialogiques entre les deux interlocuteurs, sur le mode des jugements d'évaluateurs concernant le camp adverse, font donc intervenir plusieurs registres normatifs qui conditionnent l'acceptation de critères communs dans le dialogue d'expertise. À travers des pistes de réflexion concernant la question : « Qui décide et pourquoi ? », c'est la possibilité même d'un accord sur la définition qui est mise en cause. Les arguments proposés en réponse à cette question impliquent une discrimination des valeurs associées à la considération de l'objet et non plus uniquement à sa définition, qui reste d'ailleurs irrésolue au terme de cet échange. Les critères normatifs sont partie prenante de la définition et non plus seulement de ses conditions dialogiques.

Les critères d'évaluation appliqués aux interlocuteurs dénotent l'inclusion ou l'exclusion dans des communautés de valeurs auxquelles s'attachent l'ensemble des participants, même absents, de la discussion. Cette correspondance est traversée par les mouvements d'inclusion et d'exclusion dans des camps respectifs. Nous avons vu comment chaque interlocuteur s'en différencie, en relativisant sa propre représentativité concernant des camps en présence (une communauté nationale, une institution ou un groupe professionnel) dans le but d'en rester à un type de dialogue d'experts, mettant en jeu un jugement d'évaluateur sur la base d'observations. Ce faisant, ils opèrent une qualification des participants dans lesquels ils s'incluent selon un degré d'engagement plus ou moins affirmé. Cette correspondance permet de mettre en exergue, à partir d'un débat de définition, des valeurs associées dans la représentation de l'objet à partir des marqueurs de son attachement. Dans l'ensemble de la discussion, l'objet est porteur de valeurs, ou, dans la terminologie de Gilbert Dispaux, est polarisé⁵⁰⁸. Les caractéristiques associées à son attachement dérivent ponctuellement vers une telle polarisation, c'est-à-dire une discrimination entre la « vraie BD » et la « fausse », entre les œuvres qui sont plus ou moins de la bande dessinée, entre la norme et l'exception, entre le plus simple et le plus complexe. Cette polarisation passe, comme nous l'avons fait remarquer, par une discussion sur les conditions normatives d'une légitimité à pouvoir en parler et en

⁵⁰⁷ Cela n'a rien de paradoxal ici car « dialogue d'expert » renvoie à un type de dialogue et non à la qualité statutaire ou personnelle des interlocuteurs.

⁵⁰⁸ G. DISPAUX, *La logique et le quotidien*, op. cit., p. 164.

débattre. Parmi ces conditions, nous avons relevé la nécessité du respect des règles propres au régime argumentatif, qui se traduit par une valorisation de l'éthique de discussion caractérisé par « la bonne foi » et un accord de principe sur la validité des principes logiques formels qui ressortent d'une valorisation de la cohérence. L'accord de principe n'étant pas suffisant relativement au contenu du débat, le dialogue s'étend vers des positions normatives plus spécifiques concernant les valeurs que porte la bande dessinée.

L'opposition entre le bon sens et la raison en reste au niveau général du débat mais se traduit, dans les contenus, par une opposition plus précise entre genre élitiste et genre populaire, étendue ici à la question de la définition. L'opposition caractérise plus précisément deux types d'orientation entre bande dessinée traditionnelle et bande dessinée avant-gardiste dont nous avons relaté les oppositions historiques. Dans cette correspondance pourtant, elle n'est pas marquée de manière stricte. Le « centenariste » marque clairement sa position en insistant sur la définition populaire par le biais d'observations concernant ce que le grand public (celui d'une grande surface culturelle) reconnaît comme étant de la BD. Cependant, il ne récuse pas la possibilité d'une forme « plus artistique », mais qu'il exclut par principe du cadre du débat.

« La BD est un artisanat modeste et discret. Ses contraintes excluent en général l'art, même si elle peut proposer de belles réussites, mais elle n'est jamais qu'un véhicule populaire de détente. »

Dans les critères de définition typologique qu'il propose, la BD est intrinsèquement populaire et ne côtoie les considérations artistiques que par accident ou par le biais d'une pure évaluation subjective, ce qui tend à minimiser les possibilités d'objectivation légitime des œuvres et à mettre entre parenthèse la question spécifique de la valeur artistique. Par cette prise de distance, qui pourrait tendre à confirmer la thèse d'Ann Miller selon laquelle l'enjeu du débat est la légitimité du statut artistique de la bande dessinée, le statut de la bande dessinée comme divertissement est le corollaire d'un refus d'étiquetage. Le critère de popularité de la définition que le « centenariste » défend est articulé à un refus tenace de ne pas faire intervenir dans la discussion de jugement de goût nécessairement évalué comme subjectif. Pourtant cette relation aux jugements fonctionne bien comme système de repérage dans la mesure où la reconnaissance publique (soit : du plus grand nombre) de la bande dessinée est intégrée à la discussion comme élément de typologie. À partir de ce critère, qui découle de la reconnaissance de ce qu'est la bande dessinée hors d'une définition formelle, la possibilité d'un jugement esthétique redevient possible mais dans son rapport au public et,

plus largement, au contexte conjoncturel dans lequel s'effectue cette rencontre. Le public est alors seul juge, le façonnement d'une reconnaissance par les commentateurs est jugé illégitime. Ce point de vue entraîne une disjonction entre le contexte historique caractérisé par la médiation d'une forme et d'un public, et une définition formelle permettant la mise en place d'une critique institutionnalisée dont ce commentateur se méfie manifestement.

Le « töpfférien » évoque plus volontiers la qualification de la bande dessinée à travers le mode de la critique esthétique. Partant d'une définition formelle, même nuancée par des considérations techniques, il tend à appuyer l'extension de son corpus sur une opposition entre type de divertissement et forme artistique. L'un étant caractérisé par sa forme figée, l'autre par son caractère mouvant. Ainsi, il tend à faire entrer dans sa définition autant une reconsidération du passé qu'une transformation future. Cette opposition implique l'appui de la considération de la bande dessinée comme art en la rattachant à des formes déjà nobles et anciennes. Il justifie ainsi une identité conjuguant la mémoire d'une noble pratique, et les possibilités futures qui justifient une lecture du présent sous les auspices de la reconnaissance artistique. Malgré cette attitude de défense, il oscille cependant dans l'opposition entre le caractère artistique et populaire, en lui déniait tout fondement quant au rapport de définition. Il s'inclut donc dans une catégorie intermédiaire, qui s'acclimate parfaitement avec la figure de l'amateur (éclairé) :

« Vous dites que le grand public, lui, ne connaît que la BD avec bulles. C'est possible, mais quand je le vois trop souvent confondre bande dessinée et dessin animé, je préfère me référer au "public BD" »

Comme nous l'avons vu, le « töpfferien » ne fonde pas littéralement son discours sur une définition de la bande dessinée comme art susceptible d'être reconnu : il le suppose acquis dans une certaine mesure, en insistant sur l'homologie entre BD et neuvième art ou en la rattachant à la noblesse acquise du récit en image, c'est-à-dire contre la thèse de l'adéquation entre BD et divertissement. L'atténuation de ce point de vue est remarquable ici. Repérable sporadiquement, cette évaluation statutaire est contrebalancée à tel point qu'elle n'est jamais posée comme argument de référence. Cette frilosité ne s'explique qu'en partie par le contexte de discussion qui ne questionne pas explicitement le statut mais une définition. De cette définition, si une opposition axiologique entre reconnaissance esthétique intrinsèque et succès de popularité découle, il n'en résulte pas qu'elle en devienne un critère :

« Moi qui ai des goûts assez larges et apprécie autant (mais différemment) Franquin ou Charlier que Baudoin ou Mattotti, je comprends mal que les tenants de la BD

populaire rejettent la BD d'esthète et réciproquement, alors qu'elles peuvent vivre côte à côte sans se faire de tort [...] »

La critique de distinction, qui sous-tend l'opposition entre l'esthète et le grand public est ainsi expurgée au profit de la valeur de diversité plus conforme aux exigences de pluralité démocratique à laquelle ce commentateur reste attaché. La question du « statut » de la bande dessinée n'apparaît donc pas centrale dans ce débat même si elle sous-tend les logiques définitionnelles de part et d'autre sous les principes d'une valorisation du jugement d'expert. Les deux interlocuteurs ramènent cette logique hiérarchisante du statut à l'appropriation en fonction des goûts personnels, le cadre posé nécessitant un certain statut quo quand à la qualité des œuvres (non discutée mais effleurée) ou de la BD comme objet d'affection (acquis).

Dans cet affrontement de logiques définitionnelles, la référence aux attachements personnels est constante et contribue à l'individuation des deux intervenants. Ils tendent à s'auto-identifier en positif, autant qu'en négatif. En négatif, ils se distancient des théoriciens, historiens et autres représentants institutionnels. Ils s'éloignent également d'une catégorisation trop restrictive vis-à-vis de leur propre implication, notamment professionnelle ou nationale, en mettant de côté leurs propres attaches ou en les relativisant. Cependant, ils se positionnent également en positif : amateurs éclairés, acteurs de cercles restreints composés de personnalités partageant un amour commun mais dont la spécificité s'est développée au cours d'un processus de constitution personnelle mêlée de sentiments et d'analyse. Sur ce point encore, le jugement d'évaluation réciproque dénote une opposition entre l'affectif et le raisonnable dont la synthèse ne constitue pas un point de désaccord mais un principe de base. De ce principe découlent cependant deux logiques distinctes : la nécessité de relativiser cette individuation en transférant la légitimité d'une définition au plus grand nombre ou, à l'inverse, celle de s'appuyer sur cette histoire spécifique, un ressenti, pour en tirer des conclusions relatives à la reconnaissance de l'objet. Cette seconde option est celle qu'illustre cette proposition, au risque de la contradiction logique :

« Au delà de la logique du raisonnement qui pour moi est essentielle et que je mets seule en avant, je crois que c'est aussi dans mes tripes et dans mes racines que je sais que la BD existait au siècle dernier. »

La contradiction n'est ici qu'apparente dans la mesure où cette proposition fait passer celui qui l'énonce du côté de ceux dont le jugement importe pour son adversaire, à savoir le lecteur, le public. Ceci toujours à condition de faire la distinction entre un public global et,

généralement indifférent, et un public attaché affectivement à son objet. Cette implication affective assumée explique la relative démesure des termes utilisés, que critique son interlocuteur :

« [...] quelle stupidité de parler d'"hécatombe" (pourquoi pas de "génocide" ?) »

Une dernière forme de prescription concernant le débat, se cache derrière cette critique de l'implication démesurée, il s'agit de l'opposition entre la prudence, de mise dans un discours argumenté basé sur les faits, et l'implication, liée à la défense de valeurs. Cette thématique réapparaît en diverses occurrences et souligne bien la tension entre la forme du discours argumenté de type « expert » et la défense légitime d'un objet qui induit ce type de discours hors d'une visée stratégique assumée.

Pourtant les jugements de prescription sont susceptibles de s'inscrire dans cette logique stratégique. Le point de départ de cette discussion concerne une commémoration et son évaluation. C'est autour d'une logique des jugements de prescription que se noue ce débat à deux niveaux, dont le caractère réflexif étreint les dimensions idéologiques. Du point de vue de la prescription concernant la bande dessinée la question n'est pas alors définitionnelle. Elle se transfère du côté de l'action : « que faut-il faire de la bande dessinée ? » voire même « comment faut-il la faire ? ». Cet ensemble de prescriptions déborde le rapport dialogique dont il a été question jusqu'ici (qui définit quoi et comment ?) en direction des pratiques institutionnelles :

« Même si la commémoration est un chouïa prématurée, il vaut peut-être mieux la situer maintenant qu'en 2000 ou 2002, vrai centenaire de l'explosion du ballon, où la BD risque d'être très archaïque par rapport aux développements CD, jeux vidéo, électronique interactive, etc. La stratégie, c'est parfois d'attaquer le premier avant que l'adversaire ait mobilisé. »

et des pratiques éditoriales :

« Je conçois fort bien que sous la pression commerciale se développant, certaines agences ou éditeurs ont pu et peuvent encore s'accrocher à l'étiquette BD pour des produits qui n'en sont pas fondamentalement, mais c'est jouer avec les réalités. »

« Une création ne se développe que lorsqu'il y a des financiers derrière pour la mettre à la portée du public et cravacher s'il le faut les auteurs. »

Seules les pratiques de création sont mises de côté dans cet ensemble de prescriptions, en vertu du jugement d'observateur (ayant ici la forme d'une loi générale de l'histoire⁵⁰⁹) selon lequel :

« Lorsque les intellectuels prennent le relais des créateurs, c'est qu'il n'y a plus rien à inventer. »

Les créateurs sont *de facto* mis à l'écart de toute prescription, hormis celle, liée à la conception populaire de la BD, d'être en adéquation avec les références de son public potentiel dès lors qu'ils inscrivent leur travail dans ce genre particulier. Mais, dans cette conception, rien ne les empêche d'œuvrer hors de ce cadre restrictif.

« [...] les exceptions me semblent faire partie de la liberté de chaque individu, différentes de l'un à l'autre et toujours très discutables, mais ce n'est pas [...] à elles d'imposer l'identité globale de l'échantillon [...] »

Les créateurs représentent ici le pôle autonome, à l'intérieur du cercle des individus attachés à l'objet, susceptibles de s'opposer aux définitions formelles trop strictes comme aux exigences qu'impose l'industrie de la BD. Mais cette liberté, susceptible de transformer les cadres de l'activité, peut-être considérée comme un vecteur d'enrichissement du corpus ou comme une sortie par la marge, négligeable (ou valorisée) par rapport à la définition du genre.

À travers la thématique de la liberté de création, deux visions s'opposent une nouvelle fois, celle qui privilégie le mouvement, tendance que favorise la définition artistique, toujours attentive aux nouveautés formelles et celle que favorise la définition populaire, plus axée sur l'acquis, la fixation d'une identité reconnue, qui favorise le principe d'une commémoration telle qu'un centenaire dans les limites d'un corpus déterminé. Cette opposition ouvre deux possibilités quant à la manière d'en discuter l'histoire : celle d'une valorisation d'un patrimoine resserré par la recherche de détails dans des mouvements d'une histoire connue et dans une visée comparative avec d'autres formes de création ; celle d'une ouverture du corpus pris en charge par cette histoire, la prise en compte d'œuvres étudiées auparavant de manière parallèle (ou inédites de ce point de vue) et l'étirement des limites chronologiques et spatiales (histoires en images, romans en estampes, *mangas*). Ces deux options, lorsqu'elles sont critiquées, le sont par le fait d'une critique de dénaturation. Autrement dit, le choix d'une extensibilité du corpus donne prise à une critique d'identité. Par cette dénaturation et les

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 44.

conséquences affectives et axiologiques qu'elle engendre, la bande dessinée dénote une forme d'attachement non homogène qui s'inscrit dans les limites historiques des mouvements de la bande dessinée comme objet de reconstitution historique.

Partie II. LA PROFESSIONNALISATION
HISTORIQUE DE LA BANDE DESSINÉE

L'histoire de la bande dessinée, développée par les commentateurs, souligne une disjonction. D'un côté, l'artification de la bande dessinée (son cadrage comme type d'activité relatif à la nature de l'objet) est fonction des registres qui caractérisent l'art d'une manière générale à un moment, en un endroit donné. De l'autre, elle s'établit par autonomisation, c'est-à-dire par la constitution de repères historiques, spatiaux, et matériels par lesquels une spécificité est repérable et qui permettent son identification. L'artification suppose donc deux activités conjointes et relativement paradoxales. La recherche d'une spécificité (par l'enquête historique) et celle d'un rapprochement avec d'autres pratiques, déjà qualifiées ou en passe de l'être dans les termes du régime de la singularité artistique⁵¹⁰. Ces activités sont toutefois susceptibles de s'opposer sur le plan de la définition générale de l'activité. Comme on l'a vu, la bande dessinée en tant que telle, avant l'artification des années 1960-1970 est assimilée à la littérature pour enfants et relève majoritairement de la publication de presse. Fort d'une nouvelle généalogie explorée dès les années 1980, le rapprochement de l'activité avec la caricature et le dessin tend à s'étendre tandis que l'industrie de la bande dessinée se rapproche de l'édition de livres. Les enquêtes resserrées sur l'histoire de la bande dessinée avant ce travail d'identification collectif offrent un panorama plus complexe de la bande dessinée comme étant le fait d'artistes venus d'horizons différents et agissant hors des limites de la production industrielle tournée vers l'enfance. Les représentations de la bande dessinée se démultiplient et se complexifient. Les recherches concernant la censure ou celles concernant la littérature enfantine, offrent également de nouvelles pistes historiques dans un rapport qui

⁵¹⁰ N. HEINICH, *L'élite artiste*, op. cit., p. 123.

exclut l'option de spécificité du médium comme objet resserré de l'analyse. Ainsi Thierry Crépin précise-t-il qu'il « brave un tabou » en ne limitant pas son objet d'étude à la bande dessinée⁵¹¹. Plus récemment, Julien Baudry analyse les interactions entre le travail d'Alain Saint-Ogan et ses fréquentations du milieu des éducateurs et de la production culturelle destinée aux enfants⁵¹². Les facteurs croisés de ces analyses, économiques, politiques et culturels⁵¹³, visent à compléter (par différenciation) une histoire axiologique dont le triple enjeu réside dans les fonctions du commentaire axées sur la constitution d'un langage propre, la valorisation des œuvres et la reconnaissance de l'objet. L'optique proprement historique de cette démarche s'oppose donc en partie au régime de qualification propre au régime artistique. Elle s'y oppose par omission concernant la singularisation de chaque œuvre ; par principe concernant la singularisation de la bande dessinée comme *double* de l'histoire de l'art. Particulièrement désingularisante concernant la bande dessinée comme objet de représentation spécifique, l'histoire culturelle laisse largement de côté la singularité des œuvres, qui ne constitue pas son domaine d'intérêt, hormis dans la manière dont celle-ci est elle-même mise en histoire, c'est-à-dire par l'analyse historique du cercle des commentateurs. Dans la mesure de ses prérogatives, l'histoire culturelle ne peut qu'être indifférente à la qualité intrinsèque des œuvres. Si cette indifférence peut lui être reprochée du point de vue des commentaires critiques et des amateurs, elle correspond aux objectifs que cette discipline se fixe pour elle-même.

Mais, le spectre de l'*objet* comme atome culturel reste un point de repère vis-à-vis duquel ces recherches sont annexées, dans la mesure de la spécialisation des commentateurs installés, dont les ressources se concentrent dans des espaces concrets et symboliques faisant autant office de dispositifs du jugement que de territoire épistémique de base. Ces espaces étrangers sont alors aussi le territoire d'une annexion. C'est ce que montre par exemple la remise d'un prix récompensant l'ensemble de son œuvre à Jean-Jacques Sempé, dessinateur humoriste connu pour ne pas faire (ni ne vouloir faire) de bande dessinée, pourtant invité d'honneur au festival d'Angoulême en 2010⁵¹⁴. Les connotations péjoratives du terme « annexion », en écho à l'idée de récupération développée par les tenants d'une bande dessinée alternative, doivent toutefois être entendues ici dans une signification neutre. Du point de vue de la connaissance, une telle annexion peut prendre une valeur positive, comme le souligne Jean-Noël Lafargue.

⁵¹¹ T. CRÉPIN, « Haro sur le gangster », *op. cit.*, p. 7.

⁵¹² J. BAUDRY, « Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID », art. cit.

⁵¹³ P. ORY, *L'histoire culturelle*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2010, p. 27.

⁵¹⁴ D. TURGEON, « Bonjour, monde cruel ! De André Geerts », *Du9*, 2008, [En ligne : <http://www.du9.org/chronique/bonjour-monde-cruel/>]. Consulté le 19.01.2012.

« Les historiens, en se penchant sur d'autres traditions de la narration en images (les bandes dessinées sans paroles du XIX^{ème}, la bande dessinée traditionnelle chinoise, le roman-photo, le cinéma, etc.) font aussi des découvertes ou des rapprochements parfois inattendus et toujours passionnants⁵¹⁵. »

Cette annexion peut aussi prendre le caractère d'une récupération d'autres formes de pratiques, notamment lorsqu'elles sortent de ses cadres traditionnels imprimés. Son caractère positif ou négatif dépend de la valeur de la représentation de la bande dessinée analysée plus haut. L'artification de la bande dessinée, vis-à-vis de laquelle la multiplication de ces annexions est un indice, met également en jeu un autre rapport plus directement sociologique, qui correspond à son corollaire sécessionniste : la relégation à la marge d'une histoire plus concrète des pratiques professionnelles, de l'étude effective et directe des processus de sa professionnalisation. Si des éléments de ce processus apparaissent çà et là, au détour d'un entretien ou comme facteur explicatif d'une enquête historique, sa mise en forme explicite est toujours reléguée au second plan derrière ce qui importe pour les commentateurs et historiens, à savoir la valeur esthétique ou la signification culturelle. Sans doute la sociologie trouve-t-elle ici un support privilégié d'analyse dans ce qu'elle confronte les différents paramètres économiques, politiques, artistiques et culturels non pas en termes de domaines mais en termes de régimes de la qualification et de l'évaluation. C'est sur cette histoire de la profession que nous allons à présent nous arrêter, afin de montrer comment elle s'oppose en principe à l'artification générale de la bande dessinée reconstituée par les commentateurs et en constitue paradoxalement une condition de fait.

⁵¹⁵ J.-N. LAFARGUE, *Entre la plèbe et l'élite : les ambitions contraires de la bande dessinée*, op. cit., p. 13.

I. SANS PROFESSION. UNE ESQUISSE GÉNÉALOGIQUE

Le choix d'une analyse de la bande dessinée sous l'angle de la professionnalisation se fonde ici sur des éléments empiriques recueillis tout au long de cette recherche, souvent sans que ces données ne soient directement sollicitées. Comme pratique industrielle et comme bien commercialisé, la bande dessinée s'inscrit aujourd'hui majoritairement dans le cadre de l'édition de livres. La fréquentation d'auteurs ainsi que d'éditeurs⁵¹⁶ nous a permis d'appréhender l'importance quotidienne des préoccupations d'ordre professionnel dans l'activité au delà et en deçà des débats théoriques que ces préoccupations orientent d'ailleurs en partie. L'apprentissage collectif et la négociation interne et externe de ces conditions influent sur le cours de la production puisqu'ils déterminent une part des prérogatives et des limites de l'activité pour les acteurs. Comme activité collective, les conditions de l'activité deviennent aussi les enjeux d'une réorganisation intentionnelle et d'une requalification de l'activité.

Nous avons vu à quel point la question de la malléabilité des supports (liée au problème de l'identification) pouvait impliquer différents rapports à l'objet, dont la diffusion est typiquement l'enjeu d'une qualification de l'activité dans les termes de la profession ou du métier. Du livre artisanal à la presse et l'édition, en passant aujourd'hui par Internet, ou encore aux exigences de l'exposition, les activités autour de la bande dessinée nécessitent différents types de savoir-faire et des réseaux de collaboration différenciés. Elles relèvent aussi d'économies différentes. D'un point de vue plus spécifique, concentré sur la forme la plus

⁵¹⁶ Voir *infra*, p. 434.

courante actuellement c'est-à-dire le livre, les acteurs de la bande dessinée sont confrontés à des problématiques générales de l'activité éditoriale. La fabrication de livres, de même que leur commercialisation s'inscrivent dans un contexte professionnel et économique spécifique qui met en jeu une chaîne d'intervenants, du créateur jusqu'au libraire et au journaliste, dont les problématiques spécifiques se répercutent sur l'ensemble de la chaîne. Ce réseau d'interdépendance est une condition autant qu'un espace de contraintes et de négociations de l'activité. Impliquée dans ce processus industriel, la création de livres de bande dessinée est aussi l'enjeu d'une définition collective de ce que doit être cette chaîne, à l'intérieur de l'espace plus général de la littérature, dans les limites des frontières nationales qui en déterminent les modalités. En France, la question du prix unique du livre ainsi que celles, posées plus récemment par le taux de la taxe sur la valeur ajoutée ou encore la numérisation des ouvrages ainsi que leur diffusion en ligne, entrent dans le cadre de ces problématiques professionnelles. Traditionnellement, ces questions concernent plus directement les responsables éditoriaux, qui constituent la charnière entre les créateurs et les autres partenaires de la chaîne mais, dans le cas actuel de la bande dessinée, nous verrons comment les créateurs sont concernés par ces questions et comment ils contribuent à délimiter leur activité selon les registres d'une définition professionnelle et la segmentation des tâches et des problématiques selon la position professionnelle occupée à un endroit ou à un autre de la chaîne du livre (qui métaphoriquement pourrait aussi être comparée à une échelle dans la mesure où elle implique une matérialisation progressive et une extension de visibilité). La division du travail autour de la fabrication de livres est aussi un espace de négociation et de revendications particulières. Pour resserrer une analyse de ce champ général de l'édition, trop éloigné de notre problématique et bien étudié par ailleurs⁵¹⁷, nous nous concentrerons ici sur l'étude du processus de professionnalisation des auteurs de bande dessinée. À première vue, c'est principalement en direction des éditeurs que les auteurs constituent un groupe professionnel, notamment dans la mesure du contrat légal qui lie ces deux acteurs. Mais, comme nous le verrons dans la troisième partie, les échanges entre auteur et éditeur ne s'y réduisent pas et sont aussi susceptibles de former une extension du groupe professionnel des auteurs, par inclusion des éditeurs, dans le sens plus général de la profession artistique. D'autre part, la professionnalisation des auteurs ne résulte pas uniquement d'une formalisation conventionnelle de ces échanges mais vise également une reconnaissance plus générale du

⁵¹⁷ Voir notamment R. CHARTIER et H-J. MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française*, 4 vol., Fayard, Éditions du Cercle de la Libraire, Paris, 1989-1991. et É. PARINET, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIX^{ème} – XX^{ème} siècle*, Seuil, coll. « Points histoire », Paris, 2004.

point de vue du Droit⁵¹⁸. Avant d'entrer dans le détail de cette lutte collective pour le respect, il faut préciser la signification du concept de professionnalisation, que nous avons évoqué jusqu'à présent sans le définir, dans le contexte plus spécifique de sa teneur sociologique. Les trois niveaux précisés ci-dessus, la professionnalisation de *la* bande dessinée, la professionnalisation des activités d'édition et de librairie et la professionnalisation des auteurs sont trois niveaux que ce concept est susceptible d'englober.

1. LES PROFESSIONS N'EXISTENT PAS

Le rapport des professions à la structure étatique et, plus généralement, au type de société dans laquelle elles s'inscrivent est le point de départ des recherches sociologiques sur les modes d'organisations du travail, principalement chez Marx, Durkheim et Max Weber. Selon Dubar et Tripier, ces trois auteurs (auxquels ils ajoutent Simmel pour le point de vue interactionniste, mais dont le point de départ est l'interaction à travers l'analyse de groupes sociaux et non la division du travail), ont principalement influencé les recherches sur les modes de l'activité au travail dans la sociologie des professions⁵¹⁹. Comme le montre la scission entre sociologie des professions et sociologie du travail à l'intérieur de la discipline sociologique en France, les premières considérations durkheimiennes sur les organisations professionnelles n'ont pas eu de continuité directe en France⁵²⁰.

UN RAPIDE TOUR D'HORIZON DE LA SOCIOLOGIE DES PROFESSIONS

Depuis 1915 et principalement à partir des années 1930 c'est sur le sol américain que le concept de *profession* fut forgé par opposition à celui d'*occupation*⁵²¹. Cette distinction est d'ailleurs inscrite dans la loi américaine en 1947 dans la loi Taft-Hartley⁵²² mais ne trouve pas d'expression directe dans la législation française. La sociologie des professions aux États-Unis est d'abord tournée vers l'analyse de ce que le français nomme les professions libérales, traduction plus juste du terme anglais *profession*.

« [...] les professions, au sens anglo-saxon comme il est coutume de dire, se prévalent d'un monopole d'exercice, qu'elles défendent en contrôlant le contenu des

⁵¹⁸ Ce qu'Axel Honneth nomme la reconnaissance juridique. A. HONNETH, *La lutte pour la reconnaissance*, (trad. P. RUSCH), Éditions du Cerf, coll. « Passages », Paris, 2000, p. 144.

⁵¹⁹ C. DUBAR et P. TRIPIER, *Sociologie des professions*, *op. cit.*, chapitres trois à six, [49-138].

⁵²⁰ Sur ce point et les raisons de cette absence, voir D. DEMAZIÈRE et C. GADÉA (dir.), *Sociologie des groupes professionnels*, *op. cit.*, p. 15.

⁵²¹ C. DUBAR et P. TRIPIER, *Sociologie des professions*, *op. cit.*, p. 9.

⁵²² *Ibid.*, p. 96.

compétences revendiquées, la transmission des savoirs et la socialisation des membres, les règles de leur activité. Elles concernent des travailleurs détenant un haut niveau d'expertise, bénéficiant d'une grande autonomie dans l'accomplissement leurs tâches [sic], formant une sorte d'élite professionnelle située à un haut niveau de l'échelle du prestige et des rémunérations⁵²³. »

Toutefois, suivant l'impulsion des problématiques interactionnistes, les transformations du monde du travail et celles des législations nationales, les chercheurs français investissent de nouvelles configurations d'activité sous l'angle de la sociologie des professions. Particulièrement à partir des années 1980, la sociologie des professions décloisonne la sociologie du travail, par l'extension à des catégories de travailleurs étrangers au monde industriel et ouvrier, notamment les professions artistiques⁵²⁴. À partir de l'appropriation synthétique des travaux hérités des États-Unis, mêlant interactionnisme et référence néo-wébériennes⁵²⁵, la nécessité d'un aménagement linguistique et théorique s'est imposée à travers le passage de la sociologie des professions à la sociologie des groupes professionnels qui désignent plus largement :

« [...] des ensembles de travailleurs exerçant une activité ayant le même nom, et par conséquent dotés d'une visibilité sociale, bénéficiant d'une identification et d'une reconnaissance, occupant une place différenciée dans la division sociale du travail, et caractérisés par une légitimité symbolique. Ils ne bénéficient pas nécessairement d'une reconnaissance juridique, mais du moins d'une reconnaissance de fait, largement partagée et symbolisée par leur nom, qui les différencie des autres activités professionnelles⁵²⁶. »

Cette définition minimale n'est pas uniquement la réponse à des difficultés linguistiques, de passage de l'anglais au français. Elle est largement tributaire de l'ouverture du champ de recherche sur les professions par ce que Dubar et Tripier nomment la sociologie interactionniste⁵²⁷ malgré la persistance de l'idée d'une légitimité symbolique, mise en cause dans ces travaux américains. Sous la houlette d'Evrett Huges et de Robert Park, la recherche sur les professions s'est notamment élaborée à travers un ensemble de monographies et d'études de cas comme pendant du fonctionnalisme de Talcott Parsons. Cette dynamique critique se déploie à travers la prise en main empirique des études sur les professions à caractère non normatif, notamment à travers l'étude d'activités illégitimes ou marginales. Dans cette perspective interactionniste, le statut du concept de profession comme outil de légitimation d'un ordre hiérarchique est mis en cause et ramené au rang de notion de sens

⁵²³ D. DEMAZIÈRE et C. GADÉA (dir.), *Sociologie des groupes professionnels*, op. cit., p. 19.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁵²⁷ C. DUBAR et P. TRIPIER, *Sociologie des professions*, op. cit., p. 93.

commun⁵²⁸. En France, le passage du terme « profession » à « groupe professionnel » permet ce transfert d'une considération axée sur l'auto-organisation des membres sur le modèle des professions libérales, c'est-à-dire principalement sur le pouvoir que confère la légitimité symbolique, à des études empiriques multipliant les terrains d'enquêtes potentiels⁵²⁹. D'autre part, la traduction accentue également la nécessité de considérer la constitution de groupes professionnels comme des processus éventuellement contradictoires et en perpétuel mouvement, donc à travers une logique proche des préceptes relativistes de la sociologie dite interactionniste. Toujours selon Dubar et Tripiet, ce désaxement critique des recherches sur la profession aux États-Unis s'est prolongé par un effort de renouvellement d'un point de vue « néo », marxien ou wébérien⁵³⁰, permettant de structurer l'analyse des professions à partir d'un retour à l'insertion des professions à l'intérieur de mécanismes économiques et non simplement dans le cadre de leur fonctionnement interne. Ces points de vue sont caractérisés par leur aspect critique quant à la légitimité des professions établies et considèrent les professions comme des acteurs collectifs étant « parvenus à fermer leur marché du travail et à établir un monopole de contrôle de leurs propres activités de travail⁵³¹ ». Mais certaines activités professionnelles soulèvent la question de la pertinence d'un tel modèle.

De l'hybride anormal à la reconstitution professionnelle

Dans son article publié en 1986 dans la *Revue française de sociologie*, Eliot Freidson met en avant cette problématique à travers la qualification des professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique⁵³² avant de conclure, à partir de la constitution d'un idéaltype « profession », que l'art moderne ne peut ni ne doit être considéré par la théorie comme une profession.

« À proprement parler, l'art n'est ni un métier, ni une activité de loisir. C'est un hybride anormal des deux [...]»⁵³³.

⁵²⁸ « Objet conventionnels » dans la terminologie d'E. Hugues, « *folk-concept* » dans celle de H. Becker. J-M. CHAPOULIE, « Sur l'analyse sociologique des groupes professionnels », *Revue française de sociologie*, vol. XIV n° 1, Éditions du CNRS, Paris, 1973, [86-114], p. 88.

⁵²⁹ Comme en témoignent les différents chapitres de l'ouvrage sur la sociologie des groupes professionnels, consacrés à des activités de différents types. D. DEMAZIÈRE et C. GADÉA (dir.), *Sociologie des groupes professionnels*, *op. cit.*

⁵³⁰ C. DUBAR et P. TRIPIET, *Sociologie des professions*, *op. cit.*, chapitre six, [113-138].

⁵³¹ *Ibid.*, p. 113.

⁵³² E. FREIDSON, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie* vol. XXVII n° 3, Éditions du CNRS, Paris, 1986, [431-443].p. 431.

⁵³³ E. FREIDSON, « L'art, une profession ? », art. cit., p 134.

Comme « hybride anormal », l'art ne pouvait manquer d'intriguer la sociologie. Mais de ce point de vue, la théorie ne pouvait que se plier à ce mélange de fascination et de constat. Dans le même recueil de textes publiés en hommage à Raymonde Moulin, Howard Becker constate la même difficulté par la séparation stricte des registres de la valeur économique et de la valeur esthétique⁵³⁴ caractérisant la distance incompressible entre deux modes de justification de l'activité de galeriste. Le cas de l'art comme profession pose donc un problème majeur dans la mesure où il se constitue à travers une opposition des registres de la valeur, autant dans la justification théorique de l'activité (sa légitimité) que dans sa qualification ordinaire, sa pratique.

La synthèse historique effectuée par Dubar et Tripier sur la sociologie des professions, le constat de l'hétérogénéité des recherches sur les professions, incite ces auteurs à une conclusion paradoxale, celle de l'inexistence de ce champ de recherche.

« En ce sens, il n'existe pas une sociologie (même anglo-saxonne) des professions, mais des approches sociologiques de groupes professionnels, dans des acceptions très variables⁵³⁵. »

Cette hétérogénéité est également soulignée par Demazière et Gadéa.

« En l'absence de réglementation et de codification formelles, les groupes professionnels sont des ensembles flous soumis à des changements continus, caractérisés à la fois par des contours évolutifs et une hétérogénéité interne⁵³⁶. »

Cette hétérogénéité conduit à prendre acte de la nécessité de démarches empiriques de reconstitution des mouvements de professionnalisation, dont les contours ne peuvent être déterminés en tant que tels à partir d'un modèle idéal, en raison de leurs dynamiques plurielles et multidirectionnelles⁵³⁷. Une conclusion avec laquelle Dubar et Tripier sont en accord : ils affirment qu'il n'existe pas de profession séparée, unifiée, établie ou objective⁵³⁸.

Pour ce qui concerne la spécificité des activités artistiques, la désignation en termes de profession, si elle ne peut être correcte au sens strict, possède une spécificité dans son acception comme catégorie de l'expérience et comme point de repère analytique. D'une part,

⁵³⁴ H. BECKER, « La confusion des valeurs », art. cit.

⁵³⁵ C. DUBAR et P. TRIPIER, *Sociologie des professions*, op. cit., p. 245.

⁵³⁶ D. DEMAZIÈRE et C. GADÉA (dir.), *Sociologie des groupes professionnels*, op. cit., p. 20.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 437.

⁵³⁸ C. DUBAR et P. TRIPIER, *Sociologie des professions*, op. cit., p. 247-249.

elle place en opposition irréductible la valeur esthétique, la valeur économique et la valeur politique de l'œuvre du point de vue de l'intention des acteurs inscrits dans ce monde. Mais du point de vue de la qualification de l'activité, hors du calcul d'intérêt stratégique (économique ou politique), un au-delà duquel toute œuvre commercialisée ou récupérée idéologiquement perdrait sa valeur esthétique n'existe pas nécessairement pour autant. Au contraire, si l'opposition de ces valeurs peut être le point de départ d'une disqualification de l'intention *a posteriori*, la conjonction des registres contribue potentiellement à renforcer réciproquement la valeur esthétique, politique et commerciale de l'œuvre selon les points de vue par lesquels elle est envisagée. D'autre part, en tant que désignation courante, si l'art ne peut être une profession en théorie, telle ou telle pratique, voire la conjonction de ces pratiques professionnelles peut être *revendiquée* sous cette désignation. La profession est aussi une revendication basée sur un idéal. L'inverse peut également être vrai, lorsque cet idéal de la profession prend un sens péjoratif dans la désignation et la pratique de l'activité, comme on l'a vu concernant le microcosme bande dessinée, réduit aux « professionnels de la profession », équivalent des commentateurs « spécialistes de la spécialisation » critiqués par Jean-Christophe Menu⁵³⁹. Enfin, si la codification de l'activité ne peut correspondre parfaitement au régime professionnel de par la multiplicité de ses registres, la polarisation de l'activité comme profession, établie comme modèle idéal peut également servir de point de repère concernant la prise en compte structurelle de l'activité. L'analyse de l'articulation de l'artificialité et de la professionnalisation permet précisément de mettre l'accent sur les conditions d'une structuration professionnelle de l'activité par delà les paradoxes d'une qualification vocationnelle axée sur la singularisation de la pratique.

LES SPHÈRES ET NIVEAUX DE LA PROFESSIONNALISATION

Transférer la question de la profession comme idéaltype vers celle d'une analyse du processus historique de professionnalisation est d'abord la conséquence de données empiriques. La nature historique des données analysées ici incite à rendre compte de manière descriptive des transformations du statut de l'activité en fonction des trois repères idéaux qui organisent la valeur d'une profession telle que l'activité d'auteur : son caractère d'échange, lié au marché, son caractère politique, lié à son utilité générale, son caractère artistique et intentionnel d'acteurs aussi impliqués dans la production sur un mode affectif, mêlant représentations et intentionnalité. Ce transfert est aussi la conséquence d'une position méthodologique concernant le caractère processuel de la réalité sociale, tel qu'il est défendu

⁵³⁹ J-C. MENU, *Plates bandes*, op. cit., p. 20.

par Norbert Elias dans l'ensemble de ses recherches empiriques et épistémologiques⁵⁴⁰. Toutefois, contrairement à la critique formulée par Florent Champy⁵⁴¹, une telle optique ne suppose pas une relativisation de la valeur des professions établies mais un relativisme descriptif⁵⁴². Dans la mesure où la reconnaissance se joue sur trois plans et trois modalités distinctes, la reconnaissance publique de la valeur d'une profession se justifie de manière structurelle dans l'architecture des activités régies par les références au bien public. L'analyse du processus d'établissement et d'affermissement d'une profession (ou celui d'une déprofessionnalisation) dans un souci de qualification ne découle pas nécessairement d'une critique constructiviste de la réalité sociale mais d'une volonté descriptive pour laquelle une suspension du jugement est nécessaire quant à la légitimité réelle d'un tel processus, favorisant un niveau plutôt qu'un autre.

La professionnalisation comme rapport à l'État et au marché

L'analyse empirique invite ici à séquencer différentes sphères et niveaux de la professionnalisation selon qu'elle concerne un point de vue organisationnel ou un point de vue « expérientiel », relevant de la catégorisation implicite de l'activité par les acteurs. Du premier point de vue, la question de la profession se pose d'abord par opposition à celle de l'amateurisme. Elle relève d'une structuration de l'activité en fonction d'un rapport à l'organisation du travail étendu sur des sphères générales que sont l'État et le marché. Ce premier axe concerne la codification des activités en fonction d'une finalité relative aux organisations à travers l'articulation des deux régimes de coopération mis en avant par Laurent Thévenot et qui se différencient selon le degré de généralité auxquels ils se réfèrent : planification et justification⁵⁴³.

La professionnalisation comme construction identitaire

Le second point de vue concerne la professionnalisation comme rapport de construction identitaire dans la pratique. La profession déclaration, qui relève de la caractéristique vocationnelle est particulièrement problématique en ce qui concerne la bande dessinée. Elle met déjà en jeu l'ensemble de la problématique que l'on se propose d'examiner ici, à savoir la

⁵⁴⁰ N. ÉLIAS, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, op. cit., p. 198-199. Voir aussi S. DELZESCAUX, *Norbert Élias, Une Sociologie des processus*, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », série « Sociologie de la connaissance », Paris, 2002.

⁵⁴¹ F. CHAMPY, *La sociologie des professions*, op. cit.

⁵⁴² N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit., p. 68.

⁵⁴³ L. THÉVENOT, *L'action au pluriel*, op. cit., p. 129.

tension entre qualification artistique et professionnelle de la bande dessinée. L'auto-désignation comme professionnel se situe déjà dans une relation d'opposition avec la qualification d'artiste qui porte la marque du régime vocationnel. En ce sens, la qualification comme profession constitue le nœud d'une qualification subjective et de l'attribution d'une signification particulière. Se dire professionnel plutôt qu'artiste ou l'inverse, peut correspondre à un indice de professionnalisation ou de déprofessionnalisation potentiel. Malgré l'opposition théorique entre l'artiste et le professionnel, rien n'empêche pourtant d'envisager une situation de double qualification en tant qu'artiste et professionnel en un dédoublement rendu nécessaire par la force des événements⁵⁴⁴ qui nécessitent de tenir compte d'une pluralité des modalités de l'engagement. À un niveau général, la charnière entre ces deux axes réside dans la constitution d'un groupe professionnel susceptible de relayer et d'asseoir les problématiques afférentes à chacun de ces niveaux selon une codification des modalités de l'activité.

Comme nous l'avons signalé précédemment, le cercle des éditeurs est ici un espace charnière de transposition d'un registre à l'autre. À ce titre, le moment de l'édition consiste aussi en une conversion de la valeur, non seulement parce qu'il est le lieu de la reproduction et de la fixation d'un prix mais aussi dans la mesure où il est le moment d'une fixation de la valeur esthétique relative des œuvres. La conversion de la valeur n'est donc pas à sens unique. L'édition n'est pas uniquement la transformation de la valeur esthétique en valeur d'échange mais aussi potentiellement la transformation inverse, ou plus précisément une conservation de la valeur esthétique. Cette double tension, entre conversion et conservation représente un nœud particulièrement fort de l'articulation entre artification et professionnalisation de la bande dessinée que nous analyserons plus en détail dans la troisième partie.

La constitution d'un groupe professionnel segmenté

De manière plus structurelle, la constitution d'un groupe professionnel est surtout la désignation et l'organisation collective de l'activité par ses acteurs. Dans ce sens, c'est la professionnalisation des auteurs de bande dessinée qui constitue le point de mire d'une telle analyse. Mais cette professionnalisation ne peut être homogène dans la mesure où elle regroupe différentes activités et donc différents acteurs potentiels. Nous verrons qu'elle peut être segmentée, car la bande dessinée peut être découpée par spécialités, dessin, scénario, couleur. La professionnalisation, analysée comme processus et non comme état, permet de tenir compte des mouvements entre ces segments et de considérer l'effort d'unification entre

⁵⁴⁴ Voir N. HEINICH, « Le mauvais coup fait à Philippe Sollers. Contribution à une sociologie de la reconnaissance », *Revue internationale de Psychosociologie* vol. VIII n° 18, ESKA, Paris, 2012, [71-86].

ces segments comme un tout relevant de la profession d'auteur de bande dessinée. La professionnalisation en termes de rapport au travail rémunéré fixe un double vecteur à la signification de ce travail. D'une part comme modalité de l'échange avec la source du revenu. Elle concerne directement la segmentation de l'activité lorsque celle-ci est entendue autour de l'« objet » du travail. Dans le cas de la bande dessinée, c'est notamment le cas pour les auteurs rémunérés selon leur activité vis-à-vis de l'éditeur, du commanditaire ou du client. D'autre part, elle interroge la hiérarchie des segments à l'intérieur du groupe professionnel des « auteurs » entre dessinateur, scénariste, assistant, coloriste etc. en fonction de la valeur générale attribuée à l'activité, dont nous avons vu à quel point elle se cristallise sur la valeur de l'*objet*. L'ensemble des personnes exerçant le même métier, constituant un groupe professionnel pose, ici encore, la question du rapport à l'objet. Dans la mesure où le métier est directement lié à la nature, à la définition potentielle de l'objet bande dessinée, cette définition prendra différentes teintes selon les modalités de son exercice et à l'aune de l'horizon des valeurs culturelles (économiques, politiques ou artistiques) identifiées à l'usage.

Le parcours d'honorabilité, de légitimation ou d'autonomisation conduit à la reconnaissance de compétences axiologiques jugés nécessaires et positives ou, au contraire, inutiles et néfastes dans l'architecture globale de la structure sociale. En d'autres termes, ils renvoient à la valeur de l'*objet*. Le cas de la bande dessinée comme support pédagogique ou comme objet de divertissement montre à quel point la valeur de l'activité s'appuie sur une telle qualification de l'objet. Cette qualification de la bande dessinée relève donc aussi en partie d'une compétence savante ou axiologique vis-à-vis de l'objet, qui justifie en partie la possibilité d'ouverture des compétences professionnelles au niveau de sa reconnaissance publique. À ce niveau, ce découpage implique la fédération d'acteurs ayant des problématiques propres parfois contradictoires. Mais l'instance d'un groupe professionnel élargi (les auteurs) s'effectue aussi en fonction d'un autre groupe (les éditeurs) susceptible d'opposer ses codifications propres face à cette reconnaissance publique, notamment à travers le Droit.

Une histoire sans groupe professionnel

Comme groupe professionnel, l'organisation des auteurs de bande dessinée en tant que tels est liée à la reconnaissance d'une spécificité de la pratique associée à un objet spécifique. Pourtant il s'avère, à la lumière des données historiques que les premières tentatives d'organisation professionnelle ne découlent pas directement d'une identification de la bande dessinée comme pratique « autonome ». Suivant les historiens compétents dans la restitution des enchaînements historiques ayant conduit à sa consécration comme pratique spécifique et

spécialisée, il est possible de s'interroger sur les zones laissées le plus souvent dans l'ombre des délibérations en interne, qui caractérisent notamment les relations des auteurs à leur contexte institutionnel et à leur engagement proprement contractuel avec leurs collaborateurs privés. En somme, il s'agit ici de s'interroger sur les relations par lesquelles les auteurs effectuent une normalisation des relations avec l'État d'un côté, le marché de l'autre et, ce faisant, élaborent les conditions d'une reconnaissance professionnelle de leur activité. Comment se constitue ici un tel groupe professionnel, si ce n'est homogène et fermement structuré, du moins susceptible de participer activement à la codification de l'activité ? L'histoire de la bande dessinée « avant la bande dessinée » permet de reconstituer certains facteurs ayant une incidence sur la constitution d'un tel groupe professionnel, défini *a minima* par la possibilité de l'identifier nominativement.

Suivant la thèse la plus communément admise concernant l'histoire de la bande dessinée, notre enquête débute dans le premier tiers du dix-neuvième siècle, à partir de la diffusion par Rodolphe Töpffer de ses premières occurrences désignées comme telles. Mais, comme il l'a été signalé, cette histoire est, pour une large part, une reconstitution, un compte-rendu dont la légitimité première réside dans les précédents établis par les historiens qui accréditent la thèse d'une diffusion éparse mais continue de bandes dessinées (de la littérature en estampe, selon la définition formelle définie au préalable par Töpffer ou de la bande dessinée selon la définition formelle définie par la sémiologie après le débat sur les origines des années 1990) avant l'introduction massive des histoires en images dans la presse pour enfants à partir de 1889⁵⁴⁵. Le passage à l'illustré pour enfants constitue un moment charnière dans l'histoire des pratiques de la bande dessinée. C'est à partir des spécificités de ce type de publications que se constitue la conscience d'une homogénéité professionnelle qui se concrétise par la création du Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants en 1946. Avant cette date (et même alors, comme nous le verrons par la suite), les praticiens de la bande dessinée œuvrent au croisement de nombreux cercles. C'est donc une histoire croisée de ces cercles, dont la reconstitution des ramifications n'est souvent possible que de manière individualisée, qui serait nécessaire afin de montrer comment l'histoire en image s'est finalement imposée dans la presse pour enfants, ouvrant ainsi les possibilités d'une demande de reconnaissance collective de ses professionnels. Sans prétendre nullement effectuer une telle reconstitution exhaustive ici, il suffira de soulever les conditions préalables dans lesquelles la professionnalisation de la bande dessinée (la constitution d'un groupe professionnel) devient une possibilité à partir de modèles extérieurs de l'organisation professionnelle, de cadres institutionnels et de structures

⁵⁴⁵ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 27-28.

économiques contre lesquels (ou avec lesquels) ses acteurs composent. Préhistoire de la professionnalisation de la bande dessinée, ce compte-rendu permet de préciser les implications majeures de la professionnalisation ultérieure des acteurs de la bande dessinée dans ses ramifications généalogiques.

2. CONTEXTES PRATIQUES

Parler de professionnalisation de la bande dessinée est littéralement impropre. En tant que processus de codification de l'activité par les acteurs, la seule professionnalisation qui puisse être évoquée au sens propre est celle des acteurs de la bande dessinée. Mais la reconnaissance professionnelle de ces acteurs est aussi et peut-être avant tout l'histoire d'une professionnalisation plus générale de l'activité de production culturelle autour de laquelle la bande dessinée se constitue. Pour ce qui concerne le contexte francophone, la spécificité accordée aux activités culturelles est marquée par des étapes législatives notamment, auxquelles les activités de création et de production de la bande dessinée sont progressivement tenues de se conformer. De par l'interdépendance structurelle de la création de bande dessinée aux contextes spécifiques dans lesquelles celle-ci est produite, la référence aux textes de loi mais aussi aux contraintes économiques implique l'application de formules générales au cœur de la production. Comme nous le verrons, la professionnalisation de la bande dessinée correspond donc d'abord à la mise en conformité de l'activité à des dispositifs réglementaires conformes aux représentations conjoncturelles de la bande dessinée. L'exemple le plus connu et le plus étudié de cette mise en conformité par la réglementation administrative dans le cas de la bande dessinée est celui de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse, dont il a été question plus haut⁵⁴⁶. Dans ce cas, à travers lequel le caractère moral de la bande dessinée est mis en jeu dans son versant pédagogique, le potentiel idéologique de la bande dessinée est directement opposé aux perspectives industrielles, auxquelles elle applique son exigence par la force du Droit (relativement surévaluée comme le montrent les analyses sur le pouvoir effectif de cette commission). De manière plus structurelle et sur son autre versant, celui de l'activité économique, le développement exponentiel de la presse illustrée en France à partir du dix-neuvième siècle, la différenciation des activités et leur articulation respective, la codification des activités par la mise en place de regroupements professionnels, constituent les points de repères d'une codification postérieure de la bande dessinée comme pratique. C'est de la genèse de ces contextes pratiques qu'il sera question à présent.

⁵⁴⁶ Voir *supra*, p. 60.

À LA RECHERCHE D'ACTEURS DISPERSÉS

Afin de suivre la trace de la bande dessinée dans un contexte où celle-ci n'existe pas comme pratique identifiée, une liste de personnes reconnues pour avoir pratiqué la bande dessinée de manière plus ou moins ponctuelle a été réalisée sur la base des travaux d'historiens de la bande dessinée afin de repérer les espaces de production dans lesquels ces productions s'intègrent⁵⁴⁷. L'ouvrage de Philippe Kaenel consacré au métier d'illustrateur⁵⁴⁸ nous a ici servi de point de repère afin de repérer l'espace mental qui préside à la création de communautés professionnelles plus ou moins stables et homogènes dans lesquels les acteurs préalablement listés furent susceptibles de s'intégrer. Il ressort de notre enquête que les acteurs de la bande dessinée sont alors sensiblement dispersés mais entrent peu ou prou dans la catégorie que cet auteur présente comme étant celle des illustrateurs⁵⁴⁹. Selon cet auteur, la différenciation des illustrateurs par la spécialisation⁵⁵⁰ de leur pratique est en œuvre durant le dix-neuvième siècle sur la base de problématiques professionnelles, c'est-à-dire l'affranchissement de l'art vis-à-vis de la tutelle de l'État que provoque la naissance d'un marché de l'édition en pleine mutation⁵⁵¹.

Dans la première moitié du siècle, l'époque est au rapprochement des arts libéraux et des arts mécaniques, à « la fraternisation de la plume et du pinceau⁵⁵² ». Ce rapprochement est favorisé par le développement de l'édition et de la presse, dans lesquels cette collusion relève également de rapports parfois conflictuels. Le rapprochement éditorial des deux pratiques prend parfois des allures de mariage forcé⁵⁵³ ou de dilemme personnel comme dans le cas de Töpffer⁵⁵⁴. Alors, outre le caractère artistique lié au système néo-académique, l'institutionnalisation de l'activité d'illustrateur et son identification partagée correspondent aux caractéristiques professionnelles des activités d'édition et de presse. Les rares bandes dessinées sont alors majoritairement diffusées sous la forme de livres. Dans ce contexte

⁵⁴⁷ Nous n'avons malheureusement pas eu accès à l'ouvrage de David Kunzle, *The Early Comic Strip* qui devrait, pour qu'une telle reconstitution soit complète figurer en bonne place dans une bibliographie exhaustive.

⁵⁴⁸ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur. 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Droz, coll. « Titre courant », Genève, 2005,

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 38 ; p. 139.

⁵⁵⁰ « Le degré et le type de spécialisation qu'impliquent des travaux particuliers, en dehors de leurs fonctions, est largement utilisée pour établir leur valeur sociale, symbolique et économique. Ils justifient le degré de privilège et de confiance auxquels ils donnent droit. » « *The degree and kind of specialization required by particular jobs, quite apart from their function, is widely used to establish their social, symbolic, and economic value and justify the degree of privilege and trust to which they are entitled.* » E. FREIDSON, *Professionalism*, op. cit., p. 18.

⁵⁵¹ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, op. cit., p. 132.

⁵⁵² N. HEINICH, *L'élite artiste*, op. cit., p. 158-164. Voir aussi P. BOURDIEU, *Les règles de l'art.*, op. cit., p. 220-229.

⁵⁵³ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, op. cit., p. 211-216.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 278.

historique, la professionnalisation des acteurs engagés dans la production de bande dessinée n'existe pas en tant que telle. Sa pratique, qui ne désigne rien de spécifique, est en totalité conditionnée par la codification des activités d'écriture et d'illustration liées à l'édition. Certaines problématiques spécifiques à la professionnalisation, comme celle du plagiat des ouvrages, apparaissent aux yeux des historiens sans toutefois relever d'une analyse spécifique. Seul Töpffer, dont la conscience du médium implique une prise en charge spécifique des conditions de sa production comme objet livre, est le sujet d'une enquête renouvelée par les historiens, grâce à l'attribution rétrospective de la paternité de la bande dessinée. La mise en circulation de ses ouvrages, dont il avait débord estimé qu'elle pourrait nuire à sa carrière d'enseignant⁵⁵⁵, est dans un premier temps directement prise en charge par l'auteur lui-même, qui passe de la diffusion privée à la diffusion à plus grande échelle cumulant la maîtrise du mécanisme de cette diffusion⁵⁵⁶ et la stratégie de réception de ses ouvrages⁵⁵⁷.

Rodolphe Töpffer (1799-1846)

Rodolphe Töpffer naît à Genève en 1799. Il est le fils d'un célèbre peintre de mœurs et caricaturiste, Wolfgang-Adam Töpffer, chez qui il apprend l'art du dessin⁵⁵⁸. Touché par une maladie des yeux, il doit renoncer, à partir de 1819, à la carrière de peintre à laquelle il se voyait destiné. Soigné à Paris, il y fréquente son cousin qui deviendra son éditeur. En 1824, il monte, grâce à la fortune personnelle de son épouse, un institut d'enseignement à Genève. Töpffer se consacre à l'enseignement toute sa vie, une identité socioprofessionnelle dont il use comme justification. Selon Philippe Kaenel, derrière ce « paravent », « Le dilettantisme devient ainsi l'expression de son désintéressement et la modestie une pose à laquelle il veut croire⁵⁵⁹ ».

Proche des milieux artistiques de par son contexte familial, Rodolphe Töpffer écrit des romans et des critiques d'art à partir des années 1820. Il compose également des nouvelles, illustrées ou non, qui sont publiées à Paris à partir de 1841.

Töpffer commence à réaliser ses histoires en estampes à partir de 1827. Il en publie sept entre 1835 et 1846. Ces albums inspirent de nombreuses éditions pirates et imitations qui l'incitent à publier ses ouvrages illustrés à Paris afin de leur assurer une meilleure diffusion que celle dont il est capable par le biais de la librairie genevoise⁵⁶⁰. Il est également professeur à l'académie de Genève à partir de 1832 et fondateur du *Courrier de Genève* en 1842, organe politique conservateur et patriotique qui ne durera qu'un an⁵⁶¹. Fervent nationaliste, Töpffer est membre du conseil représentatif de Genève, affilié au parti conservateur à partir de 1833. Les albums en estampe connaîtront un grand succès et lui valent, plus de cent ans plus tard, le titre d'inventeur de la bande dessinée. Une adaptation animée de son *Histoire de M. Vieuxbois* est réalisée en 1921 par Lortac et Cavé⁵⁶².

⁵⁵⁵ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 16.

⁵⁵⁶ T. GROENSTEEN et B. PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. 116-117.

⁵⁵⁷ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, op. cit., p. 237.

⁵⁵⁸ T. GROENSTEEN et B. PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. 80.

⁵⁵⁹ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, op. cit., p. 238.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 249.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 234-235.

⁵⁶² R. COSANDEY, « Töpffer, Lortac et Cavé, Histoire de Monsieur Vieux-Bois – en trois tableaux », in V. VIGNAUX (dir.), *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n° 59, Éditions AFRHC, Paris, 2009, [55-71], p. 55.

Le cas de Töpffer, devenu la figure tutélaire de la bande dessinée, est particulièrement révélateur de la valeur attribuée à cette pratique dans les différentes dimensions qu'elle implique : création, théorisation, diffusion et réception. Si Thierry Groensteen, défenseur de la thèse « Töpffer » concernant l'invention de la bande dessinée, admet l'existence d'antécédents⁵⁶³, il ajoute à l'argument du Töpffer théoricien⁵⁶⁴, celle du critère de diffusion qui permet d'établir une continuité attestée historiquement. Non seulement Töpffer invente un langage en s'appuyant notamment sur un procédé technique alors marginal mais peu coûteux, l'autographie⁵⁶⁵, mais surtout, il en codifie l'esprit et en diffuse le modèle, notamment aux États-Unis, ce qui permet d'articuler l'hypothèse de l'origine européenne de la bande dessinée avec les données de la postérité américaine du genre. La reconstitution du parcours historique de la bande dessinée est donc aussi celle d'un insensible balancier entre l'évaluation des œuvres et celle de l'institutionnalisation et de la structuration d'une pratique dans ses caractéristiques techniques et professionnelles, c'est-à-dire comme activité. Cette tension, au cœur même de la construction d'un champ de recherche historique se relève au détour de certains marqueurs d'une oscillation des commentateurs.

« On me pardonnera d'avoir été un peu long sur des " œuvres " artistiquement négligeables ; mais ce corpus est très peu connu et, sans préjuger d'ouvrages perdus ou qui seront exhumés dans l'avenir, il est quantitativement suffisant pour attester d'une certaine permanence du genre tout au long du siècle. Même si la littérature dessinée n'a eu, pendant plusieurs décennies, qu'une faible vitalité, et si elle a surtout attiré des artistes mineurs voire *amateurs*, la voie ouverte par Töpffer ne s'est pas refermée⁵⁶⁶. »

L'évolution de l'édition, de ses techniques et de ses traits professionnels, montre toutefois à quel point la double contrainte de la production, entre l'État et le marché de l'édition et de la presse naissante, de même que la coexistence de différentes traditions et institutionnalisations de pratiques professionnelles en processus de différenciation offrent une perspective plus

⁵⁶³ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 15-16.

⁵⁶⁴ Töpffer est l'auteur d'un *Essai de physiognomonie*, dans lequel il propose une théorie de la littérature en estampe « avec ses avantages propres ». R. TÖPFFER, *Essai de physiognomonie*, (préface T. GROENSTEEN), Éditions Kargo, Paris, 2003, p. 6.

⁵⁶⁵ L'autographie est une technique de report qui évite l'impression renversée du dessin original sur la pierre lithographique. Töpffer vante ses mérites dans son essai de physiognomonie pour la liberté du trait qu'elle procure. R. TÖPFFER, *Essai de physiognomonie*, op. cit., p. 8. Sur cette technique, voir J-E. BERSIER, *La gravure. Les procédés, l'histoire*, Éditions Berger-Levrault, coll. « Arts », Paris, 1963, p. 77. Sur les avantages de cette technique quant à la distribution, voir P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, op. cit., p. 248 ; p. 271.

⁵⁶⁶ Souligné par nous. T. GROENSTEEN et B. PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. 121.

comparative des conditions de codification professionnelle de l'activité dont Töpffer participe malgré son statut d'« amateur » revendiqué.

Il est à noter que la réception internationale de la bande dessinée – qui rappelons-le ici n'existe pas encore en tant que telle – passe dans un premier temps par Bruxelles, où la contrefaçon d'ouvrages ainsi que de revues francophones contribue à l'activité des typographes et imprimeurs belges, si ce n'est à celle des illustrateurs. La convention littéraire du 22 août 1852, confirmée par la loi du 22 avril 1854⁵⁶⁷, sur l'interdiction des ouvrages contrefaits, a sans doute contribué à transformer ce commerce ainsi que plus spécifiquement les activités de gravure, de dessin et d'édition belges⁵⁶⁸. Cette hypothèse permet notamment d'expliquer la transformation en Belgique, de l'édition pirate du *Charivari* publiée à Bruxelles à partir de 1838. Le titre est renommé *Charivari belge* en 1854 et commence à publier des productions locales à partir de cette date⁵⁶⁹. Par la suite, les éditeurs belges et suisses publient des ouvrages illustrés sur le modèle des ouvrages de Töpffer, faisant appel à des illustrateurs parisiens⁵⁷⁰. La première collection de livres de bande dessinée, lancée par la maison Aubert en 1839 (jusqu'en 1847⁵⁷¹) publie des éditions s'inspirant des albums de Töpffer. La filiation de ces titres est nettement affirmée par son titre « La collection des jabots », référence au titre du premier album publié par Töpffer en 1835, *l'Histoire de M. Jabot*. La collection publie des dessinateurs qui délaisseront rapidement le genre au profit notamment du dessin de presse et de la caricature⁵⁷². Par la suite, Thierry Groensteen évoque une seconde génération d'auteurs, à partir de 1860, chez qui

⁵⁶⁷ C. LAVOLLÉE, « Négociations commerciales de la France avec la Belgique depuis 1830 », *Revue des deux mondes*, Revue des Deux Mondes Éditeur, Paris, 1854, [1260-1275], p. 1265, [En ligne : <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/user/details.php?code=64933>]. Consulté le 23.09.2012.

⁵⁶⁸ Jean-Pierre Bacot signale la création dans les années 1830 d'une école de gravure à Bruxelles. J-P. BACOT, *La presse illustrée au XIX^{ème} siècle : une histoire oubliée*, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », Limoges, 2005, p. 40. Sur la contrefaçon et l'illustration en Belgique voir M. LAMBERT, « L'illustration dans les contrefaçons belges. Une approche systémique », *Image & Narrative* vol. 7, 2003, [En ligne : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/marijlambert.htm>]. Consulté le 23.09.2012.

⁵⁶⁹ F. PAQUES, « La bande dessinée en Belgique francophone au XIX^{ème} siècle », *Comicalités*, 2012, [En ligne : <http://comicalites.revues.org/578>]. Consulté le 23.08.2012.

⁵⁷⁰ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 21-22.

⁵⁷¹ La maison Aubert publie des albums jusqu'en 1851. A. SAUSVERD, « "Comment on étudie la médecine à Paris..." par Lefils », *Töpfferiana*, 2011, [En ligne : <http://topfferiana.free.fr/?p=5039>]. Consulté le 12.03.2012.

⁵⁷² T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 20.

« la bande dessinée n'a plus d'identité propre, elle n'est plus qu'une variante de la caricature ; elle ne jouit d'aucun lieu spécifique (aucune collection nouvelle n'ayant pris le relais de celle des Jabots), n'a de surface éditoriale ni de public dédié⁵⁷³. »

À partir des années 1860, c'est d'abord dans la presse satirique illustrée que les dessinateurs pratiquent cette forme encore inexistante qu'est la bande dessinée, entre autres activités multiples de création.

L'ILLUSTRATEUR ENTRE LA TECHNIQUE, LA PRESSE ET L'ÉDITION

La technique de la gravure

Le processus d'évolution de la presse, tout au long du dix-neuvième siècle, s'explique en partie par le développement des moyens techniques qui jouent un rôle considérable sur les modifications des activités liées à l'édition. L'ouvrage consacré à la gravure de Jean-Eugène Bersier montre l'histoire de cette évolution concernant les techniques de production des images, notamment par deux bouleversements notables : la « fureur » que provoque l'introduction de la lithographie en France à partir de 1815⁵⁷⁴ et l'introduction d'une technique de gravure sur bois (le bois de bout) qui permet la multiplication des tirages, favorisée par une meilleure résistance du support de gravure à la presse ainsi que par la réduction des coûts comparée à la gravure sur cuivre. Celle-ci ne permet pas l'intégration de texte sur la même plaque qui est encreée en creux selon la technique de la taille douce. Entre 1800 et 1840 l'évolution de ces techniques transforme profondément le paysage éditorial parisien. Le développement des techniques de la gravure sur buis (bois plus dur que ceux utilisés par la technique du bois sur fil) selon la technique du bois de bout (qui diffère de la gravure sur bois de fil⁵⁷⁵ par la technique de taille du support de gravure en bois) et celle de la lithographie (à partir d'un support en pierre ou en zinc, qui permettent de dessiner directement au crayon ou à l'encre lithographique⁵⁷⁶) offrent une nouvelle liberté de composition aux dessinateurs, notamment dans l'incorporation de l'écrit dans la composition de lecture texte-image⁵⁷⁷. D'autre part, la lithographie permet également la confection de l'illustration sur un papier de

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁷⁴ J-E. BERSIER, *La gravure, op. cit.*, p. 289.

⁵⁷⁵ Jean-Eugène Bersier précise ce point dans son analyse technique de la gravure : « Pour aller à coup sûr, le graveur sur bois de fil a dû se composer un métier très simple, très méthodique, où le bois lui-même dicte la taille et son sens. Cela n'est pas étranger au style qui se dégage de l'œuvre de nos anciens xylographes, cela explique aussi la parenté qui existe entre eux, qu'ils viennent d'Italie, de France ou d'Allemagne, qu'ils aient vécu dans un siècle ou dans un autre. ». *Ibid.*, p. 27.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 10.

report, ce qui permet au dessinateur de travailler son dessin en positif, contrairement aux autres techniques de gravure qui, sur le support gravé sont confectionnées en négatif. La technique du report mécanique sur zinc⁵⁷⁸ puis celle du gillotage⁵⁷⁹, de la trame⁵⁸⁰ et les évolutions des techniques de la couleur⁵⁸¹, contribuent à l'augmentation exponentielle de l'édition et la presse illustrée au cours du dix-neuvième siècle. Bersier donne des précisions sur l'augmentation des tirages rendu possible par le perfectionnement des procédés, de la gravure sur bois jusqu'au cliché typographique (plaque gravée à partir d'un moule de plâtre constitué à partir du bois original). Ce développement technique s'effectue dans des ateliers spécialisés qui, à partir des années 1840 s'efforcent de répondre aux demandes des éditeurs.

« Malheureusement les demandes de plus en plus nombreuses, la multitude des périodiques illustrés vont faire de ces ateliers de véritables usines. [...] Les rivalités entre les ateliers étaient trop souvent d'assez basse espèce et la vélocité devenait une qualité plus recherchée que la moindre sensibilité, pour aller plus vite afin de faire les hachures bien régulières on employait le vélo, sorte de râteau à cinq dents qui faisait cinq tailles à la fois⁵⁸². »

À ce constat proprement porté sur les techniques de la gravure, Philippe Kaenel ajoute un ensemble de progrès techniques décisifs en termes d'impression tels que l'introduction de presses métalliques (Stanhope dès 1795 puis König, à cylindre et à vapeur) alimentées par du papier fabriqué en continu et plus à la cuve. En 1860, c'est l'apparition de la pâte mécanique à base de bois pour la fabrication de papier qui permet la mise en place d'une chaîne de production globale⁵⁸³. Jusqu'à la fin du siècle, les techniques de reproduction et d'imprimerie permettent d'augmenter les tirages ainsi que la qualité des impressions avec l'introduction artisanale (chromolithographie) puis mécanique de la couleur (trichromie, quadrichromie⁵⁸⁴) et des caractères d'imprimerie (linotype créée en 1885 aux États-Unis).

Le métier à l'aune de la technique

Selon Philippe Kaenel, un procédé technique bouleverse particulièrement le métier d'illustrateur par la mise en cause de la valeur attribuée à la gravure comme technique de

⁵⁷⁸ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, op. cit., p. 99.

⁵⁷⁹ « Ce procédé consistait à transférer toutes sortes d'imprimés (à condition qu'ils soient réalisés à l'encre grasse) sur une plaque de métal ou sur un bloc de pierre qui était soumis ensuite à une série de morsures chimiques, de telle sorte que l'image apparaisse en relief. » M. TWYMAN, *L'imprimerie : histoire et techniques*, (trad. B. MOGLIA), ENS Éditions, coll. « Métamorphoses du livre », Lyon, 2007, p. 68.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 68-75.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 75-86.

⁵⁸² J-E. BERSIER, *La gravure*, op. cit., p. 284.

⁵⁸³ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, op. cit., p. 67.

⁵⁸⁴ J-P. BACOT, *La presse illustrée au XIX^{ème} siècle : une histoire oubliée*, op. cit., p. 167..

reproduction. À partir des années 1840-1850, la photographie contribue au reclassement des techniques traditionnelles de la gravure malgré les difficultés techniques qui ne permettent pas son intégration directe à l'impression⁵⁸⁵. Agissant comme un nouveau paradigme, le principe même de la photographie, plus que ses applications techniques directes, accentue la fracture axiologique entre l'esthétique académique de la pure reproduction au burin et le prestige de la création romantique caractérisé par le respect de l'authenticité technique à l'originalité du trait de l'artiste⁵⁸⁶.

« A la chronique des morts annoncées répond le syndrome des redécouvertes et des renaissances. Car tous les procédés tôt ou tard moribonds – eau-forte, xylographie, lithographie, burin – tous ces Lazare ont eu leur christ à l'annonce de l'apocalypse : le règne de la photographie⁵⁸⁷. »

Comme le montre Philippe Kaenel, ce perfectionnement des techniques impliqué par leur utilisation éditoriale et organisé autour de la possibilité d'une pure reproduction qu'augure les possibilités de la photographie, conduit les graveurs et artistes à s'organiser collectivement afin de valoriser leurs pratiques respectives dans la défense d'une technique pour ses spécificités propres comme la Société des aquafortistes en 1862⁵⁸⁸, la Société des aquarellistes en 1879⁵⁸⁹, la Société artistique de la gravure sur bois en 1885, qui se mue en 1890 en Société artistique du livre illustré et publie jusqu'en 1906 la *Revue Illustrée*. La Société des peintres-graveurs, fondée en 1889 organise des expositions dans le but d'assimiler la gravure à la production d'œuvre originale⁵⁹⁰. En 1896, l'eau-forte revenue en force dans les années 1850 est mise en avant par la Société des amis de l'eau-forte. À la fin des années quatre-vingt dix, ces illustrateurs organisent les « diners du crayon⁵⁹¹ ». Kaenel montre comment la hiérarchie des pratiques, notamment le double attrait technique et artistique de la photographie contribue à un reclassement réciproque de « l'image socio-professionnelle de tous les agents des arts graphiques⁵⁹² ». En 1897-1898, *l'Image* est l'organe de la Société coopérative des graveurs sur bois (380 membres) qui deviendra le Syndicat des graveurs sur bois⁵⁹³. Une scission entre la gravure de reproduction (favorisée par l'Académie) et la gravure originale, qui alimente notamment l'édition de livre de luxe, se cristallise jusqu'à permettre un renversement des

⁵⁸⁵ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, op. cit., p. 101.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 559.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 518.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 543.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 107.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 111.

hiérarchies établies entre la production d'État, favorisée par les écoles officielles et la production mise en valeur par le biais de l'édition. Dans le compte-rendu de cette lutte hiérarchique, Philippe Kaenel montre notamment comment le nationalisme (l'opposition entre la France et l'Angleterre) favorise la création d'une association promotionnelle de graveurs en 1868 (la Société de la gravure française) sous l'impulsion de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale fondée par Napoléon en 1804. L'association est présidée par un professeur de taille-douce de l'École des Beaux-Arts. Elle contribue à favoriser l'exercice et le développement technique de la gravure sur bois par la stimulation à la création de journaux illustrés et de revues spécialisées, ainsi que par le mécénat, la création de concours et de prix⁵⁹⁴. Les graveurs de l'édition et de la presse, qui se consacrent à la reproduction, forment progressivement une corporation spécifique avec laquelle collaborent les illustrateurs⁵⁹⁵ qui n'existent pas comme groupe professionnel, en raison de la faible autonomie de la pratique. Toutefois l'identification de deux disciplines distinctes (illustration et gravure de reproduction) se marque progressivement jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. En 1860, une école de gravure est créée à Paris. Jean-Marie Embs et Philippe Mellot montrent les marques extérieures de cette collaboration pour ce qui concerne les illustrations dans l'édition enfantine.

« Le lecteur pouvait alors déchiffrer dans l'illustration deux signatures suivies de la qualité de l'artiste : "Untel. del" (Delimitavit) pour le dessinateur, "Untel. Sculpt" (Sculptavit) pour le graveur. Sur les indications de l'artiste, le graveur donnait de l'épaisseur au trait ou au contraire, l'estompait, rendait les ombres, jetait l'éclat d'une lumière. Le rôle du graveur était donc très important. Il y en eut de plus ou moins inspirés. Ceux de Doré, qu'il choisissait, étaient excellents, tandis que ceux de Grandville, qu'il subissait, l'ont souvent trahi sans vergogne⁵⁹⁶. »

Dans son étude des relations entre graveur, illustrateur et éditeur, Philippe Kaenel précise que si le statut hiérarchique du graveur est moindre que celui de l'illustrateur en raison du caractère technique de leur pratique, la structure de leur activité et le rôle essentiel qu'ils jouent quant à la qualité des publications font de ces graveurs un maillon (économique notamment⁵⁹⁷) essentiel dans la réalisation d'œuvres illustrées. Le seul indice permettant d'identifier un regroupement des illustrateurs en tant que tels réside dans le projet avorté, aux environs de 1890, de fonder une Société des dessinateurs illustrateurs⁵⁹⁸.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁹⁵ J-M. EMBS et P. MELLOTT, *100 ans de livres d'enfant et de jeunesse : 1840-1940*, Éditions de Lodi, Paris, 2006, p. 193.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 10. Voir également J-E. BERSIER, *La gravure*, op. cit., p. 71-72.

⁵⁹⁷ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, op. cit., p. 195.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 140.

La constitution d'un groupe professionnel se heurte alors à l'opposition entre les illustrateurs et graveurs en lutte pour une reconnaissance artistique de leur pratique contre le principe de reproduction mécanique que représentent les ateliers de gravures mis progressivement au service de la presse. Toutefois, la reconnaissance artistique de certains illustrateurs se défait insensiblement des mécanismes de la reconnaissance officielle par le biais de la presse, qui confère potentiellement une reconnaissance publique aux illustrateurs.

La presse illustrée

Grâce aux progrès techniques de la gravure, la presse illustrée à grand tirage se développe à partir des années 1830. Ce nouveau type de presse, dont la mode est venue d'Angleterre, s'adresse dans un premier temps aux couches les moins aisées des classes moyennes, vers lesquelles les promoteurs se tournent dans une visée explicitement pédagogique⁵⁹⁹. Les « magasins » illustrés lancés sous l'impulsion de l'ancien saint-simonien Édouard Charton lancent la presse illustrée à grand tirage avec le souhait de contribuer à l'éducation généraliste par l'image. Elle contribue à orienter la presse vers la littérature, par la périodisation du livre qui subit alors une crise du fait de l'augmentation des coûts de fabrication et de l'insuffisance du lectorat⁶⁰⁰. En 1833, les lois Guizot sur l'éducation s'inscrivent dans une volonté analogue d'éduquer le peuple, préoccupation que l'on retrouve également dans le discours d'un Töpffer dans la défense de ses histoires en estampes. À partir des années 1840, la presse illustrée prend un virage thématique en orientant ses publications en direction de la bourgeoisie, par la représentation de l'actualité illustrée. Le titre emblématique de cette période est *l'Illustration*, lancé notamment par Édouard Charton et Jacques-Julien Dubochet. Ce dernier y édite un album de son cousin Rodolphe Töpffer xylographié par Cham. Selon Jean-Pierre Bacot, *l'Illustration* s'éloignera progressivement du modèle que le titre partage avec le *Magazine pittoresque*, fondé en 1833 par Édouard Charton. Considéré comme typique de ce que Bacot nomme la seconde génération des journaux illustrés, *l'Illustration* oscille d'abord entre la publication de « connaissances utiles », dérivée de l'ambition des encyclopédistes du dix-huitième siècle (qui se retrouve dans la publication d'almanachs et se prolonge dans les années 1890 avec les numéros spéciaux et les numéros de Noël) et celle de la presse d'actualité politique (tournée sur l'internationale) caractéristique de la seconde génération de ces journaux illustrés. La transition dans ce sens de *l'Illustration* est plus clairement marquée au

⁵⁹⁹ J-P. BACOT, *La presse illustrée au XIX^{ème} siècle : une histoire oubliée*, op. cit., p. 35.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

cours de l'année 1848, avec la décision du rédacteur en chef de « plonger dans la représentation d'une actualité chaude⁶⁰¹ ».

C'est à la croisée de domaines de la presse illustrée distingués par les chercheurs, celui de la caricature politique et celui de la presse illustrée pédagogique puis événementielle que se situe la naissance de la diffusion française de la bande dessinée. Ces publications destinées à la bourgeoisie, florissantes dans les années 1850, permettent aux graveurs et aux illustrateurs, en plus d'exercer leur pratique, de revendiquer le caractère artistique de leur production en dehors des cercles administrés de l'art de l'Académie et de s'affranchir de la commande d'État par le biais de la demande privée. Du fait de son format luxueux, *l'Illustration* est conservée par ses abonnés. Les journaux d'actualité illustrée, qui constituent la troisième génération des titres de presse illustrée dans les années 1860 selon Jean-Pierre Bacot, instaurent l'accès à la représentation des événements de politique extérieure et de la vie mondaine en direction des couches populaires grâce à un tarif abordable⁶⁰². C'est dans la continuité de ces titres que se mettent en place une quatrième génération d'illustrés qui se greffent à la presse quotidienne sous la forme de suppléments à partir des années 1880. La progression du nombre de titres, l'augmentation exponentielle des tirages et l'ampleur progressive des illustrations dans leurs pages, jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle constitue un terreau favorable au développement du nombre d'illustrateurs et de graveurs. La prolifération de cette activité implique une redéfinition de l'activité en fonction des critères imposés par ce nouveau type de production dirigée par des entrepreneurs aux prises avec une forte concurrence. Dans ce contexte concurrentiel, la qualité intrinsèque des illustrations ainsi que des reproductions, si elle peut être soignée (dans les illustrés à destination des couches plus aisées) dans le double but d'attirer et de former l'œil du lectorat, implique une fonction ornementale ou didactique dans le cas des magasins de connaissance, ou encore une temporalité réduite à la réalisation dans le cas d'illustrations d'actualité. La presse illustrée instaure les conditions d'une relation de commande entre l'éditeur et l'illustrateur⁶⁰³. Ce type de relation se traduit notamment par l'instauration (toutefois exceptionnelle) de rémunération au mois ou à l'année⁶⁰⁴. Après la guerre de 1870, le lien entre la presse illustrée et l'édition est confirmé par les passages réguliers de l'un à l'autre de la part des producteurs (entreprises, acteurs, dessinateurs et graveurs⁶⁰⁵) actifs dans la presse illustrée autant que dans le monde de l'édition et par la

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 110.

⁶⁰³ Une relation qui s'effectue par recommandation, distribution des tâches et, dans le cas de périodiques, suivi de la collaboration exigée par la continuité des publications. P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, *op. cit.*, p. 200.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁰⁵ J-P. BACOT, *La presse illustrée au XIX^{ème} siècle : une histoire oubliée*, *op. cit.*, p. 151.

publication sous formes d'ouvrages des contenus de la presse. Le marché de l'édition illustrée est alors l'espace d'une relation complexe entre écrivain et illustrateur, articulée autour de deux modes de justification du statut de l'image qui orientent les rapports au sein du travail de coopération, entre illustration et interprétation-traduction créative importée de la conception romantique⁶⁰⁶.

La presse satirique

Contrairement à la presse illustrée, qui se développe progressivement à partir de 1830⁶⁰⁷, la presse satirique dans laquelle publient les illustrateurs à la fin du dix-neuvième siècle est un espace de diffusion mis en place par des dessinateurs, écrivains, imprimeurs-libraires eux-mêmes et marqué par une volonté politique tandis que le journalisme n'existe pas encore comme profession⁶⁰⁸. Les possibilités techniques de la lithographie, les premières libertés accordées à la presse depuis la révolution et successivement « amendées » jusqu'en 1830, mais aussi l'accessibilité de son exercice comparée au parcours institutionnalisé par l'Académie⁶⁰⁹, entraînent une floraison du dessin de presse satirique, la création de titres et l'augmentation du nombre de dessinateurs, qui se prolongera, sous la pression de la censure, par le biais de la satire sociale. La figure majeure de ce mouvement est Charles Philipon, dessinateur, lithographe et journaliste, créateur en 1829 du journal *La Silhouette*, puis *La Caricature* en 1830⁶¹⁰, *Le Charivari* en 1832, *Le Journal pour rire* en 1848, qui est remplacé par *le Journal amusant* en 1856. Philipon, qui est encore le fondateur de la maison Aubert, diffuse également des estampes. Il est aussi un partisan républicain actif qui utilise la caricature comme une arme politique. Il fédère et mobilise de nombreux artistes illustrateurs. Il crée d'ailleurs l'Association mensuelle lithographique, qui commercialise des estampes

⁶⁰⁶ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur, op. cit.*, p. 207-216.

⁶⁰⁷ Dans son ouvrage sur la presse illustrée du dix-neuvième siècle, Jean-Pierre Bacot distingue le domaine spécifique de la caricature et de la presse populaire illustrée définie comme « tout support périodique comportant un nombre important d'illustrations, de gravures, qui ont été d'ailleurs, dès l'origine, utilisées comme argument de promotion par les éditeurs. ». J-P. BACOT, *La presse illustrée au XIX^{ème} siècle : une histoire oubliée, op. cit.*, p. 10. Cette définition minimale, qui implique un paramètre commercial sur lequel l'auteur insiste dans sa conclusion est complétée par celui de l'apolitisme de ces publications. Ces deux paramètres permettent de séparer le champ de la presse illustrée en raison de l'autonomie de son développement vis-à-vis du champ politique. *Ibid.*, p. 207.

⁶⁰⁸ Pour Philippe Kaenel, l'implication politique découle des conditions sociales d'où proviennent les illustrateurs et de leur participation à la presse satirique. « L'origine sociale des illustrateurs et leurs fréquentes liaisons avec la presse satirique expliquent en partie l'engagement politique républicain ou socialiste des plus renommés [...] ». P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur, op. cit.*, p. 149-150.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁶¹⁰ En 1880, le caricaturiste Albert Robida fonde un nouveau titre du même nom dans lequel débute notamment Caran d'Ache, Louis Morin et Job. Cet hebdomadaire se concentre sur la caricature de mœurs plus que sur les caricatures politiques. Voir L. BIHL, « La caricature (1880-1904) », *Caricatures et caricature*, 2009, [En ligne : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-33576190.html>]. Consulté le 23.09.2011.

entre 1832 et 1834, dans le but de payer les amendes infligées par le pouvoir à son titre *la Caricature*⁶¹¹. Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, la caricature se développe en relation avec le champ politique et artistique institutionnel comme le montre *a posteriori* la consécration de certains de ses praticiens dont Daumier, Grandville, ou encore Gustave Doré et Cham⁶¹², qui ont publié des albums assimilés à de la bande dessinée (considérés par Groensteen comme des travaux de jeunesse pour Daumier⁶¹³, Doré reniera cette production⁶¹⁴) dans la collection de la maison Aubert. La caricature, à laquelle est apparentée la bande dessinée est alors un espace artistique dont certains praticiens seront reconnus par la suite⁶¹⁵ et par lequel passent nombre de postulants à la reconnaissance artistique et au succès qui se décloisonnent en direction d'un marché de l'art en pleine ouverture.

« Durant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la caricature accéda au rang de véritable genre artistique. Elle avait déjà ses théoriciens [...]. Elle eut désormais ses connaisseurs, ses collectionneurs, ses critiques, au premier rang desquels figurait Baudelaire. Elle était pratiquée par des dessinateurs qui, parfois, sont devenus des grands noms de l'histoire de l'art ou qui ont espéré le devenir⁶¹⁶. »

Toutefois, selon Philippe Kaenel, cette considération est toute relative et correspond plutôt à un moment dans la carrière des artistes, leur permettant notamment de subventionner leur vocation en faveur de pratiques mieux considérées. L'illustration liée à la presse est alors un genre considéré comme mineur et n'ayant aucune place dans l'art officiel⁶¹⁷. En fait de pratique artistique, la caricature est principalement une entrée dans l'espace privé et industrialisé de l'art, qui constitue un substitut à la possibilité d'accéder à l'art comme domaine d'État à partir du succès public et de la fréquentation, par le biais de la presse, des classes dirigeantes.

« Elle [l'illustration] fonctionne comme *tremplin*, pour les artistes autodidactes, débutants, marginalisés par rapport aux circuits de formation légitimes (École des Beaux-Arts, atelier d'un maître reconnu). Pour tous ceux qui n'ont pu (ou voulu, ce qui est très rare, comme dans le cas de J.-J. Grandville ou Gavarni) faire carrière au Salon, elle devient au contraire un lieu de relégation. Elle constitue donc un espace régulateur

⁶¹¹ Présentation de l'exposition Honoré Daumier à la Bibliothèque Nationale de France, [En ligne : http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/025_1.htm]. Consulté le 07.09.2012.

⁶¹² Voir le blog consacré à Cham. « Cham, Amédée de Noé. Un site ouvert sur la vie et l'œuvre du célèbre caricaturiste », [En ligne : <http://amedeedenoie.unblog.fr/>]. Consulté le 08.09.2012.

⁶¹³ T. GROENSTEEN et B. PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, op. cit., p. 127.

⁶¹⁴ T. GROENSTEEN, « Gustave Doré, pionnier de la bande dessinée », Angoulême, non daté, [En ligne : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article14>]. Consulté le 08.03.2011.

⁶¹⁵ Pour une histoire de cette réception voir G. DOIZY, « Une petite histoire du dessin de presse », *Caricatures et caricature*, 2008, [En ligne : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-29525063.html>]. Consulté le 23.09.2011.

⁶¹⁶ L. BARIDON et M. GUÉDRON, *L'art et l'histoire de la caricature*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2009, p. 202.

⁶¹⁷ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, op. cit., p. 166.

du marché des professions artistiques, et il n'est pas étonnant qu'elle se développe au moment où ce dernier est en pleine expansion⁶¹⁸. »

L'encadrement des caricatures par les restrictions de la censure contribue à ce glissement qui s'effectue à travers la presse populaire illustrée où la caricature politique cède progressivement le pas à la satire des mœurs de la vie parisienne, à la mise en scène de l'actualité et à la politique étrangère. La publication d'images ouvertes à la représentation du monde au présent – et notamment des événements artistiques, mondains ou techniques par le biais de reproductions d'œuvres – contribue par retournement à la valorisation de la rareté de l'œuvre originale de l'illustrateur, de même qu'elle contribue à intégrer progressivement la figure de l'illustrateur dans les cercles de l'art qui contestent l'emprise d'un État mécène au profit d'une vision romantique. Cette vision se concrétise d'abord par la création de regroupements en sociétés et salons indépendants puis par la structuration de ces groupes en mouvements artistiques se définissant les uns par rapport aux autres⁶¹⁹.

LE MÉTIER COMME SUBSTITUT ET COMPLÉMENT À LA PROFESSION ARTISTIQUE

Dans son livre *l'Élite artiste*, Nathalie Heinich décrit cette transformation du système néo-académique, impulsée par la révision du système académique au sortir de la première révolution française et l'inflation des aspirants artistes⁶²⁰ parmi lesquels figurent nombre de caricaturistes passés par l'atelier de peintres. C'est notamment le cas d'Amédée de Noé (Cham 1818-1879), débutant dans l'atelier des peintres Nicolas-Toussaint Charlet et Paul Delaroche ; celui de Louis Pierre Gabriel Bernarf Morel-Retz (Stop 1825-1899), élève de Charles Gleyre à l'École des Beaux-Arts. Stop est exposé au salon entre 1857 et 1865, caricaturiste, il est aussi musicien et fabuliste. C'est encore le cas de Baril Gédéon (Gédéon 1832-1906), élève de Léon Cogniet, prix de Rome en 1817 ; de Léonce Petit (1839-1884), élève d'Henri Harpignies puis d'Augustin Feyen-Perrin ; de Victor Eugène Gérusez (Crafty, 1840-1906) élève de Charles Gleyre. Crafty participe au salon de l'Académie à partir de 1877. Ses albums d'histoires illustrées sont publiés par la revue hebdomadaire *le Centaure* édité par le photographe Léon Crémère, qui publie deux de ces livres entre 1866 et 1867. Ces exemples, tirés d'une hypothétique galerie des auteurs de bande dessinée du milieu du dix-neuvième siècle montrent l'attachement des caricaturistes au système traditionnel des beaux-arts dans lequel ils tentent de s'intégrer tout en pratiquant des activités parallèles, dont la caricature et le

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁶¹⁹ N. HEINICH, *L'élite artiste*, op. cit., p. 156 ; p. 166.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 59.

dessin publié dans la presse et en ouvrages constituent un éventuel tremplin vers l'horizon de l'art institutionnalisé auxquels certains n'accéderont jamais. Le statut de l'illustration explique peut-être l'utilisation fréquente de pseudonymes. Selon le premier biographe d'Amédée de Noé, le surnom de Cham est proposé par celui-ci à la publication de son troisième album, les deux premiers n'ayant pas reçu de signature⁶²¹, leur accueil favorable par le public incite Philipon à apposer le nom de Cham sur les ouvrages suivants. L'illustration de presse et d'édition, dont les illustrateurs restent attachés aux marques de distinction de l'art académique, devient également l'occasion de se faire un nom, de faire carrière dans le milieu de l'art commercial, légitimé par les implications politiques ou pédagogiques que la presse et l'édition promeuvent notamment à travers la caricature. Pour exemple, Cham participe notamment au *Charivari*, à *l'Illustration*, au *Monde illustré* et à *l'Univers illustré* (à partir de 1866)⁶²². Cette implication demeure ambiguë dans la mesure où de nombreux illustrateurs ne renoncent pas à leur prétention picturale et continuent à vouloir intégrer l'Académie des Beaux-Arts ou, au contraire, prennent celle-ci pour cible comme par le biais des salons comiques dans lesquels la caricature acquiert une légitimité progressive⁶²³. Cependant, cette double ambition n'en est pas pour autant incompatible⁶²⁴. La génération suivante des illustrateurs, qui se retrouve autour des valeurs de la bohème artistique se structure notamment autour de cette opposition à l'art officiel dont l'arme principale est la dérision. L'apprentissage du métier, s'il reste ancré dans les directives traditionnelles de l'apprentissage chez un maître, peut alors s'effectuer dans le domaine propre de l'illustration. L'activité d'illustration est alors imbriquée entre le pur travail de reproduction technique de la gravure, l'aliénation aux contraintes éditoriales et la volonté d'une reconnaissance officielle par le biais d'une transfiguration autographique. Ce caractère se trouve mettre en balance les deux paramètres de la maîtrise technique d'un côté (artisanat opposé à l'industrie éditoriale⁶²⁵) et de l'originalité de l'autre (expressivité personnelle du trait opposé à la fidélité de la reproduction⁶²⁶). Ce second registre, inscrit dans les valeurs du romantisme, implique l'effort des illustrateurs en vue d'une qualification artistique de leur activité. Cette revendication se caractérise notamment par la multiplication

⁶²¹ Ces deux premiers titres, inspirés des albums de Töpffer font suite à l'édition sans l'autorisation du dernier de ses ouvrages redessinés par un anonyme chez Aubert. A. SAUSVERD, « La littérature en estampes de Rodolphe Töpffer », *Töpfferiana*, 2008, [En ligne : http://topfferiana.free.fr/?page_id=16]. Consulté le 20.03.2012. Selon Groensteen et Peeters, Cham pourrait avoir contribué à ces contrefaçons. Le fait que ses deux premiers titres originaux n'aient été signés permettrait d'aller dans ce sens, l'auteur n'ayant d'autre légitimité que celle de graveur-copiste, il n'aurait pas revendiqué la paternité d'histoire trop marquées par une influence coupable. T. GROENSTEEN et B. PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 175.

⁶²² F. RIBEYRE, *Cham, sa vie, son œuvre*, Éditions Plon/Nourrit et cie, Paris, 1884, p. 237.

⁶²³ D. RIOUT, « Les salons comiques », *Romantisme* n° 75, Armand Colin, Paris, [51-62].

⁶²⁴ Cham obtient la légion d'honneur, sur proposition de ses amis, en 1877. F. RIBEYRE, *Cham, sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, p. 229.

⁶²⁵ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, *op. cit.*, p. 561.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 559.

des pratiques, hiérarchisées selon une échelle de valeur basée sur le désintéressement. À ce titre, l'engagement politique et l'engagement pédagogique constituent deux modèles de justification particulièrement efficaces. D'autre part, la création de groupements informels vise à la critique des instances officielles de l'art et à sa transformation du fait de la polyvalence des producteurs qui transforment de l'intérieur le marché officiel⁶²⁷. Ainsi, pendant la commune de 1871, le caricaturiste André Gill (1840-1885) est-il par exemple nommé conservateur du musée du Luxembourg, par délégation de la Fédération des artistes communaliste créée par Gustave Courbet. Fondateur de plusieurs journaux satiriques, peintre, caricaturiste et écrivain, Gill représente la transition qui s'effectue alors entre la profession codifiée par l'Académie⁶²⁸, auquel il n'aura jamais d'accès que pendant une période trouble, et l'art privé mis en place par les nouveaux industriels de la presse et de l'édition. Cette tension est compensée par les artistes dans la création d'espaces de fréquentation privés par lesquels ils acquièrent une réputation de marginalité. Des ateliers parallèles se mettent en place, où les artistes relégués perpétuent leur pratique, à mi chemin entre l'atelier de gravure d'imprimeur et les ateliers des Beaux-Arts. Le lien entre Gill et son disciple Émile Cohl, qui soutiendra celui-ci jusqu'à la fin en lançant une souscription chez ses amis afin de lui offrir une chambre à l'asile de Charenton où il est interné⁶²⁹, montre la nécessité des rapports d'entraide informels qui ont cours dans cet univers parallèle de la bohème⁶³⁰. La pratique de l'illustration, qui s'étend de la presse satirique amateur à la presse illustrée industrialisée, en passant par l'illustration d'ouvrages pour enfants est alors principalement un espace mixte et provisoire qui se structure vers la fin du siècle avec la spécialisation des illustrateurs.

3. MÉLANGE DES GENRES. LA VOCATION ET LA NÉCESSITÉ

Dans le dernier quart du dix-neuvième siècle, l'histoire en image ne possède aucune existence propre, elle reste apparentée à la caricature dans une presse satirique qui connaît son apogée entre 1880 et 1890. C'est dans ce cadre que certains dessinateurs se spécialisent dans les histoires en images auxquels fait également appel l'imagerie populaire alors en déclin⁶³¹. Les illustrateurs de cette époque, ceux que Thierry Groensteen qualifie de troisième génération, héritent de la conciliation du métier d'illustrateur avec le statut d'artiste bohème

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 557

⁶²⁸ N. HEINICH, *L'élite artiste*, *op. cit.*, p. 67.

⁶²⁹ B. TILLIER (éd.), *André Gill. Correspondances et mémoires d'un caricaturiste*, Éditions Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », Seyssel, 2006, p. 372.

⁶³⁰ Voir N. HEINICH, *L'élite artiste*, *op. cit.*, p. 157.

⁶³¹ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, *op. cit.*, p. 23.

par la forme exacerbée de « l'esprit fumiste⁶³² ». Cette communauté se situe dans la droite lignée de la caricature des prétentions artistiques académiques des salons et de l'esprit de charge⁶³³. Les principaux acteurs de la bande dessinée de l'époque, recensés depuis, sont Henri de Sta (de son vrai nom Henri de Saint-Alary), Adolphe-Léon Willette (1857-1926), Émile Cohl (Émile Courtet, 1857-1926), ou Caran d'Ache (Emmanuel Poiré, 1858-1908). Ils participent au salon des incohérents, fondé en 1882 par Jules Lévy⁶³⁴, et se retrouvent dans le café ouvert par Rodolphe Salis⁶³⁵ en 1881, le Chat noir, où les illustrateurs s'adonnent à de multiples activités comme les chansons ou les spectacles d'ombres. Le cabaret publie un hebdomadaire du même nom à partir de 1882. En parallèle de l'activité dans les suppléments illustrés de la presse quotidienne ou de la presse satirique et humoristique, certains dessinateurs fondent leur propre revue. Adolphe-Léon Willette crée *Le Pierrot* (1881-1891), Caran d'Ache et Forain⁶³⁶ fondent le magazine *Psst... !* au moment de la révision de l'affaire Dreyfus (1898-1899), marquant ainsi la continuité d'une implication de certains dessinateurs dans le dessin politique. Entre la caricature politique, favorisée par les lois sur la liberté de la presse de 1881, l'extension massive de la presse illustrée ainsi que la publication de suppléments illustrés dans la presse quotidienne, les illustrateurs précisent leur implication dans la presse tout en restant proches du foyer artistique dans lequel se développe ce qu'on pourrait nommer un « esprit humoriste ».

L'ESPRIT ET LE CADRE HUMORISTES

L'esprit humoriste dérive en droite ligne d'un certain « esprit fumiste ». L'esprit humoriste devient un signe de ralliement pour les illustrateurs caricaturistes jusqu'à la concrétisation du mouvement avec la création du Salon des humoristes en 1907. Ouvert à différents types de pratiques artistiques, le Salon des humoristes est dirigé par un comité de sélection, sur le modèle des salons artistiques parisiens du dix-neuvième siècle gérés par des sociétés d'artistes. À partir de 1881 Jules Ferry décide en effet que l'administration n'intervient plus

⁶³² D. GROJNOWSKI, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Éditions José Corti, Paris, 1997.

⁶³³ L'apprentissage du dessin et de la peinture s'effectuait conjointement dans les ateliers d'artistes dans lesquels « la charge d'atelier » était pratique courante comme le montre le biographe de Cham. F. RIBEYRE, *Cham, sa vie, son œuvre, op. cit.*, p. 71.

⁶³⁴ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres, op. cit.*, p. 17. Sur le salon des incohérents, voir D. GROJNOWSKI, « Une avant garde sans avancée », *Actes de la recherche en sciences sociales* vol. 40, Les Éditions de Minuit, Paris, 1981, [73-86].

⁶³⁵ Rodolphe Salis est également l'initiateur de la promenade de la vache enragée, dans laquelle défilent les artistes de Montmartre en 1896 puis en 1897, sous la présidence d'Adolphe Willette.

⁶³⁶ Jean-Louis Forain avait déjà sorti pour l'année 1889 un hebdomadaire illustré de quatre pages, dont il publie un recueil en fin d'année. Fond numérisé de la bibliothèque de l'université de Heidelberg, [En ligne : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fifre>]. Consulté le 02.06. 2011.

dans les salons annuels⁶³⁷. Le Salon de l'Académie des Beaux-Arts est placé sous le contrôle de la Société des artistes français en 1881⁶³⁸, le Salon des indépendants est créé en 1884, le Salon d'automne en 1903, ces deux derniers ayant été constitués en opposition au premier⁶³⁹. Le Salon des humoristes est créé à l'initiative de Félix Juven, ancien fondateur de la revue *le Rire*, publiée entre 1894 et 1903. Il accueille la majorité des dessinateurs d'humour, regroupés sous la bannière de la Société des dessinateurs humoristes (1904⁶⁴⁰), officiant tant dans la presse satirique que dans la presse pour enfants. La presse pour enfants est alors en passe de devenir le principal support de la bande dessinée dans la presse illustrée qui, concernant les magazines (alors nommées revues illustrées⁶⁴¹), se convertit petit à petit à la photographie⁶⁴². Dans son travail sur les dessinateurs caricaturistes, Christian Delporte décrit la transition qui s'effectue au tournant du vingtième siècle. Progressivement, la caricature politique à charge est délaissée par les dessinateurs qui se concentrent sur « des sujets plus raffinés mettant en valeur le comique de situation et de légende⁶⁴³ ». Cette génération ayant acquis par formation le référentiel de l'identité d'artiste indépendant⁶⁴⁴, se structure autour de l'appellation d'humoriste.

« [...] ils ont leur manifestation annuelle (le Salon des humoristes) et leur association d'entraide (la Société des dessinateurs humoristes), passages obligés pour tout dessinateur débutant⁶⁴⁵. »

Théophile-Alexandre Steinlen fonde le journal *Les humoristes* avec les dessinateurs Forain et Léandre en 1911. Christian Delporte décrit cette génération comme étant structurée autour d'une critique de la génération des caricaturistes précédents, principalement tournés vers la satire politique. Elle est inscrite dans un espace mental collectif consolidé par des dispositifs d'apprentissage et de regroupements (notamment autour de l'atelier d'un maître, d'une origine sociale, d'une volonté professionnelle et de liens de sociabilités communs). Cet esprit de

⁶³⁷ J-P. BACOT, *La presse illustrée au XIX^{ème} siècle : une histoire oubliée*, op. cit., p. 148.

⁶³⁸ C. MAINGON, *Le salon et ses artistes. Une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Éditions Hermann, Paris, 2009, p. 137.

⁶³⁹ Non signé, « Exposer la bande dessinée... à travers les âges », *Phylacterium*, 2011, [En ligne : <http://phylacterium.wordpress.com/2011/02/07/exposer-la-bande-dessinee-a-travers-les-ages-1/>]. Consulté le 15.12.2012.

⁶⁴⁰ Voir l'affiche du premier salon. Fond numérisé *Gallica* de la Bibliothèque Nationale de France. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003608m>], consulté le 14.11.2011.

⁶⁴¹ G. FEYEL, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux* n° 105, La Découverte, Paris, 2001/1, [19-51], p. 31.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴³ C. DELPORTE, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* n° 35, Presses de Sciences Po, Paris, 1992, [29-41], p. 30.

⁶⁴⁴ R. MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, (collaboration P. COSTA), Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1997, p. 253-254.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

communauté, que Daniel Grojnowski décrit sous les traits de la morphologie sociale⁶⁴⁶, se retrouve notamment dans les témoignages qu'André Galland retranscrira pour ses collègues dans le bulletin de l'Union professionnelle des peintres illustrateurs.

« J'ai vécu ma jeunesse sur les flancs de la Butte Montmartre et j'ai – je l'avoue – parfois collaboré à de bonnes blagues [...]. Leurs auteurs sont souvent devenus des hommes célèbres, je ne citerai pas de noms... [...] (tous sortis comme moi et Chaperon de Rollin [...]). [...] Ce dont je veux parler, c'est des farces plus amples, touchant le public même, de ces farces imaginées par nous, artistes en herbe de l'époque: futurs dessinateurs, peintres, journalistes ou hommes de lettre⁶⁴⁷. »

Articulant leur pratique dans la presse à une identification forte à la bohème montmartroise, le dessin de presse (dans sa période faste à la fin du siècle⁶⁴⁸) leur fournit les moyens éventuels de poursuivre leur vocation en parallèle, dans les espaces traditionnels des arts plastiques dédiés à la peinture⁶⁴⁹. C'est le constat effectué par Philippe Kaenel.

« Faible taux d'identification "objective" et "subjective", mesure incertaine de l'engagement des individus dans cette pratique, absence de formation spécifique et de cohésion corporative : l'illustration, souvent jugée secondaire ou occasionnelle, même chez les plus actifs dans le domaine [...], est un métier qui échappe aux définitions sociologiques des professions, résumées par Raymonde Moulin, dont certaines plongent leurs racines dans l'éthique de la vocation, dominante au dix-neuvième siècle⁶⁵⁰. »

« D'un point de vue tant historique que structurel, les illustrateurs, dans le champ artistique, apparaissent en effet comme les homologues des journalistes dans le champ littéraire⁶⁵¹. »

C'est d'ailleurs en référence au journalisme que l'illustrateur se professionnalise alors. Avant de rendre compte du mouvement qui s'établit entre la profession de journaliste et celle de dessinateur, il convient de nuancer l'homogénéité du groupement que constituent les dessinateurs à partir d'un paramètre qui traverse l'histoire de leur pratique, à savoir la pluriactivité. Il nous faut également préciser le poids de la presse enfantine, dans laquelle certains illustrateurs humoristes se spécialisent et à partir de laquelle la bande dessinée devient une pratique spécifique, au point d'y acquérir certaines spécificités sémiologiques, dont il a été question dans la première partie de ce travail.

⁶⁴⁶ D. GROJNOWSKI, « Une avant-garde sans avancée », art. cit., p. 83.

⁶⁴⁷ A. GALLAND, « Blagues d'autrefois », *Écho-dessin* n° 79, p. 4.

⁶⁴⁸ M. MELOT, « La mort de Daumier », *Humoresque* n° 10, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, [57-65], [En ligne : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-33576190.html>]. Consulté le 23.09.2011.

⁶⁴⁹ C. DELPORTE, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », art. cit., p. 32.

⁶⁵⁰ P. KAENEL, *Le métier d'illustrateur*, op. cit., p. 140-141.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 141.

DE LA DIVISION DU TRAVAIL ARTISTIQUE

Les journaux publiés par les cabarets dans lesquels officient les jeunes artistes constituent également des organes publicitaires. Dans ces espaces de divertissement et de création anarchique se fomentent les événements qui peuplent également la presse populaire⁶⁵². Nombre des artistes illustrateurs participent à ces cabarets pour lesquels ils sont aussi employés (affiches⁶⁵³, illustration des revues), ou dans lesquels ils côtoient des professionnels ayant déjà établi des affinités professionnelles dans des journaux et avec d'autres commanditaires potentiels⁶⁵⁴. Ces espaces forment donc des relais potentiels de réseaux d'apprentissage et de pratique informelle ainsi que de transmission professionnelle entre générations. L'illustration, exercée comme activité rémunératrice est alors dans une période faste mais exercée de manière ponctuelle et en complément d'activité. Ainsi de nombreux illustrateurs, au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle ont-ils entamé leur carrière en multipliant les engagements ponctuels et se sont-ils par la suite fait connaître dans l'un ou l'autre de ces domaines (l'illustration de livres ou de partitions, le dessin de mode, la publicité), par goût ou par nécessité, conservant souvent un lien étroit avec la caricature satirique, plus à même de rendre compte d'une modalité de l'engagement plus proche du régime vocationnel. C'est le cas de Benjamin Rabier, de Raymond de la Nézière ou d'Adolphe Willette, qui continuent à officier dans le journal hebdomadaire *L'assiette au beurre*, publié entre 1901 et 1912.

La diversité des pratiques du dessin et de l'illustration implique une séparation des sphères dans lesquelles s'exerce l'activité de chacun des acteurs concernés, toutefois cette spécialisation reste alors largement nuancée par la nécessité de multiplier les engagements hypothétiques, les propositions de projets et les relations avec de potentiels collaborateurs. La diversité des pratiques rendue nécessaire par l'incertitude du succès crée parfois les conditions d'un décrochage, conséquence d'une pluriactivité favorisée par le postulat d'une communauté des arts et des artistes et la pratique conjointe d'une discipline différente, l'écriture ou la

⁶⁵² B. TILLIER (éd.), *André Gill, op. cit.*, p. 20-21.

⁶⁵³ « Travail de commande, assez rapidement exécuté et surtout aussitôt payé après sa réalisation, le dessin de l'affiche lithographique est une aubaine pour des artistes parfois encore inconnus et qui peinent à vivre de la vente de leurs tableaux. Les imprimeurs ont fréquemment recours à des dessinateurs de la presse illustrée, dont les noms sont connus du grand public, c'est le cas de Forain, de Caran d'Ache ou encore de Poulbot et la place de ces illustrateurs grandit après 1918. », M. MARTIN, « De l'affiche à l'affichage (1860-1980). Sur une spécificité de la publicité française », *Le temps des médias* n° 2, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2004/1, [59-74], p. 67

⁶⁵⁴ Voir l'exemple d'Émile Cohl, entré dans le cercle des hydropathes par l'entremise d'André Gill puis faisant la rencontre d'un futur collaborateur dans le cabaret les Quat'z-arts. I. MARINONE, « Émile Cohl et la bohème », in V. VIGNAUX (dir.), *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n° 53, Éditions AFRHC, Paris, 2007, [38-57]. B. BASTIDE, « Des cabarets de Montmartre aux studios de Fort Lee : Émile Cohl et Étienne Arnaud, une amitié fertile », *Ibid.*, [194-209].

comédie par exemple. Ainsi, Nadar se détourne de la caricature dès les années 1850 pour la photographie. Émile Cohl, qui avait été magicien, s'éloigne lui aussi de la caricature pour le cinéma au début du vingtième siècle, de même que Robert Lortac (Robert Collard) et O'Galop⁶⁵⁵ (Marius Rossillon), qui contribuent chacun à l'essor (et à l'institutionnalisation⁶⁵⁶) du cinéma d'animation avec la collaboration d'autres dessinateurs, tels que Joseph Hémard (collaborateur de Lortac qui officie également dans la décoration de théâtres). De même que la caricature politique au début du dix-neuvième siècle, le dessin publicitaire (ou le dessin technique dans un autre registre) marque la spécialisation des activités traditionnellement pratiquées indistinctement et conjointement, créant ainsi une confrontation directe des valeurs liées à la finalité de ces pratiques. La professionnalisation des acteurs impliqués dans cet entre-deux de l'industrie et de la création a une influence sur la pratique des dessinateurs qui trouvent dans la publicité ou encore dans la mode, l'occasion d'exercer et de se faire connaître malgré les incompréhensions que peuvent provoquer ces diverses collaborations. Certaines activités du dessin deviennent, au début du vingtième siècle, des spécialités codifiées par leur finalité explicite imposée par des commanditaires aux objectifs tournés vers l'emprise du public. Notamment, la réalisation d'affiches par des artistes est-elle mal perçue par « le monde encore étroit des professionnels, courtiers, régisseurs, agents de publicité » autour de 1900, car suspectée de dénaturer l'objectif de l'annonce publicitaire⁶⁵⁷.

Cette opposition de l'activité artistique à l'activité professionnelle tend à imposer une lecture à deux niveaux impliquant d'abord la fonction, appuyée sur les aspects techniques ou sur l'intentionnalité (pédagogique) de sa réalisation et un « supplément » qualitatif par le rattachement à la personnalité de son auteur. Pour ce qui concerne l'affiche publicitaire, l'opposition se traduit par la distinction progressive des activités, la rationalisation des usages dans la publicité qui entraîne une restriction du rôle des imprimeurs au profit d'une augmentation des prérogatives des agences de publicité à partir des années 1920.

« Du reste, même si l'affiche reste encore liée à l'art, la séparation des deux secteurs s'affirme : affichiste devient un métier, et même le meilleur ne revendique plus le statut de peintre. Pour renouveler un vivier étroit et ne pas être contraint de constamment

⁶⁵⁵ Cette présentation, tirée d'un article de Raymond Maillet montre à quel point les ponts entre les différentes pratiques se constituent ici dans le plus parfait étalement de carrières. « [...] frère du directeur de l'hebdomadaire satirique *le Rire* [il] paraît avoir été le premier à suivre les traces d'Émile Cohl. [...] Venu de la publicité – il a notamment créé le fameux Bibendum Michelin vers 1902 [...] – il retourna à la publicité, éventuellement cinématographique. », cité par V. VIGNAUX, « Écrire l'histoire française du cinéma d'animation : généalogie et séries culturelles ? », in V. VIGNAUX (dir.), *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n° 59, *op. cit.*, [9-21], p. 12.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁵⁷ M. MARTIN, « De l'affiche à l'affichage (1860-1980). Sur une spécificité de la publicité française », art. cit., p. 67.

recourir aux plus connus qui sont les plus chers, la profession publicitaire organise des concours qui révèlent de jeunes talents moins exigeants⁶⁵⁸. »

Structurellement, la publicité tend à se développer comme un ensemble de pratiques professionnelles aux intérêts spécifiques. L'émancipation progressive de la profession de publicitaire (terme apparu autour de 1918) entraîne une spécialisation des dessinateurs, tenus de se conformer aux cahiers des charges imposés par les commanditaires devenus progressivement des experts⁶⁵⁹.

Le recours aux illustrateurs les plus reconnus cède également le pas à la spécialisation des dessinateurs dans le domaine de l'édition pour la jeunesse. De manière générale, les illustrateurs s'écartent peu à peu des prétentions artistiques forgées par référence à l'institution pour créer des réseaux de solidarité propres en fonction des domaines pour lesquels ils opèrent au début du vingtième siècle. Les artistes spécialisés dans l'art appliqué notamment fondent l'Union des artistes modernes en 1929. Toutefois ce mouvement général de spécialisation n'est encore, à la fin du dix-neuvième siècle, qu'une division de fait et non une division structurée. Les illustrateurs restent, de par leur formation initiale et l'appropriation de leur activité sur le modèle romantique, attachés au centre névralgique parisien dans lequel ils se détachent principalement des liens à l'Académie par le biais des sociétés d'artistes. La Société des humoristes constitue l'aboutissement de ces regroupements artistiques des illustrateurs. Ces regroupements subsistent de manière moins corporatiste après la Première Guerre mondiale, à travers la République et la Commune libre de Montmartre (1920) auxquels certains dessinateurs (Willette, Forain, Poulbot ou Depaquit) participent activement⁶⁶⁰.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁵⁹ Sur la professionnalisation des publicitaires et l'orientation du travail des affichistes par les techniques de rationalisation, voir M-E. CHESSEL, *La publicité : Naissance d'une profession. 1900-1940*, CNRS Éditions, Paris, 1998, p. 178. Pour un exemple de ce type de collaboration dans le cas du dessin animé, voir S. ROFFAT, « L'Atelier Lortac : Cinéma d'animation et publicité dans l'entre-deux-guerres en France », in V. VIGNAUX (dir.), *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n° 59, *op. cit.*, 2009.

⁶⁶⁰ Une étude consacrée à l'implication « sociale » de certains dessinateurs, notamment à travers l'organisation d'événements, d'œuvres et d'instituts de charité etc. dans cette configuration temporelle et spatiale serait intéressante afin de montrer les ressorts psychologiques de l'engagement en fonction des carrières. Nous n'en avons pas trouvé de traces suffisamment synthétiques pour pouvoir l'aborder plus précisément ici. Voir notamment le cas de Poulbot. A. BREMAUD, « Poulbot : dessinateur humoriste et humaniste bienfaiteur », *Info Santé Prévention*, 2012, [En ligne : <http://www.infosanteprevention.net/spip.php?article172>]. Consulté le 23.08.2012.

Dans la dernière décennie du dix-neuvième siècle, une part importante des illustrateurs opère dans la presse enfantine, dans laquelle la bande dessinée se développe majoritairement jusqu'à devenir son principal support. C'est dans ce contexte éditorial des journaux pour enfants que les professionnels de la bande dessinée concevront la nécessité d'une première organisation professionnelle tout en conservant un lien fort avec les groupements artistiques dont ils sont souvent issus. Toutefois, la double implication hétérogène et spécifique de la pratique du dessin narratif pour enfant, entre les exigences des pédagogues et celles d'une presse soumise aux exigences de rentabilité constituent les deux fronts sur lesquels les illustrateurs, identifiés rétrospectivement comme dessinateurs de bande dessinée, auront à lutter collectivement au sortir de la Seconde Guerre mondiale. À la frontière du dix-neuvième et du vingtième siècle, l'illustration pour enfants reste le plus souvent une activité complémentaire, par laquelle les illustrateurs intègrent les journaux sans que cette activité ne connaisse la reconnaissance de la presse satirique. L'explosion de la presse pour enfants offre aux illustrateurs l'opportunité d'exercer leur activité de manière régulière et rémunérée.

« Entre 1890 et 1910, le nombre de périodiques illustrés pour enfants explose : vingt et un nouveaux titres apparaissent, dont huit pour la seule année 1904 ! En même temps, les éditeurs s'attachent à démocratiser la diffusion. Les revues à 0,25 francs ou 0,50 francs à la présentation soignée laissent peu à peu la place à des hebdomadaires à deux sous, voire un sou, illustrés de clichés au trait et imprimés sur du papier ordinaire.

L'édition de livres et d'albums pour enfants connaît une explosion de même envergure : si en 1876, dix éditeurs proposaient des collections à destination de la jeunesse, ils sont dix-sept en 1883 et vingt-quatre en 1885 ! Si deux-cent-soixante-dix titres pour la jeunesse ont été édités en 1872, on en comptera cinq cent vingt-cinq en 1900. [...] La presse s'appuie sur l'édition pour augmenter sa diffusion ; l'édition s'appuie sur la presse pour augmenter ses ventes. Et c'est logique : les mêmes éditeurs publient à la fois des livres et des périodiques et tentent d'assurer le succès des uns par les autres et des autres par les uns...⁶⁶¹ »

Partant de son caractère industriel, le développement de la presse enfantine s'inscrit dans la continuité de la presse illustrée décrite par Jean-Pierre Bacot, qui rapproche la presse illustrée événementielle de la tradition des feuilles familiales à visée de divertissement publiées en Allemagne depuis la première moitié du siècle⁶⁶². Entre 1840 et 1914, les éditeurs de jeunesse développent une industrie mêlant la presse et le livre, à laquelle participent notamment écrivains et illustrateurs les plus reconnus du moment, jusque dans l'élaboration d'abécédaires illustrés.

⁶⁶¹ O. CALON, *Benjamin Rabier*, Éditions Tallandier, coll. « Biographie », Paris, 2004, p. 105.

⁶⁶² J-P. BACOT, *La presse illustrée au XIX^{ème} siècle : une histoire oubliée*, op. cit., p. 92.

« Apparaissent alors des livres ou des albums plus fantaisistes, au dessin plus dégagé, plus libre et plus vivant. Nous sommes sous Louis-Philippe et les illustrateurs de talent, au rendez-vous de la technique, ne vont pas dédaigner de prêter la main à la création de ces œuvres mineures mais néanmoins sources d'inventions et de trouvailles. Ainsi, chez Aubert, en 1839, le Vocabulaire des enfants était-il accompagné de vignettes de très bonnes facture, d'après des dessins exécutés par nos grands romantiques, Grandville, Daumier, Gigoux, Gavarni, quoique sa présentation laissât encore à désirer⁶⁶³. »

C'est à partir des années 1840 que de nouveaux éditeurs investissent dans la littérature pour enfants, dans la continuité des visées pédagogiques des éditions familiales et de connaissance. Le marqueur du tournant de la presse enfantine par l'introduction de bande dessinées, est daté de 1889 année durant laquelle *la Famille Fenouillard* témoigne de l'exposition universelle dans les pages du *Petit français illustré* publié par la maison d'édition de manuels scolaires Armand Colin. L'auteur de cette bande, Christophe (Georges Colomb, 1856-1945) ne semble pas s'inscrire pleinement dans la filiation décrite plus haut malgré sa participation à la revue du Chat noir⁶⁶⁴. Enseignant de sciences naturelles, il commence à collaborer à la presse enfantine des éditeurs scolaires, d'abord chez Hachette, par le biais d'un roman comique illustré dans le *Journal de la jeunesse*, puis pour le *Petit français illustré* dont il est d'abord le chroniqueur scientifique⁶⁶⁵. Il publie des dessins dans la presse sous pseudonyme afin de compléter ses revenus. Entre 1889 et 1905, il publie régulièrement diverses bandes dessinées pour le *Petit français illustré*, publié par Armand Colin. Afin de rendre compte des ramifications historiques de la bande dessinée du point de vue de sa valeur artistique, Thierry Groensteen met en exergue la filiation entre Christophe et son maître Töpffer.

« [...] il est significatif que le dessinateur qui, à ce moment, va imprimer un tournant majeur à l'histoire de la bande dessinée française revendique hautement sa dette envers celui que l'on semblait avoir oublié : Töpffer. Je veux naturellement parler de Christophe [...], qui choisira une citation du Genevois ("mon maître et mon modèle") comme épigraphe pour l'album de *La Famille Fenouillard*. À l'instar de Töpffer, Christophe aurait voulu être peintre, et il aura consacré l'essentiel de sa vie professionnelle à l'enseignement⁶⁶⁶. »

Mais le cas de Christophe montre également l'ouverture de la presse illustrée éducative à de nouveaux illustrateurs, éventuellement recrutés dans des réseaux proches des milieux de l'éducation qui déplacent alors les enjeux de la presse et de l'édition dans une perspective

⁶⁶³ J.-M. EMBS et P. MELLOTT, *100 ans de livres d'enfant et de jeunesse : 1840-1940*, op. cit., p. 27.

⁶⁶⁴ J.-N. LAFARGUE, *Entre la plèbe et l'élite : les ambitions contraires de la bande dessinée*, op. cit., p. 23.

⁶⁶⁵ F. CARADEC, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Albin Michel, Paris, 1977, p. 195.

⁶⁶⁶ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 27.

pédagogique encouragée par les lois sur l'éducation de 1881 et 1882⁶⁶⁷. L'attractivité qu'exercent alors les histoires en images sur le public enfantin entraîne une dynamique éditoriale qui poussera toujours plus loin les éditeurs dans la recherche d'un équilibre entre éducation et divertissement. C'est plus particulièrement la maison Arthème Fayard, suivie par les Éditions Jules Tallandier, Rueff, Gautier-Languereau, Lafitte, la Librairie Mondiale et les frères Offenstadt qui introduisent massivement les illustrés dans la presse enfantine au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle⁶⁶⁸. Dans un numéro de la revue *Neuvième art*, Annie Renonciat cible le contexte de publication de ces histoires en images à travers l'exemple de la maison Fayard qui, confortée par le succès éditorial de ses publications familiales illustrées, privilégie progressivement le développement d'histoires en images dans ses publications orientées vers la jeunesse⁶⁶⁹. Le recensement effectué par Annie Renonciat des acteurs de la presse illustrée pour les enfants montre la proximité que les dessinateurs continuent d'entretenir en majorité avec le dessin humoristique dans ses formes satiriques. Cette proximité est principalement le fait du regroupement autour de la Société des humoristes qui rattache le travail des illustrateurs au modèle de la reconnaissance artistique dans sa forme para-institutionnelle. L'auteur souligne, par ailleurs, que ces dessinateurs, qui exercent des activités parallèles variées, « semblent être également les auteurs des scénarios » en majorité⁶⁷⁰. Comme il l'a été signalé, de nombreux dessinateurs présents dans la presse satirique pour adulte officient conjointement alors dans la presse pour enfants, de même que dans la publicité (dont les commanditaires jouent de la notoriété des illustrateurs qu'elle sollicite), le cinéma d'animation ou même la production littéraire⁶⁷¹. Par exemple, un illustrateur ayant conservé son travail de fonctionnaire pendant près de vingt ans, Benjamin Rabier (1864-1936), officie d'abord dans la presse satirique (jusqu'aux environs de 1904, date à laquelle il se fâche avec son éditeur Félix Juven⁶⁷²) dont il s'éloigne au profit du dessin pour enfants. Le succès de ses publications, dont le caractère animalier retient l'attention, lui vaut d'être contacté pour œuvrer dans la publicité (avant 1914 mais surtout après guerre) et dans le cinéma d'animation⁶⁷³ où il collabore avec Émile Cohl à partir de 1916. Dès 1910, ses pièces de théâtre sont aussi portées sur scène⁶⁷⁴. Si l'auteur de la biographie de Benjamin Rabier

⁶⁶⁷ A. RENONCIAT, « L'art pour enfants », in A. RENONCIAT (dir.), *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI^{ème}-XX^{ème} siècles)*, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, Poitiers, 2003, [200-217], p. 203.

⁶⁶⁸ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 28.

⁶⁶⁹ A. RENONCIAT, « Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion de l'histoire en images "à la française" », *9^{ème} Art* n° 7, Angoulême, 2002, [36-43], p. 37.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁷¹ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 28.

⁶⁷² O. CALON, *Benjamin Rabier*, op. cit., p. 110.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 136.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 168.

précise que celui-ci s'éloigne des humoristes pour se rapprocher de la corporation des illustrateurs jeunesse⁶⁷⁵, il est peu probable qu'une telle « corporation » n'existe alors. Au contraire, la corporation des illustrateurs jeunesse regroupe majoritairement des dessinateurs considérés comme « humoristes ». L'implication dans la presse enfantine ne semble être qu'une partie (accessible) du répertoire d'activités potentielles des humoristes, principalement liée à la demande des fondateurs de ce type de publications en pleine expansion dans la première décennie du vingtième siècle. Il est probable que cette activité ait pu constituer la part exclusive de l'activité de certains illustrateurs, bien que la multiplicité des pratiques semble être la plus courante avant la Grande Guerre. La création de sections d'art pour enfants dans les expositions dans la première décennie du vingtième siècle⁶⁷⁶ montre l'articulation de ces pratiques. Mais l'implication des artistes vis-à-vis de l'éducation esthétique des enfants, alors en discussion chez les éducateurs et dans le milieu scolaire, conduit certains de ces illustrateurs à la spécialisation dans le domaine de l'enfance. Les considérations sur l'environnement esthétique de l'enfant, auxquelles prennent part certains illustrateurs, les conduisent également à élargir leur pratique du dessin. C'est par exemple le cas d'André Hellé (André Laclôte 1871-1945) qui conçoit des jouets à partir de 1904 ainsi que des chambres pour enfants qu'il expose à partir de 1910⁶⁷⁷. Selon le témoignage de certains de ces illustrateurs, ils conçoivent le plus souvent leur production comme pouvant être lue autant par les adultes que par les enfants, ces deux catégories constituant la première cible historique des journaux à destination de la famille dont dérivent les publications réservés aux enfants⁶⁷⁸. Toutefois, comme le montre Annie Renonciat, l'image pour enfants n'est jamais un art pur⁶⁷⁹, et c'est bien par la pluriactivité que les illustrateurs réduisent la marge qui freine la reconnaissance artistique de leurs productions.

Les rares espaces de codification de l'activité, à partir desquels une corporation peut être définie alors, se situent uniquement en rapport avec les journaux ou les entreprises auxquels ils participent, par affinités informelles entre illustrateur et employeur ou entre illustrateurs dans le cadre de regroupements tels que des diners, expositions conjointes, collaborations plus ou moins ponctuelles. Comme le montrent les biographies ou témoignages des acteurs de l'époque, la structuration de l'activité s'effectue principalement par le biais de l'expérience

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁷⁶ A. RENONCIAT, « L'art pour enfants », art. cit., p. 206.

⁶⁷⁷ J. DESSE, « André Hellé, illustre et inconnu », *Ricochet*, non daté, [En ligne : <http://www.ricochet-jeunes.org/oeil-du-libraire/article/48-andre-helle-illustre-et-inconnu%20http://amisdhelle.blogspot.fr/>]. Consulté le 16.04.2012.

⁶⁷⁸ Voir *supra*, p. 219.

⁶⁷⁹ A. RENONCIAT, « Avant-propos », in A. RENONCIAT (dir.), *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours*, op. cit., [3-9], p. 4.

transmise au contact des plus anciens ou des mieux renseignés. Dans son témoignage écrit de cette époque, Saint-Ogan situe son premier dessin rémunéré à la suite d'une rencontre avec Rabier, de trente ans son aîné.

« J'aperçus un soir Benjamin Rabier apportant lui aussi, ses dessins au journal. Il était bien différent des pauvres bougres qui attendaient avec moi sur le banc. [...] Loin d'éprouver de la jalousie pour ce privilégié, j'éprouvais pour lui de la sympathie... [...] Il m'encouragea à persister, me parla des grands de l'époque [...] Il m'expliqua aussi qu'à côté des dessins à légende, on pouvait gagner beaucoup d'argent et acquérir la notoriété au service de la publicité⁶⁸⁰. »

C'est donc encore, pour un temps, dans un cadre collectif défini autant par une appellation « les humoristes » que par une définition hétérogène de l'activité, que les acteurs de la (future) bande dessinée se reconnaissent au milieu de tous les dessinateurs actifs dans la presse, l'édition ou encore la publicité.

« Il y a donc vingt ans que nous sommes professionnellement *humoristes*. Peut-être l'étions-nous auparavant, sans le savoir et de façon désintéressée, mais, depuis quatre lustres, c'est devenu notre métier de faire rire – hum ! Tout au moins d'essayer ! - par nos dessins, par les légendes qui les accompagnent, au vent de l'actualité, au flot des événements, au caprice de notre imagination⁶⁸¹. »

Cette double implication, par le type d'activité et les liens professionnels, s'estompe progressivement au profit d'une répartition par spécialité qui se matérialisera par la création d'instances de représentations, d'abord générales puis spécifiques en fonction des problématiques auxquelles chaque segment de ce qui n'est pas encore une profession se trouve ponctuellement confronté. La citation ci-dessus, tirée d'un livre de souvenirs daté des années 1950, doit donc être remise dans son contexte. Les productions de son auteur, de même que ses considérations montrent à quel point le dessin humoristique s'inscrit dans un contexte de publication spécifique, le dessin de presse. Or, comme le montre Christian Delporte, la Première Guerre mondiale correspond à une rupture, dans la presse généraliste, entre illustrateurs humoristes et dessinateurs de presse politique qui représente le cas type de la diversification des activités évoquée ici.

⁶⁸⁰ A. SAINT-OGAN, *Je me souviens de Zig et Puce et de quelques autres*, La Table Ronde, coll. « La petite vermillon », Paris, 2008, p. 42-43.

⁶⁸¹ FARINOLE, *C'était pour rire. Vingt ans de dessin humoristique*, Éditions Jacques Vautrain, Paris, 1953, p. 12.

C'est surtout après la première guerre mondiale que les humoristes se séparent plus clairement de la presse politique. Thierry Groensteen précise que durant cette période, la publication de journaux pour enfants est réduite en raison du manque de papier, toutefois cette restriction n'empêche pas la création d'une presse de propagande⁶⁸². Dans la grande presse, tout autant que dans la presse pour enfants, les dessinateurs humoristes s'engagent massivement dans un élan de propagande patriotique⁶⁸³. Après la guerre, cet élan patriotique se transforme en mobilisation de solidarité, par l'organisation d'événements autour desquels certains dessinateurs perpétuent les traditions héritées des regroupements d'artistes autour de la bohème montmartroise⁶⁸⁴.

Le fossé entre les journalistes-dessinateurs et les dessinateurs de la presse enfantine dont font partie nombre de dessinateurs humoristes s'élargit, les seconds trouvant dans cette presse l'opportunité d'exercer une activité alors en pleine expansion. Dans son ouvrage sur les journalistes dessinateurs, Christian Delporte montre à quel point l'après Première Guerre mondiale est le moment d'une fracture entre l'identité d'illustrateur humoriste, forgée avant la

⁶⁸² T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 37.

⁶⁸³ C. DELPORTE, *Les crayons de la propagande. Dessinateurs et dessin politique sous l'occupation*. CNRS Éditions, Paris, 1993.p. 14.

⁶⁸⁴ Une Fédération française des artistes mobilisés est constituée après guerre selon des informations recueillies dans le bulletin officiel des fédérations des syndicats d'initiative de France, Colonies et Protectorats daté de 1919, Fond numérisé *Gallica* de la Bibliothèque Nationale de France. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5669020n/f11.image>]. Consulté le 14.11.2011. Cette fédération organise notamment les fêtes de la Victoire à Paris et se mobilise dans l'organisation d'événements à la suite de la Grande Guerre. Un article, publié dans *l'illustration* en 1919 est consacré à ces fêtes. Nous n'avons pas eu accès à cet article en raison de la restriction d'accès aux exemplaires numérisés. Selon le livre blanc pour la relance de la politique culturelle cette fédération aurait été à l'origine de la création d'un syndicat d'illustrateurs par André Galland et Jean Chaperon dont il sera question plus bas. Collectif, *Livre blanc pour la relance de la politique culturelle. Pour une nouvelle politique de la propriété intellectuelle en faveur des auteurs et des artistes interprètes*, Commission pour la Relance d'une Politique Culturelle, auto-édition, Paris, 2007, [En ligne : <http://www.crpc.free.fr/C.R.P.C/page8/files/Intro%20Livre%20Blanc%20CPI.pdf>]. Consulté le 16.07.2012., p. 6. Malgré l'absence de ces deux noms dans la commission des fêtes citée dans le bulletin officiel des fédérations des syndicats d'initiative, deux éléments semblent confirmer l'hypothèse de la participation de ces deux dessinateurs à ces fêtes de la Libération et éventuellement à cette Fédération française des artistes qui compte 1500 membres en 1919. Outre la plausibilité chronologique, Jean Chaperon fait référence à un événement organisé par ces deux amis à la même époque pour un orphelinat dans le bulletin de l'Union des artistes dessinateurs français. Cette référence montre leur mobilisation dans le même type d'événements. D'autre part, dans un témoignage de 1962 concernant André Galland, Henri Cadiou évoque le lien entre les événements organisés par les artistes et la publicité qu'elle confère à l'activisme syndical. « Je l'ai [Galland] entendu bien des fois évoquer cette époque héroïque où les illustrateurs, en grand nombre émoulus des Beaux-arts et des Arts déco, avaient pleinement conservé l'esprit Quatz'Arts, ce qui nous valut une forme de syndicalisme original et efficace, car ne pouvant imposer leurs revendications par le nombre, ils surent en diverses occasions attirer l'attention de la presse et du public selon une mode qui nous est revenue d'Amérique sous le nom de "public-relations" ». H. CADIOU, « André Galland », *L'Œil du Lynx*, Paris, non daté, [En ligne : http://www.oeildusphinx.com/moselli_08.html]. Consulté le 26.09.2011. Assimilables à la même ligne d'action, Thierry Crépin évoque la création de la Fédération nationale des artistes dessinateurs et la création du Bal des barbus en 1949. T. CRÉPIN, « Haro sur le gangster », op. cit., p. 170.

guerre sur le modèle des dessinateurs-artistes de la fin du siècle et les caricaturistes spécialisés dans la presse politique.

« [...] toute massive qu'elle fut, la collaboration des humoristes à la grande presse ne suffit pas à les transformer en journalistes. De reste, la paix revenue, le plus grand nombre s'empresse de renouer avec ses sujets de prédilection et un humour plus léger, évitant désormais soigneusement tout engagement politique⁶⁸⁵. »

Selon cet historien, les prétentions artistiques des humoristes sont mises en cause par la nouvelle génération qui s'affirme dans les années 1920. Un autre facteur explique cette fracture : la construction progressive d'une identité professionnelle de journaliste vis-à-vis de laquelle les dessinateurs de presse se définissent progressivement.

À partir des années 1880, la profession de journaliste se structure à travers la création d'associations⁶⁸⁶. Ces associations se fondent sur la distinction de l'activité de journaliste, alors en pleine mutation, notamment, du fait de la capitalisation des entreprises de presse ainsi que de son expansion après la loi de 1881. La fonction de journaliste devient un métier en s'éloignant de l'activité d'écrivain⁶⁸⁷ dont les revendications portent plus directement sur la propriété des œuvres vis-à-vis de l'édition notamment et pour qui le problème de la contrefaçon constitue une question majeure à laquelle s'était attaquée la Société des auteurs dramatiques (fondée en 1777) et la Société des gens de lettres (fondée en 1838). L'essor des syndicats d'écrivains date de la première moitié du vingtième siècle à la faveur des lois sur l'autorisation des syndicats professionnels (1884) et de celle sur l'autorisation des associations (1901)⁶⁸⁸. L'extension générale du nombre de titres de presse, consécutive à un phénomène d'alphabétisation (appuyé par les dispositions légales des lois Ferry de 1881 et 1882) et au développement de moyens techniques (les presse rotatives, le papier journal industriel, le télégraphe électrique avec les fils spéciaux⁶⁸⁹, les agences de presses, le téléphone et l'extension progressive du rail⁶⁹⁰) entraîne une multiplication du nombre de journalistes. Christophe Charle précise à cet égard que cette extension quantitative est également qualitative : la diversification des titres et des spécialités entraîne une diversification des

⁶⁸⁵ C. DELPORTE, *Les crayons de la propagande*, op. cit., p. 14.

⁶⁸⁶ Gilles Feyel recense cinquante-quatre associations en 1900. G. FEYEL, *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Ellipses éditions, coll. « Infocom », Paris, 1999, p. 132.

⁶⁸⁷ Sur la hiérarchie des pratiques d'écriture selon les genres littéraires dont fait partie le journalisme au milieu du dix-neuvième siècle, voir N. HEINICH, *L'élite artiste*, op. cit., p. 75.

⁶⁸⁸ B. GOBILLE, et G. SAPIRO, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut. », *Le mouvement social* n° 214, La Découverte, 2006/1, [113-139], p. 120-121.

⁶⁸⁹ Sur l'autonomisation de la presse par rapport à la littérature par l'introduction du télégraphe, voir J-P. BERTRAND, « Par fil spécial : à propos de Félix Fénéon », *Romantisme* n° 97, Armand Colin, Paris, [103-112].

⁶⁹⁰ C. CHARLE, *Le siècle de la presse. 1830-1939*, Seuil, coll. « L'univers historique », Paris, 2004, p. 136.

fonctions professionnelles des journalistes⁶⁹¹ qui se traduit dans l'établissement de liens de solidarités professionnels et la création d'associations spécialisées et localisées. Contrairement à l'amateurisme (c'est-à-dire l'activité dans la presse comme passerelle ou comme complément de revenu) qui caractérise la pratique du journalisme dans le courant du dix-neuvième siècle, la création de ces associations est en premier lieu liée à la marque d'une considération de l'activité en termes de carrière avec pour principal objectif le fait d'assurer une retraite à ses membres⁶⁹². L'identification professionnelle qui s'appuie sur la reconnaissance de l'utilité publique des journalistes par l'État se confirme au milieu des années 1880 avec l'aide mise en place par le biais de loteries nationales afin de financer leur retraite⁶⁹³. Le journalisme comme métier devient un but comme le montre également la tentative de création d'une école de journalisme en 1899, puis la publication des premiers manuels professionnels dans les années 1920⁶⁹⁴. Les associations ont pour objectifs d'établir les bases d'une codification déontologique de l'activité et de contrôler l'entrée de nouveaux membres dans l'activité⁶⁹⁵. Ce mouvement général de professionnalisation de la presse n'est pas homogène et repose sur une diversité de situations. Les spécialités, notamment lorsqu'elles impliquent une proximité avec la sphère politique, la localisation des journalistes ou encore le rôle au sein des rédactions, sont des facteurs qui permettent d'expliquer la plus ou moins grande efficacité de la professionnalisation des journalistes. Malgré cette diversité, l'analyse de Charle rend compte d'une spécification du journalisme comme activité distincte de toute autre forme de production d'image et de texte en fonction des configurations professionnelles particulières dans lesquelles elle s'exerce.

Durant la Première Guerre mondiale, le nombre de pages dans les journaux diminue, des titres disparaissent. Se banalise le recours à l'information gouvernementale et aux dépêches d'agences⁶⁹⁶. C'est dans ce contexte spécifique, accentué par les dérèglements financiers produits par le conflit et la séparation des fonctions rédactionnelles et financières, que la profession de journaliste, qui souffre alors du sous-emploi, se structure dans un rapport plus spécifiquement syndical⁶⁹⁷. À la suite des dérives de la propagande dans la presse pendant la Grande Guerre, le Syndicat national des journalistes est fondé en 1918 dans le but d'établir les

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁹² L'État assure en grande partie cette retraite distribuée par le biais des associations. *Ibid.*, p. 154-155.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁹⁴ Voir C. DELPORTE, *Les journalistes en France. 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Seuil, 1999, p. 277-283.

⁶⁹⁵ C. CHARLE, *Le siècle de la presse*, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 270.

⁶⁹⁷ *Ibid.*

codes d'une déontologie professionnelle⁶⁹⁸. Cette revendication d'une spécificité, menacée par les revendications ouvrières au sein des entreprises de presse contribue à l'adhésion de cet organisme professionnel au concept de « travailleur intellectuel » fondé par des universitaires. En 1922, le Syndicat des journalistes intègre la Confédération des travailleurs intellectuels créée en 1920. Toutefois, cette professionnalisation sur le modèle des corporations libérales est minimale, car elle ne parvient à contrôler l'exercice de la profession par des membres assermentés par une formation spécifique⁶⁹⁹. L'aboutissement de cette revendication collective aboutit en 1936 à la création de la commission chargée de délivrer la carte professionnelle garantissant une codification de l'activité exercée par les professionnels⁷⁰⁰. Les dessinateurs de presse qui s'identifient au journalisme dans l'Entre-deux guerre sont les premiers à tenter d'imposer une représentation collective de leur activité qu'ils rattachent à celle des journalistes.

Le dessinateur de presse

Comme le montre Christian Delporte, dans la première décennie du vingtième siècle, la pratique de la caricature reste considérée comme accessoire par les dessinateurs dont l'identité est structurée autour des valeurs de la bohème artistique. L'identité de journaliste naissant ne touche donc la profession des dessinateurs de presse que de manière individuelle, par la multiplication des activités, particulièrement celle de rédacteur et de directeur artistique à l'intérieur des rédactions, les espaces de regroupement s'effectuant encore sur le modèle des sociétés d'artistes et des solidarités effectives liées aux ateliers ou aux espaces de la vie culturelle parisienne.

« Il est vrai que, fort longtemps, le dessinateur, qui aimait à se définir comme un artiste, estima ses multiples contributions dans les journaux comme accessoires, jetant même un regard non dénué de mépris sur une activité plus rémunératrice que la vente de ses toiles⁷⁰¹. »

Une nouvelle génération de dessinateurs de presse, dans les années 1920, provoque une scission plus marquée dans l'activité d'illustrateur de presse entre les anciens humoristes et les dessinateurs de la presse politique. Le Salon des humoristes représente alors une ancienne

⁶⁹⁸ J.-M. CHARON, « L'éthique des journalistes au XX^{ème} siècle. De la responsabilité devant les pairs aux devoirs à l'égard du public », *Le temps des médias* n° 1, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2003/1, [200-210], p. 201.

⁶⁹⁹ C. CHARLE, *Le siècle de la presse*, op. cit., p. 287

⁷⁰⁰ Non signé, « Histoire de la "carte de presse" », Commission de la Carte d'Identité des Journalistes Professionnels, non daté, [En ligne : <http://www.ccijp.net/article-1-histoire-de-la-carte-de-presse.html>]. Consulté le 26.07.2012.

⁷⁰¹ C. DELPORTE, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », art. cit., p. 29.

école dont l'implication nationaliste des membres pendant la Grande Guerre est critiquée. Gus Bofa (Gustave Blanchot, 1883-1968) lance le Salon de l'araignée en 1920, à travers lequel il critique le fonctionnement et les réalisations du Salon des humoristes⁷⁰². La rupture entre les participants au Salon des humoristes et ceux du Salon de l'araignée se creuse en 1924, date à laquelle le second commence à faire de l'ombre au premier. La rupture identitaire se produit de manière plus nette dans les années 1920. Delporte décrit l'évolution progressive de l'identité de dessinateurs de presse qui se distingue de celle de la génération des anciens « dessinateurs humoristes ». Ceux-ci ne publient plus dans la grande presse après la guerre. Après une première vague, composée de peintres recyclés dans le dessin de presse, une nouvelle génération de dessinateurs s'affirme dans les années 1920. Contrairement à leurs aînés, ces dessinateurs proviennent de milieux plus modestes, ils se définissent comme journalistes-dessinateurs (terme qui s'impose dans les années 1925⁷⁰³). Ils ne possèdent pas de formation artistique, apprennent leur métier sur le tas. Pour cette génération, l'activité du dessin de presse est une fin en soi, assimilée au journalisme, et non une activité annexe destinée à supporter économiquement les sacrifices d'une vocation artistique parallèle. En 1929, un petit groupe de dessinateurs de la presse politique forme l'Association d'entraide des dessinateurs parlementaires⁷⁰⁴, issu d'un Salon politique des dessinateurs parlementaires fondé en 1926⁷⁰⁵. Ces dessinateurs, spécialisés dans le dessin de presse politique forment un collectif qui marque un tournant dans l'auto-identification des dessinateurs de presse, se retrouvant non pas autour d'une école artistique, contrairement à leurs aînés, mais en fonction d'une activité professionnelle partagée⁷⁰⁶. La rupture entre les dessinateurs de presse politique et les dessinateurs humoristes et le rapprochement des premiers à l'activité professionnelle des journalistes s'établit de manière progressive tout au long de l'Entre-deux guerre. Cette rupture s'étend progressivement à l'ensemble de la nouvelle génération des dessinateurs œuvrant dans la presse. Comme leurs aînés, les dessinateurs humoristes de la grande presse s'éloignent du Salon des humoristes. Ils montent un salon concurrent en 1935, *Satire 35*, fondé par le dessinateur Jacques Lechantre (1907-1977). Mais c'est principalement la fondation du Syndicat des dessinateurs de journaux (SDJ) en 1935 qui entérine le rapprochement entre l'activité de dessinateur et la profession de journaliste. Celle-ci bénéficie depuis 1925 de

⁷⁰² C. DELPORTE, « Gus Bofa et le "Salon de l'araignée" (1920-1930) », *Gavroche* n° 65, 1992, [15-19], [En ligne : <http://www.gavroche.info/index.php/articles-en-ligne/10-gus-bofa-et-le-qsalon-de-laraigneeq-1920-1930>]. Consulté le 14.07.2011.

⁷⁰³ C. DELPORTE, *Les crayons de la propagande.*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁰⁶ Thierry Groensteen signale également la création par Alain Saint-Ogan, Hervé Baille, Dharm, André Foy, Pedro et Maurice Sauvayre, d'une Association des dessinateurs des grands quotidiens autour de 1922. Cette association ne semble pas avoir perduré. GROENSTEEN, et H. MORGAN, *L'art d'Alain Saint-Ogan*, *op. cit.*, p. 24.

déductions fiscales pour frais professionnels et d'un abattement de 30 % en usage à partir de 1932⁷⁰⁷. Le Syndicat national des journalistes (SNJ), fondé en 1918 est à l'origine de la loi Guernut de 1935 sur le statut professionnel des journalistes⁷⁰⁸. La loi confirme l'attractivité de la profession dans laquelle se reconnaissent désormais nombre de dessinateurs de presse. Selon Christian Delporte, la loi fait de la profession une des mieux protégées. Une partie des dessinateurs les plus installés, les reporters-dessinateurs, profite de ce statut. Toutefois la participation des dessinateurs au Syndicat des journalistes montre leur faible représentativité dans cet organe syndical regroupant une majorité des journalistes⁷⁰⁹.

En 1935, Jaques Lechantre, Robert Picq, Jean Bellus et Farinole mobilisent les dessinateurs regroupés autour du salon Satire et créent le Syndicat des dessinateurs de journaux. Leurs revendications sont principalement fixées sur les tarifs des dessins ainsi que les délais de paiement. Les dessins sont alors payés après la publication et non plus dès leur réception par les journaux comme cela se pratiquait auparavant. Ils constituent des délégations chargées de négocier avec les responsables de journaux⁷¹⁰. Non satisfait par la surveillance du Syndicat de la propriété artistique, officiellement chargé de collecter les droits d'auteurs à partir de 1898, le syndicat s'occupe également de la perception des droits d'auteurs concernant les reproductions des dessins parus dans la presse étrangère et régionale⁷¹¹ et se rapproche du Syndicat national des journalistes afin de bénéficier des dispositions professionnelles établies par la loi de 1935, alors réservées aux rares reporters-journalistes bénéficiant de traitements fixes.

« [...] quant aux autres, ceux qui vendaient des dessins à plusieurs publications, ils étaient considérés comme d'aimables plaisantins [...] et peu dignes d'entrer dans cette grave compagnie.

Nous fûmes tout de même quelques rares élus à obtenir cette fameuse carte, vers 1937, et, forts de ce précédent, nous persistâmes à amener devant des commissions ordinairement chauves, et composées mi-partie de journalistes et de directeurs, de nombreux camarades munis de leur dernière déclaration d'impôts. Te souviens-tu⁷¹² de l'étonnement de ces confrères chevronnés, voyant combien d'"Artistes" pouvaient vivre des journaux autrement qu'en héros de Murger, et dont plusieurs gagnaient certainement davantage que le rédacteur le plus régulier ? Ils nous admirent avec

⁷⁰⁷ C. DELPORTE, *Les crayons de la propagande.*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰⁸ J.-M. CHARON, « L'éthique des journalistes au XX^{ème} siècle. De la responsabilité devant les pairs aux devoirs à l'égard du public », *art. cit.*, p. 201.

⁷⁰⁹ C. DELPORTE, *Les crayons de la propagande.*, *op. cit.*, p. 21.

⁷¹⁰ FARINOLE, *C'était pour rire*, *op. cit.*, p. 109.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 110.

⁷¹² Le texte est composé sous la forme d'un dialogue entre Farinole et Robert Picq, FARINOLE, *C'était pour rire*, *op. cit.*

réserve, et nous y gagnâmes de bénéficier des mêmes augmentations qui s'ajoutaient périodiquement aux traitements des journalistes⁷¹³. »

La mobilisation professionnelle des années 1930 est marquée par la constitution d'un groupe professionnel restreint à l'intérieur de la profession de journaliste alors au faîte de la reconnaissance publique. Toutefois, cette identification à un groupe d'intérêt particulier reste portée par une minorité des dessinateurs, qui opère dans la presse quotidienne nationale, et non par les dessinateurs spécialisés dans la presse pour enfants, dans laquelle la bande dessinée se pratique en majorité, avant d'être éventuellement publiée en albums pour les titres ayant le plus de succès.

SPÉCIALISATION : LES DESSINATEURS DE JOURNAUX POUR ENFANTS

Thierry Groensteen évoque l'entérinement d'un tournant dans la publication de bande dessinée qui a lié avec la fracture entre les dessinateurs satiriques et les dessinateurs de la presse enfantine après la Première Guerre mondiale. À partir de cette date, les bandes dessinées n'ont plus droit de cité que dans cette dernière⁷¹⁴. Mais si cette fracture semble attestée du point de vue des contenus des publications, son ampleur resterait à démontrer du point de vue des liens de solidarité entre les dessinateurs. D'une part, la délimitation de collectifs reste à étudier, sachant que les dessinateurs de presse usent du même terme que les sociétaires du Salon des humoristes (desquels ils s'excluent pourtant) pour se désigner. Si la première génération des dessinateurs de presse opère dans la presse parlementaire, la seconde génération des dessinateurs de presse s'identifie autant par la profession (dessinateur-journaliste) que par l'affinité avec le registre humoristique⁷¹⁵ aux anciens artistes humoristes. D'autre part, si une scission existe entre la presse politique, la presse satirique et la presse pour enfants, celle-ci est plus évidente du point de vue de la restriction de domaines de recherches séparés par une délimitation de leur objet comme nous l'avons déjà souligné. Mais, rappelons-le une nouvelle fois, la bande dessinée n'est pas alors identifiée comme une pratique spécialisée. Elle est alors apparentée à l'histoire en image pour enfants. Il est donc probable que la spécialisation dans la presse enfantine et dans la bande dessinée (qui prend alors une forme plus moderne, notamment influencée par les productions américaines) dépende surtout alors d'un savant agencement entre prétentions pédagogiques et opportunités professionnelles.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 113.

⁷¹⁴ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 28.

⁷¹⁵ Le Salon des humoristes regroupe d'ailleurs deux associations distinctes : la Société des dessinateurs humoristes et la Société des artistes humoristes. A. SAINT-OGAN, *Je me souviens de Zig et Puce et de quelques autres*, op. cit., p. 61.

L'implication dans la presse enfantine peut avoir plusieurs ressorts. Être commanditée, c'est-à-dire incitée par les éditeurs qui recherchent les illustrateurs à succès afin de conforter leurs publications en usant du succès des artistes qu'ils « débauchent » au moyen de conditions de publications attrayantes. Au contraire, ceux-ci peuvent se tourner vers le dessin d'enfants dans le but de publier en espérant atteindre le succès dans d'autres sphères comme le dessin de presse. Le ressort peut également être pédagogique, qu'il concerne la volonté d'éduquer ou de contrer les publications de pur divertissement auxquelles les critiques des éducateurs s'attaquent de manière de plus en plus virulente dans la première moitié du vingtième siècle.

Toutefois, il convient de ne pas négliger les différences structurelles qui distinguent le dessin de presse du dessin pour enfants et conduit à des revendications collectives spécifiques selon le type d'activité. Premièrement, à côté des suppléments illustrés pour les enfants lancés par des éditeurs généralistes, certains éditeurs et structures éditoriales sont eux-mêmes spécialisés dans la presse enfantine dans laquelle de véritables industriels bouleversent les codes de la traditionnelle édition professionnelle⁷¹⁶. Nous ne pouvons affirmer ici ce qui incite les dessinateurs à passer d'un registre à l'autre et à s'orienter dans cette presse pour enfants, l'hypothèse de conditions de publications attractives étant une piste probable⁷¹⁷. Il est possible d'y ajouter le mouvement de diminution de la presse satirique et d'augmentation de la presse pour enfants, ainsi que l'essor de la photographie qui entraînent une concurrence accrue entre les dessinateurs de presse tandis que le dessin conserve sa place dans la presse pour enfants. Quoi qu'il en soit, de nombreux dessinateurs fourniront de quoi alimenter ces productions et les dessinateurs y trouvent l'occasion de sécuriser leur carrière par le biais de la publication régulière qui caractérise les histoires à suivre.

L'identification plus précise d'une identité collective du dessinateur de la presse enfantine semble s'établir à partir des années 1930, à travers une revendication professionnelle spécifique. Tandis que l'identité professionnelle de la nouvelle génération de dessinateurs de presse semble progressivement être assimilée à la profession de journaliste du fait de la publication dans la grande presse, la spécificité de l'activité du dessin pour enfants est renforcée par la problématique de la concurrence étrangère qui touche particulièrement ce segment des acteurs de la presse. Avant que cette revendication n'acquière de portée institutionnelle à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les revendications plus générales sont relayées dans le Syndicat des dessinateurs de journaux dans laquelle existait déjà une section

⁷¹⁶ T. CRÉPIN, « Haro sur le gangster », *op. cit.*, p. 26.

⁷¹⁷ Voir l'entreprise de « débauchage » mise en place par Jules Tallandier vis-à-vis de Benjamin Rabier. O. CALON, *Benjamin Rabier, op. cit.*, p. 108.

des dessinateurs pour enfants présidée par Auguste Liquois. Les dessinateurs de journaux pour enfants semblent affiliés au Syndicat des dessinateurs de presse et souscrivent donc logiquement aux revendications de celui-ci concernant le statut des journalistes (et notamment des journalistes pigistes). Mais depuis 1934, le spectre de la concurrence étrangère déloyale plane sur la production d'illustrés pour la jeunesse, à tel point que la revendication d'un quota de 75 % de dessins français dans ces publications devient la revendication majeure du Syndicat des dessinateurs de journaux qui, repris par Liquois et Saint-Ogan devient le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants (SDJE) en 1946⁷¹⁸. Robert Dansler en est le secrétaire. Selon Farinole, à l'origine du Syndicat des dessinateurs de journaux en 1935, qui participe également au syndicat refondu après la guerre, cette revendication reprise dans les négociations d'après-guerre était déjà un « usage constant⁷¹⁹ ». Thierry Crépin affirme qu'à partir de 1947, le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants négocie ces 75 % de dessins français au cas par cas avec les éditeurs, avec pour levier l'autorisation de paraître⁷²⁰. Cette revendication, pour laquelle les représentants du Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants négocient jusqu'à 1949 ne sera jamais officialisée.

Dans les années 1930, Paul Winkler avait fondé une agence de presse et de publicité chargée de diffuser du matériel dans les journaux. C'est principalement contre ces publications, achetées aux États-Unis et publiées dans les journaux lancés par Winkler lui-même que les dessinateurs se mobilisent après guerre en proposant notamment d'apposer une représentation de cocotte en papier afin de signaler la provenance du dessin⁷²¹. Selon les historiens qui évoquent cette activité syndicale, le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants est loin d'être une réussite malgré les opérations lancées par Auguste Liquois. Si dans le climat de reconstruction de l'après-guerre la carte de journaliste est devenue obligatoire (pour garantir la probité de ses titulaires pendant l'occupation), et bénéficie donc aussi aux dessinateurs de journaux pour enfants, les objectifs syndicaux de valorisation des dessins pour enfants passent largement à côté de leurs objectifs. Selon Thierry Crépin, le syndicat tente de valoriser le dessin français par le lancement d'un illustré géré sous forme de coopérative qui ne verra jamais le jour, ainsi que la création d'une agence de presse française (Paris-Graphic) afin de concurrencer Opéra Mundi ou encore la tentative de lancement d'un Grand prix de l'image française qui est finalement récupéré par le Bureau d'études de l'éducation populaire

⁷¹⁸ T. CRÉPIN, « Le grand prix de l'image française, une existence éphémère », *Comicalités*, 2011, [En ligne : <http://comicalites.revues.org/217>]. Consulté le 16.03.2012.

⁷¹⁹ FARINOLE, *C'était pour rire*, op. cit., p. 201.

⁷²⁰ T. CRÉPIN, « Haro sur le gangster », op. cit., p. 175.

⁷²¹ T. CRÉPIN, « Le grand prix de l'image française, une existence éphémère », art. cit.

avant de disparaître totalement⁷²². Dans son article sur le Grand prix de l'image française, lancé par le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants, Thierry Crépin formule de manière ambiguë une thèse qui paraît fondée sur une spécificité du métier d'auteur de bande dessinée. Pourtant, il est peu probable que ce métier (défini par un objet alors peu identifiable hors de la production pour enfants) ait constitué le moteur d'une revendication culturelle au vu de la postérité de cette organisation. L'auteur affirme en introduction :

« Les dessinateurs qui tenaient le haut du pavé dans les années 1940 autour d'Alain Saint-Ogan seraient sans bien [sic] surpris d'entendre ou de lire des études savantes consacrées à la bande dessinée. Pourtant, ils ont tenté [...] d'obtenir une reconnaissance culturelle pour les auteurs de bande dessinée par la création d'un prix [...]»⁷²³ »

L'attribution du premier Grand prix à un ouvrage de contes illustrés laisse peu de doute sur la reconnaissance de la bande dessinée à laquelle ce prix paraît consacré. Plus que de la reconnaissance de la bande dessinée, c'est bien de la reconnaissance des auteurs investis dans la presse infantine qu'il s'agit ici, la reconnaissance de leur savoir-faire est alors loin des préoccupations contemporaines sur le statut de la bande dessinée comme forme spécifique. Contrairement à ce que semble sous-entendre Thierry Crépin, une conclusion se dessine ici : la professionnalisation des auteurs de bande dessinée n'implique pas l'artificialité de leur discipline.

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ *Ibid.*

II. UNE PROFESSIONNALISATION EN DEMI-TEINTE

Dans la première moitié du vingtième siècle, la professionnalisation des auteurs de bande dessinée est contrariée par la mauvaise réputation de la pratique axée sur son caractère pédagogique. L'attrait des publications pour la jeunesse, qui intègrent de manière plus conséquente la bande dessinée dans leurs pages, entraîne une conversion des éditeurs. La bande dessinée en tant que telle, acquiert certaines caractéristiques formelles sur lesquelles se fondent nombre de publications pour attirer le lectorat. La professionnalisation des acteurs de la bande dessinée relève principalement de la négociation avec leurs employeurs ponctuels ou réguliers. Les propriétaires de support de presse et de l'édition pour les séries les plus populaires, sont les principaux interlocuteurs professionnels liés à cette pratique. De ce fait, la professionnalisation des auteurs se caractérise probablement par son caractère local et individualisé vis-à-vis des employeurs. Le manque d'informations sur la relation des syndicalistes vis-à-vis des éditeurs laisse penser que ces relations pouvaient être principalement prises en charge au regard des conventions collectives admises dans le métier selon un mode informel, confortées par des dispositions générales instaurées pour l'ensemble des pratiques de création ou plus spécifiquement du dessin de presse pour lesquels le Syndicat des dessinateurs journalistes s'était mobilisé à la fin des années 1930. Les échecs de ce syndicat, souvent attribués à ses responsables, sont peut-être aussi la marque d'une défiance vis-à-vis de l'objet qui se traduit par l'application de la loi de 1949, qui contraint directement les éditeurs (et donc indirectement les auteurs) au respect d'une réglementation sur les contenus sans toutefois offrir de contrepartie quant à la réglementation du travail de création pour lequel l'instauration d'un quota de dessins français constituait la principale revendication

à l'époque. Entre les deux guerres, les créateurs de bande dessinée sont donc loin de constituer un groupe professionnel malgré les tentatives d'union afin d'infléchir les directives légales. Deux tendances sont à l'œuvre, qui permettent a posteriori de qualifier l'articulation entre artification et professionnalisation lors de la période de l'entre-deux-guerres : d'une part, le rapprochement avec les revendications et les regroupements syndicaux des journalistes ; d'autre part, la revendication autour des droits d'auteurs, notamment portée par l'Union des artistes dessinateurs français (UADF), structure syndicale héritée des sociétés d'artistes du début du siècle. Les dessinateurs de journaux du début du vingtième siècle structurent ce syndicat sur le principe d'une définition artistique de leur activité, mêlant les différents segments de l'illustration et des arts plastiques en accueillant à sa marge le Syndicat des dessinateurs de journaux.

Nous passerons ici sur le contexte particulier de la Seconde Guerre mondiale après laquelle les dessinateurs de presse se trouvent tenus de répondre de leur implication dans la presse de collaboration, notamment par le biais de la commission d'attribution de la carte de presse⁷²⁴. Le cas du journal le *Téméraire* (le « petit nazi illustré » comme le rebaptise Pascal Ory⁷²⁵) est emblématique de la presse parisienne destinée aux enfants pendant la période d'occupation. Les dessinateurs ayant participé à cet illustré, comme aux organes de la presse vichyssoise en zone sud, se retrouvent en majorité dans la production des années suivantes, intégrant parfois les publications communistes ou catholiques⁷²⁶. Les données produites par Gilles Ragache montrent que seul un des dessinateurs du journal fut condamné⁷²⁷ et qu'une reconversion collective eut lieu dès le printemps 1944. Après la Libération, les dessinateurs de bande dessinée concentrés dans la presse pour enfants ne semblent donc pas subir d'épuration autant que leurs confrères spécialisés dans le dessin de presse. Les historiens spécialisés dans cette période, séparant d'une manière relativement stricte les activités par domaines, ne précisent pas, à notre connaissance, si l'attribution de la carte de presse est une obligation à laquelle sont tenus les dessinateurs de la presse enfantine. Il est possible que, contrairement aux dessinateurs de presse politique et, plus généralement aux « crayons » du dessin de presse, les dessinateurs de bande dessinée aient été soumis à de moins strictes restrictions : compte tenu du besoin des éditeurs de s'appuyer sur l'expérience des dessinateurs dans ce type de production⁷²⁸ ; compte tenu de la faible corrélation entre le dessin pour enfant et ses effets de

⁷²⁴ Voir C. DELPORTE, « Journalisme, propagande et collaboration (1940-1944) : le cas des dessinateurs de presse. », *Guerres mondiales et conflits contemporains* n° 169, PUF, Paris, 1993, [117-135].

⁷²⁵ P. ORY, *Le petit nazi illustré*, *op. cit.*

⁷²⁶ G. RAGACHE, « Un illustré sous l'occupation : le *Téméraire* », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* n° 47, Belin, Paris, 2000/4, [747-767].

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 765.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 766.

propagande⁷²⁹ (une corrélation sur laquelle Pascal Ory établit la thèse de son ouvrage) ; compte tenu des restrictions directement imposées aux éditeurs par la commission chargée de produire les autorisations de parution ; compte tenu enfin des modalités de leur engagement dans les journaux pour lesquels le principe de continuité est valorisé⁷³⁰. Quoi qu'il en soit, l'affirmation d'un groupe professionnel des auteurs de bande dessinée semble singulièrement, dans ces dispositions légales d'après-guerre, liée à la responsabilité et à la probité de leurs éditeurs, comme si la minorité légale du public auquel les publications sont destinées rejaillissait sur les créateurs, vis-à-vis desquels l'éditeur fait figure d'autorité. Ce manque d'autonomie symbolique, auquel contribuent probablement les stratégies de mise en concurrence des éditeurs, est accentué par le manque d'autonomie réelle de ce groupe professionnel⁷³¹ qui se traduit par la diversité identitaire des regroupements professionnels effectifs avant la guerre et décrits par Thierry Crépin⁷³². Selon les historiens, la majeure revendication législative des dessinateurs de bande dessinée réside dans l'institution de quotas en faveur des productions françaises. Toutefois, une étude des revendications de groupes annexes permet de mettre l'accent sur certaines dispositions plus générales, par lesquelles les dessinateurs de bande dessinée participent aux revendications de l'ensemble du groupe professionnel des artistes dessinateurs auxquels ils se sentent attachés. La proximité puis la séparation du Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants (SDJE) et de l'Union des artistes dessinateurs français (UADF) met en jeu ces revendications générales qui relèvent de l'activité artistique élargie à laquelle s'identifient en partie ces dessinateurs sans pour autant être reconnus comme tels par leur fonction de dessinateur de journaux pour enfants.

⁷²⁹ Dans son livre témoignage, Alain Saint-Ogan dénie l'engagement que lui prêteront parfois les historiens par cette atténuation de l'effet de propagande : « Je me contente de faire quelques affiches qui seront placardées dans les écoles pour recommander aux élèves de bien travailler et de ne pas copier les uns sur les autres. C'est anodin. ». A. SAINT-OGAN, *Je me souviens de Zig et Puce et de quelques autres*, op. cit., p. 166. Groensteen, pour sa part précise que ces dessins sont « réalisés dans un style volontairement impersonnel ». T. GROENSTEEN et H. MORGAN, *L'art d'Alain Saint-Ogan*, op. cit., p. 68.

⁷³⁰ La situation en Belgique semble peu différente. Comme le note Benoît Mouchart, « Si la bande dessinée avait bénéficié à cette époque d'une légitimation proche de ce qu'elle connaît aujourd'hui, le destin d'Hergé en eût sûrement été changé et il n'aurait peut-être pas passé qu'une seule nuit en prison. » B. MOUCHART, *À l'ombre de la ligne claire*, p. 93.

⁷³¹ Pascal Ory parle, à propos des dessinateurs de bande dessinée, de groupe professionnel mais désigne « le dessinateur de presse ». P. ORY, *Le petit nazi illustré*, op. cit., p. 33.

⁷³² Principalement, la Société des humoristes, pour le compte de laquelle le Raillic obtient la restitution des dessins à la parution ; l'Union des artistes dessinateurs français ; le Syndicat des dessinateurs de journaux. T. CRÉPIN, « Haro sur le gangster », op. cit., p. 168-171.

1. DE L'UNION DES ARTISTES DESSINATEURS FRANÇAIS AU SYNDICAT DES DESSINATEURS DE PRESSE

Comme il l'a été signalé plus haut, l'Union des artistes dessinateurs français (UADF) est probablement le produit du regroupement de dessinateurs ayant acquis une forte conscience collective consolidée par des liens affectifs et professionnels issus des ateliers d'artistes, de l'École des Beaux-Arts et de l'École des arts décoratifs au début du vingtième siècle. Ces associations, Société des humoristes, Union des artistes dessinateurs français, sont d'abord principalement consacrées à l'organisation de rassemblements festifs, diners et salons d'exposition⁷³³. Mais, créé en 1924⁷³⁴, l'UADF est aussi un organisme de type syndical qui insiste sur le caractère professionnel de l'exercice du dessin, quel que soit son support⁷³⁵. L'UADF tente donc, à l'instar du Syndicat des journalistes à la même époque, de créer les conditions d'une codification de l'activité par l'information en interne, la négociation vis-à-vis des clients ou partenaires et l'influence collective en direction des pouvoirs publics. Faute d'analyse synthétique produite par des historiens, c'est dans le bulletin professionnel de ce syndicat, intitulé *l'Écho-dessin*, que nous avons tenté de repérer les relations entretenues par les dessinateurs et la nature et le degré de leurs revendications.

Dès la Libération, l'UADF publie un bulletin de liaison, intitulé *Écho-dessin*, à destination de ses membres afin de les informer des manifestations, avancées et projets du syndicat⁷³⁶. Les reproductions que nous avons pu nous procurer auprès de la Bibliothèque nationale de France se limitent malheureusement aux publications du bulletin à partir de février 1957. La pagination des quatre premiers numéros dont nous disposons est d'abord aléatoire, comme alternant deux séries (55 puis 9, 10, puis 65) puis régulière. La publication est annoncée comme mensuelle mais semble parfois sortir de manière bimensuelle. La collection fournie par la bibliothèque nationale est incomplète. Malgré ces lacunes documentaires, ces bulletins permettent cependant d'établir certains points relatifs à l'organisation professionnelle des dessinateurs dans et autour de cette union.

Maurice Radiguet (1866-1941), Gil Baër⁷³⁷ (1863-1931), Jean Chaperon et André Galland sont à l'origine de l'UADF en 1924⁷³⁸. Jean Chaperon, né en 1887 (mort en 1969), est peintre

⁷³³ FARINOLE, *C'était pour rire*, op. cit., p. 49.

⁷³⁴ Non signé, « Les origines de l'UNPI », [En ligne : <http://www.unpi.net/origines.php>]. Consulté le 12.05.2009. *L'Écho-dessin* indique 1923. Non signé, « L'U.A.D.F. à l'honneur », *Écho-dessin* n° 84, mars 1960, p. 2.

⁷³⁵ T. CRÉPIN, « Haro sur le gangster », op. cit., p. 170.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ Non signé, « Gil Baër », *Au bon vieux temps de... La Semaine de Suzette*, 2010, [En ligne : http://nouvellesuzette.canalblog.com/archives/illustrateur_baer/index.html]. Consulté le 23.08.2011.

et dessinateur dans la presse pour enfants, dessinateur membre de la Société des humoristes. Il sera le premier à embaucher le dessinateur Farinole sur les conseils d'André Galland⁷³⁹. André Galland est né en 1886, il effectue ses études à l'École des arts décoratifs puis à l'École des Beaux-Arts de Paris où il rencontre Jean Chaperon. Il travaille dans la presse pour enfants ainsi qu'à la réalisation d'affiches publicitaire ou politiques, mais aussi à la décoration de faïences, avant de se consacrer notamment au croquis de reportage qui fera sa réputation. La diversité de ses activités est peut-être à l'origine de la volonté de regrouper au sein d'une union professionnelle générale les dessinateurs tandis qu'une nouvelle génération de dessinateurs de presse commence à se constituer autour d'une identité professionnelle définie à l'aune de l'identité de journaliste. Comme l'atteste le texte qu'il publie dans l'*Écho-dessin*, Galland fait lui-même partie de la première génération des dessinateurs-journalistes décrite par Christian Delporte et dont il a été question plus haut.

« J'ai pendant vingt ans assuré les reportages dessinés dans l'Illustration, après mon maître Paul Renouard. Ce furent les derniers dans le genre. Et ce n'est pas sans un peu de tristesse que j'évoque notre belle époque à nous, celle de 1920 à 1940, où notre groupe si uni comprenait (beaucoup hélas ! Disparus... citons-les en premier) H-P Gassier, Bécan, Gil Baër, Cabrol, Dukercy, Tel, Ibels, auxquels est venu s'ajouter par la suite Grambert, et ceux qui restent, Sennep, Don, Bib, Luc Vincent, Gerings, Ben et Fuzier [...], enfin moi-même... parmi les vestiges...⁷⁴⁰ »

Les années 1920 sont une période de transformation, durant laquelle les sociabilités d'artistes traditionnelles tendent à se muer en revendications syndicales chez les dessinateurs. Comme il l'a été noté plus haut, ces artistes fréquentent d'autres acteurs en voie de professionnalisation sur lesquels ils prennent modèle, tels que les journalistes et, plus généralement, les « travailleurs intellectuels » et leur Confédération (CTI)⁷⁴¹, à laquelle adhère l'UADF⁷⁴². La création de l'UADF s'inscrit donc dans un mouvement de professionnalisation plus général des activités qui ne relèvent ni du patronat ni du salariat. Cette similitude, associée à l'activité de certains dessinateurs dans la presse, explique la proximité et la collaboration entre structures syndicales. L'UADF organise ses réunions à la Maison des journalistes. Par ailleurs, l'Union des artistes dessinateurs français tente de

⁷³⁸ J. CHAPERON, « André Galland », *Écho-dessin* n° 128, janvier 1966, p. 3.

⁷³⁹ FARINOLE, *C'était pour rire*, *op. cit.*, p. 16. Il sera également un éphémère secrétaire général de l'UADF à la demande d'André Galland qui souhaitait ainsi effectuer un rapprochement entre le SDJ et l'UADF. A. GALLAND, « Farinole est mort », *Écho-dessin* n° 90, novembre 1960, p. 1.

⁷⁴⁰ A. GALLAND, « Feu le dessinateur reporter », *Écho-dessin* n° 75, Avril 1959, p. 4.

⁷⁴¹ A. CHATRIOT, « La lutte contre le "chômage intellectuel" : l'action de la confédération des travailleurs intellectuels (CTI) face à la crise des années trente. », *Le mouvement social* n° 214, La Découverte, Paris, 2006/1, [77-91], p. 80.

⁷⁴² Nous ne savons pas précisément à quelle date l'UADF adhère à la CTI. Non signé, « Pourquoi il faut venir à l'assemblée générale », *Écho-dessin* n° 65, Mars 1958, p. 2.

constituer une synthèse des multiples activités liées au dessin, qu'il s'agisse des dessinateurs de journaux, de mode ou de bijoux⁷⁴³, de réalisateurs d'affiches⁷⁴⁴. L'Union se situe donc au delà des segments pratiques pour représenter tous les indépendants du dessin. Mais les évolutions des métiers du dessin dans une modalité de plus en plus technique transformeront progressivement les contours de l'UADF. La structure change de nom en 1964 et devient le Syndicat national des artistes dessinateurs (SNAD)⁷⁴⁵ puis le Syndicat national des peintres illustrateurs (SNPI) en 1969⁷⁴⁶ pour devenir l'Union nationale des peintres illustrateurs en 1991⁷⁴⁷. De l'union professionnelle au syndicat, des artistes dessinateurs aux peintres illustrateurs, ces transformations marquent la fin d'une époque durant laquelle les dessinateurs de bande dessinée notamment, continuent à s'identifier en interne aux professions artistiques tandis que leur activité n'est officiellement pas reconnue comme telle.

L'Union professionnelle, qui en 1964 ne compte que quelques centaines d'adhérents⁷⁴⁸, se révèle donc relativement composite à l'origine. La sélection de ses adhérents s'appuie sur plusieurs critères : la nationalité (française) de ses membres⁷⁴⁹ ; la reconnaissance, par les membres les plus âgés, de la qualité de dessinateur des postulants⁷⁵⁰ ; le rapport strictement professionnel vis-à-vis de l'activité artistique, c'est-à-dire le fait ou l'ambition d'en vivre si ce n'est exclusivement, du moins comme activité principale. Ce dernier critère est précisé dans une lettre-réponse à un jeune dessinateur industriel qui souhaite « rester en relation et travailler avec ce milieu artistique » qu'il connaît notamment pour avoir été élève d'André Galland. La réponse d'André-Édouard Marty, alors président de l'UADF est marqué du sceau de l'expérience professionnelle en contexte syndical.

« [...] hélas, nos statuts ne nous permettent pas de vous admettre dans notre syndicat ; en effet un des principaux obstacles dans notre lutte pour l'amélioration de la profession est précisément le fait que les personnes gagnant leur vie d'autre part sont tentées, pour le plaisir de se voir éditées ou vendues, d'accepter des prix qui seraient

⁷⁴³ Groupement des dessinateurs de bijoux, « Réponse à Monsieur Saglier », *Écho-dessin* n° 87, Juin 1960, p. 1.

⁷⁴⁴ Galland évoque une scission des publicitaires emmenée par Roquin. A. GALLAND, « Histoire de l'U.A.D.F. », *Écho-dessin* n° 65, Mars 1958, p. 4. Groensteen et Crépin signalent l'existence d'une Fédération nationale des artistes dessinateurs montée par André Galland, dont font partie le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants, le Syndicat national des journalistes-dessinateurs (il s'agit sans doute de la section des dessinateurs du Syndicat national des journalistes), du Syndicat national des artistes et maîtres artisans créateurs publicitaires et de l'UADF. T. GROENSTEEN et H. MORGAN, *L'art d'Alain Saint-Ogan*, *op. cit.*, p. 80. T. CRÉPIN, « Le grand prix de l'image française, une existence éphémère », *art. cit.*

⁷⁴⁵ A.-É. MARTY, « Éditorial », *Écho-dessin* n° 118, janvier 1964, p. 1.

⁷⁴⁶ D. MARTY, « Le S.N.A.D. change de nom », *Écho-dessin* n° 139, mai 1969, p. 1

⁷⁴⁷ Non signé, « Les origines de l'UNPI », [En ligne : <http://www.unpi.net/origines.php>]. Consulté le 12.05.2009.

⁷⁴⁸ P. COMMARMOND, « Libre propos », *Écho-dessin* n° 118, janvier 1964, p. 2.

⁷⁴⁹ T. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster* », *op. cit.*, p. 170

⁷⁵⁰ Cette charge est confiée à Henry le Monnier. G. PLOQUIN, « Monsieur Durand, Dessinateur », *Écho-dessin* n° 97, juin 1961, p. 3.

catastrophiques pour des professionnels et de leur faire ainsi, involontairement, une concurrence déloyale⁷⁵¹. »

L'esprit de cette réponse témoigne des ambitions de l'UADF, dont l'objectif est bien d'établir une distinction entre dessin industriel et dessin artistique. Cette distinction passe par une clarification concernant le statut de ces professionnels indépendants à travers leur mobilisation. En plus du rejet sans appel des amateurs⁷⁵², l'UADF participe à une logique plus axée sur le principe de la propriété intellectuelle dans un rapport au travail opposant l'indépendance au salariat. Le caractère artistique du dessin justifie cette opposition et s'impose comme un critère de définition.

« [...] Nous croyons qu'il est très dangereux de permettre aux éditeurs et divers employeurs de considérer que la valeur du travail d'un artiste puisse dépendre du nombre d'heures qu'il a mises à l'exécuter. Il est très légitime qu'un dessinateur fasse exceptionnellement, des travaux artisanaux mais ces travaux sont en dehors de notre compétence car notre groupement étant un syndicat professionnel d'artistes dessinateurs ne peut s'occuper que de leurs créations purement artistiques⁷⁵³. »

L'image du passage de l'artiste indépendant à celle du travailleur salarié revient à plusieurs reprises dans les textes du bulletin professionnel, notamment par l'évocation de la figure du journaliste, dans un texte d'Henry le Monnier intitulé « Une riche idée (petit conte moral) », dans lequel il illustre la condition des dessinateurs indépendants par une fable dans laquelle l'un de ces dessinateurs constate les conditions exigées par la production artistique :

« "Puisque (disait-il en substance) nous vivons dans un monde où l'on nous demande de céder notre travail pour des haricots⁷⁵⁴ et où l'on nous refuse la réciprocité, quittons, mes frères, quittons cette ingrate profession . Pour moi mon choix est fait" [...] Ce qui me fit comprendre que si le dessin avait perdu un adepte, le journalisme allait se grossir d'une unité⁷⁵⁵. »

⁷⁵¹ A-É. MARTY, « Amateurs... et Professionnels », *Écho-dessin* n° 110, novembre 1962, p. 2

⁷⁵² A. GALLAND, « Inquiétudes sur l'avenir », *Écho-dessin* n° 81, décembre 1959, p. 1.

⁷⁵³ Non signé, « Les prix », *Écho-dessin* n° 98, juillet 1961, p. 3.

⁷⁵⁴ Dans la présentation du conte, le dessinateur organise un concours adressé aux bouchers, fruitiers et pâtisseries pour lequel ils doivent envoyer leur plus beau spécimen dans l'espoir de gagner un couteau à six lames. Le parallèle entre le métier de dessinateur et celui de commerçant ou de producteur alimentaire est courant comme le montre la comparaison avec les agriculteurs dans H. CADIOU, « Une juste reconnaissance », *Écho-dessin* n° 72, janvier 1959, p. 3. Ou, quelques décennies plus tard, la création de l'association « l'Épicerie séquentielle » dont il sera question plus bas.

⁷⁵⁵ H. LE MONNIER, « Une riche idée (petit conte moral) », *Écho-dessin* n° 78, Juillet 1959, p. 3.

Près de deux ans plus tard, un autre article utilise une nouvelle fois la fiction afin d'aborder cette thématique du professionnalisme des travailleurs indépendants. Il s'agit cette fois d'un anonyme salarié dans un atelier. L'auteur de cette nouvelle histoire édifiante précise :

« [...] il rêve d'une indépendance dorée, d'une liberté qui lui permettra d'épanouir pleinement sa personnalité et son talent. Peut-être d'ailleurs, qu'une fois cette indépendance concrétisée sous l'étiquette "profession libérale" il rêvera d'être un salarié, mais là n'est pas notre propos⁷⁵⁶. »

Comme le montre cet extrait, l'indépendance de l'activité artistique est valorisée sur le plan de la liberté qu'elle accorde, comme compensation morale des conditions coûteuses sur le plan de la sécurité et de l'investissement. Ici, c'est notamment le journalisme qui sert de seuil limite dans la délimitation de l'activité. Malgré la proximité du modèle, il s'agit également de s'en détacher par la spécificité du travail artistique. Cette séparation passe par la proximité avec un autre modèle. C'est alors l'assimilation au régime libéral (médecins, avocats) qui est pris en exemple, dans la mesure des réglementations fiscales qu'il implique, par exemple concernant la déclaration de toutes les fournitures et matériels nécessaires à la recherche ou la représentation qu'implique le statut d'indépendant⁷⁵⁷. Toutefois l'assimilation au régime des professions libérales pose d'autres problèmes plus techniques, comme celui de la cotisation à une caisse d'assurance maladie⁷⁵⁸ ou aux taxes professionnelles inadaptées au travail des dessinateurs⁷⁵⁹. Comme le montrent ces comparaisons, le statut des dessinateurs de bande dessinée est déjà, à la fin des années 1950, en voie de séparation avec les revendications des artistes dessinateurs, de par le modèle que constituent la profession journalistique et le statut de salarié dans les journaux. Cette distinction correspond sans doute à la spécialisation progressive de certains dessinateurs dans les journaux pour enfants assimilés par les artistes à des salariés et commandités par les employeurs. Cette opposition entre indépendant et salarié se retrouve fréquemment dans les bulletins de l'UADF.

Régulièrement revient l'idée que les sacrifices escomptés pour œuvrer en indépendant, n'en valent pas les résultats. En 1958, une lettre d'un lecteur (non signée) décrit d'ailleurs l'intérêt du statut de salarié contre celui d'indépendant représenté par l'UADF.

⁷⁵⁶ G. PLOQUIN, « Monsieur Durand, Dessinateur », *Écho-dessin* n° 97, juin 1961, p. 3.

⁷⁵⁷ H. ISELIN, « ...De l'artiste », *Écho-dessin* n° 138, décembre 1968, p. 4.

⁷⁵⁸ G. HALFF, « La C.A.V.A.R. », *Écho-dessin* n° 137, juin, 1968, p. 3.

⁷⁵⁹ La question se pose par exemple concernant la suppression de la taxe sur les salaires dont ne bénéficient pas les professions libérales qui ne sont pas engagées dans la concurrence internationale. Non signé, « Bientôt...les impôts ! », *Écho-dessin* n° 138, décembre 1968, p. 3-4. L'auteur du texte précise la différence sur ce point avec les professions libérales en citant le cas des bandes dessinées.

« J'admire votre courage à l'U. A. D. F, mais voyez-vous, j'ai préféré suivre un autre chemin persuadé que jamais je n'aurais pu avoir comme indépendant la même situation que comme salarié⁷⁶⁰. »

Où l'on voit que, pour une activité relevant des mêmes compétences techniques, les différences de statuts professionnels jouent le rôle de marqueurs quant à la définition de l'activité et de ses implications axiologiques. À un bout de cet axe, le travail salarié est conseillé pour le confort qu'il implique par les plus anciens témoignant dans les numéros de *l'Écho-dessin*, tandis qu'à l'autre, l'indépendance procurée par le statut de profession libérale implique des sacrifices qui ne rendent que plus noble l'activité artistique selon le modèle du régime vocationnel. Mais cette valorisation du régime vocationnel se double d'une critique déployée sur un registre professionnel : les amateurs sont considérés comme des gêneurs ou comme des profiteurs, les salariés comme des privilégiés ayant sacrifié leur liberté aux donneurs d'ordre. Les dessinateurs de journaux sont à la frontière de cette seconde catégorie. Toutefois la multiplicité de l'activité fait que la défense de ces dessinateurs, dont certains membres de l'UADF font aussi partie à l'occasion ou de manière plus constante, reste un enjeu plus général de défense et de normalisation de l'activité vis-à-vis des employeurs, de l'État et de la codification des pratiques en interne. Les sacrifices qu'impose la qualification de l'activité sur le mode vocationnel justifient la constitution d'une protection de l'activité sur un mode professionnel. Sur ce point, les illustrateurs professionnels rejoignent les questions posées par les professionnels du journalisme concernant notamment la frontière législative sur la liberté d'expression, au delà de laquelle une loi sur la protection du métier se heurte⁷⁶¹.

LES LIENS DE L'UNION DES ARTISTES ET DU SYNDICAT DES DESSINATEURS DE JOURNAUX POUR ENFANTS

C'est soutenu par cette union d'indépendants du dessin que les dessinateurs de journaux pour enfants trouvent une structure d'accueil pour la relance du Syndicat en 1946. Rappelons que l'un des créateurs du Syndicat des dessinateurs de journaux en 1935, Farinole, est un proche d'André Galland et de Jean Chaperon. André Galland conseille Auguste Liquois pour la création du Syndicat des dessinateurs de journaux devenu le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants. Les réunions sont organisées sous le patronage de l'UADF dont plusieurs dessinateurs de bande dessinée (parmi les plus âgés) font partie : André Galland d'abord mais aussi Bob Dan (Robert Dansler, 1900-1972), Joë Bridge (Jean Barrez, 1886-

⁷⁶⁰ Non signé, « Courrier des lecteurs », *Écho-dessin* n° 67, Juin 1958, p. 4.

⁷⁶¹ J. CHAPERON, « L'amateurisme. Les propos d'une vieille baderne », *Écho-dessin* n° 83, février 1960, p. 4.

1967), Henry le Monnier (1893-1978), Aristide Perré (1888-1958), Mat (Marcel Turlin, 1895-1982), Georges Bourdin (1887-1971), Jean Trubert (1909-1983), Étienne le Raillic (1891-1968). La plupart de ces dessinateurs, auxquels on peut ajouter Alain Saint-Ogan et Auguste Liquois, sont gratifiés d'une nécrologie dans les pages de *l'Écho-dessin* même après que le syndicat soit devenu celui des peintres illustrateurs. D'autres dessinateurs de bande dessinée, comme Jean Ache (1923-1985) ou Jean Cézard (1924-1977) (deux anciens du *Téméraire*) sont affiliés à l'UADF sans y participer activement. Sans pouvoir dresser de tableau exhaustif des dessinateurs de bande dessinée affiliés à l'UADF, cette simple liste montre l'investissement de ces derniers, souvent venus à la bande dessinée sur le tard, dans les activités de l'UADF. La revendication nationaliste, portée par les dessinateurs de journaux pour enfants et soutenue par l'UADF contribue à cette proximité des revendications⁷⁶². Le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants, affilié au Syndicat national des journalistes, est proche de l'UADF, non seulement par le fait que les dessinateurs sont affiliés aux deux organismes mais encore par le fait que le SDJE profite des réunions de l'UADF pour tenir les siennes à partir de 1959⁷⁶³. De plus, le trésorier des deux groupements est un trésorier unique⁷⁶⁴ et les cotisations au SDJE couvrent celles de l'UADF. Toutefois, le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants conserve son statut propre malgré l'amalgame que cette proximité instaure manifestement chez ses adhérents⁷⁶⁵.

Au détour de certains textes, une différence notable s'établit entre les dessinateurs des journaux pour enfants et les autres illustrateurs : outre l'ancienne mesure de protectionnisme national, régulièrement soulevée dans les pages de *l'Écho-dessin* c'est à partir des revendications liées au statut de journaliste (concernant la carte de presse⁷⁶⁶ ou le statut de pigiste⁷⁶⁷) que les dessinateurs de journaux établissent leurs principales revendications. Comme l'indique Crépin, au sortir de la guerre, une nouvelle génération de dessinateurs de bande dessinée, dont certains sont issus de la publicité, du dessin de mode et de la décoration, profite de l'essor des publications pour la jeunesse ainsi que du protectionnisme négocié avec

⁷⁶² Voir J ARESTEIN, « L'envahissement », *Écho-dessin* n° 90, novembre 1960, p. 3. Ou l'extrait d'interview d'André Galland au journal ARTS du 20 avril 1960, retranscrite dans non signé, « Interview », *Écho-dessin* n° 91, décembre 1960, p. 3. « Nous sommes les victimes d'une sanglante querelle opposant deux agences : l'une à majorité américaine, l'autre à majorité italienne, qui font baisser le marché pour s'entretuer ».

⁷⁶³ R. DANSLER, « Le Syndicat des Dessinateurs de Journaux et ses réunions », *Écho-dessin* n° 72, janvier 1959, p. 2.

⁷⁶⁴ Le trésorier est un certain Gire, il pourrait s'agir d'Eugène Giroud (1906-1972), qui publie ses bandes dessinées sous le pseudonyme d'Eu. Gire.

⁷⁶⁵ Non signé, « Le Syndicat des Dessinateurs de Journaux pour Enfants », *Écho-dessin* n° 90, novembre 1960, p. 3.

⁷⁶⁶ R. DANSLER, « Le Syndicat des Dessinateurs de Journaux et ses réunions », art. cit., p. 2.

⁷⁶⁷ J. BRIDGE, « Bonnes nouvelles pour les dessinateurs de journaux », *Écho-dessin* n° 10 [sic], Octobre 1957, p. 1.

les éditeurs⁷⁶⁸. Il est possible que les membres du Syndicat des dessinateurs de presse (c'est-à-dire celui des reporters-dessinateurs) se soient intégrés à la section des dessinateurs du Syndicat national des journalistes avec laquelle collabore le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants⁷⁶⁹. À la suite de Christian Delporte, Thierry Crépin signale que Farinole et Liquois, anciens membres (et fondateur pour le premier) du Syndicat des dessinateurs de journaux créé en 1935 sont à l'origine du syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants en 1946. Ils reprennent donc certaines des revendications des années 1930 des dessinateurs de presse, en insistant toutefois sur la protection nationale des dessinateurs français. La cause est commune à l'UADF, à la section des journaux d'enfants du Syndicat des dessinateurs de journaux et à la Société des humoristes. Les dessinateurs impliqués dans la Société des humoristes, comme le Raillic, tentent de rallier l'opinion publique à cet enjeu dans les colonnes du quotidien *l'Œuvre* dès 1936⁷⁷⁰. Cette revendication, restée le principal enjeu pour les dessinateurs français après la seconde guerre mondiale, retient particulièrement l'attention des historiens concentrés sur la bande dessinée dans la mesure où elle est la principale revendication des dessinateurs organisés collectivement dans les débats sur la loi de 1949. En 1947, un protocole d'accord est signé avec le Syndicat des éditeurs pour limiter le quota des productions étrangères⁷⁷¹. Les dessinateurs ont cherché à profiter de l'amalgame entre publications néfastes et publications importées. Même après le retrait de cette mesure dans la loi, elle continue d'être un objectif dans le débat législatif en 1956 avant d'être relancée à l'échelle européenne en 1961⁷⁷². L'inflexion établie par les directives établies en 1957 dans le traité de Rome et la mise en place d'un marché commun européen rendent alors la revendication d'un protectionnisme national inopportune et vaine. Un autre élément explique l'attention particulière accordée *a posteriori* à cette mesure. Les autres activités du Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants se soldent souvent par des échecs⁷⁷³ ou relèvent du règlement de litiges privés entre éditeurs et dessinateurs ou entre auteur et dessinateur⁷⁷⁴. Le patronage de l'UADF, en charge de question concernant le droit d'auteur notamment, explique que les revendications spécifiques des dessinateurs journalistes se concentrent sur les rapports avec les éditeurs de presse qui sont leurs employeurs directs et sur la loi de 1949, qui les concerne en particulier. Toutefois, il serait sans doute erroné de

⁷⁶⁸ T. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster* », *op. cit.*, p. 101-103.

⁷⁶⁹ R. RIGOT, « Une union en vue », *Écho-dessin* n° 113, Février 1963, p. 2.

⁷⁷⁰ T. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster* », *op. cit.*, p. 173.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁷² A-É. MARTY, « Prise de position », *Écho-dessin* n° 96, mai 1961, p. 2.

⁷⁷³ T. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster* », *op. cit.*, p. 177.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 178. Ces règlements de litiges semblent relever des affaires courantes et se règlent souvent à l'amiable. A GALLAND, « Histoire d'un petit conflit », *Écho-dessin* n° 110, novembre 1962, p. 3.

penser que cette revendication, la plus visible, soit l'unique source d'engagement syndical des dessinateurs⁷⁷⁵.

Les activités de l'UADF ont également une incidence sur la codification du travail des dessinateurs des journaux pour enfants dans une acception plus large. L'UADF joue alors un rôle important dans la structuration de l'activité quotidienne des dessinateurs de journaux pour enfants, comme en témoigne l'implication de certains d'entre eux dans cette union professionnelle. Outre le caractère informatif des bulletins d'information, l'Union peut les utiliser à titre d'intermédiaire à l'embauche, les éditeurs n'hésitant pas à solliciter celle-ci lorsqu'ils recherchent des dessinateurs⁷⁷⁶. Dans ce but de visibilité, appuyé sur un professionnalisme garanti par le mode de recrutement du syndicat (garantie artistique par les pairs), le bulletin *l'Écho-dessin* joue donc le rôle d'entremetteur par le biais de petites annonces et de rencontres publiques. En outre, en 1957, des membres de l'UADF relancent l'idée d'un répertoire professionnel destiné notamment à démarcher les potentiels clients. L'entreprise avait déjà été lancée auparavant sans succès⁷⁷⁷, le répertoire, devenu « annuaire » est finalisé autour de 1960⁷⁷⁸. L'Union cherche donc avant tout à fédérer les différents professionnels du dessin non pas en fonction des structures qui les emploient mais en fonction des contraintes matérielles et déontologiques qui caractérisent leur activité. L'utilisation de fables illustratives ou d'anecdotes, dénote cette volonté de structurer les représentations des professionnels. Un éditorial de 1961 montre un glissement métonymique entre revendication et exigence professionnelle dans le cadre d'une analogie animalière où l'indifférence vis-à-vis des revendications professionnelles côtoie l'indifférence générale vis-à-vis de l'activité elle-même.

« Mais notre escargot solitaire, maintes fois sollicité, ne se joignit pas à ses pareils. J'aimerais pouvoir écrire qu'il mourut de neurasthénie, à force de dessiner toujours de la même façon, puisqu'il ne se tient au courant d'aucune nouveauté professionnelle, le même dessin pour deux feuilles de salade⁷⁷⁹. »

Si le glissement est mesuré et sans doute provocateur, il n'en dénote pas moins le lien qu'effectue ici le rédacteur (anonyme) entre conscience artistique et conscience

⁷⁷⁵ C'est ce que montre un entretien de Rémy Bourlès. J-P. TIBÉRI, « Interview de Rémy Bourlès », *Hop* n° 45, 1989, [En ligne : http://remybourles.free.fr/bibliographie/hop1989_numero45_interview.htm]. Consulté le 04.04.2011.

⁷⁷⁶ Collectif, « Toujours à la recherche du mieux. Connaissons bien les membres de notre syndicat. », *Écho-dessin* n° 124, janvier 1965, p. 3.

⁷⁷⁷ Non signé, « Répertoire des dessinateurs », *Écho-dessin* n° 10 [sic], octobre 1957, p. 2.

⁷⁷⁸ Non signé, « Annuaire », *Écho-dessin* n° 98, juillet 1961, p. 3.

⁷⁷⁹ Souligné par nous. Non signé, « Éditorial », *Écho-dessin* n° 99, octobre 1961, p. 1.

professionnelle. Ce lien confirmant que le dessinateur au travail est avant tout un « monsieur comme tout le monde⁷⁸⁰ », à ceci près qu'il ne traite pas (ou du moins ne devrait pas traiter) avec des patrons mais avec des clients et, de ce fait, doit exiger que soit reconnu un savoir-faire spécial acquis dans le cadre de son exercice quotidien et prolongé. Toutefois, comme il l'a été signalé plus haut, cette différence marque la distance potentielle entre les dessinateurs de journaux pigistes, qui revendiquent le statut de salariés et les illustrateurs indépendants, qui prennent parfois comme point de comparaison d'autres types d'activités. Si les artistes, à l'instar d'autres branches professionnelles, doivent s'unir afin de constituer un groupe de pression⁷⁸¹, rendre compte de leur utilité sociale⁷⁸² et défendre leur professionnalisme contre les amateurs, la spécificité de l'activité dans la valeur esthétique est aussi soulevée régulièrement jusque dans le bulletin de janvier 1964, dans lequel la limitation des débats aux « sujets intéressant la profession » est proclamée par le président⁷⁸³. Il est probable que l'opposition des générations, marquée dans différentes interventions aux titres évocateurs (« Propos d'une vieille baderne⁷⁸⁴ », « L'art – ses origines⁷⁸⁵ », « Monologue pour une jeunesse défunte⁷⁸⁶ »), ait eu une incidence sur cette restriction, par séparation des registres de l'activité. La séparation de l'activité professionnelle de l'activité artistique est d'ailleurs institutionnalisée par la distinction des questions d'ordre matériel et des questions d'ordre esthétique en deux organisations distinctes : l'UADF d'un côté, le Comité national de l'illustration de l'autre⁷⁸⁷. Tandis que les registres artistique et professionnel tendent donc à être distingués au profit des enjeux professionnels, l'activité professionnelle du dessinateur de bande dessinée « à l'ancienne » (c'est-à-dire non spécialisé) est elle-même tiraillée entre deux pôles, celui des professions libérales et celui des journalistes. Du premier point de vue, les dessinateurs de bande dessinée adhèrent notamment aux revendications portées par l'UADF concernant la propriété intellectuelle.

⁷⁸⁰ Comme l'affirme A. GALLAND, « Notre prestige », *Écho-dessin* n° 85, avril 1960, p. 1-2.

⁷⁸¹ H. CADIOU, « Une juste reconnaissance », art. cit., p. 3.

⁷⁸² Non signé, « Éditorial », *Écho-dessin* n° 122, septembre 1964, p. 1.

⁷⁸³ Non signé, « Éditorial », *Écho-dessin* n° 118, janvier 1964, p. 1.

⁷⁸⁴ J. CHAPERON, « Les propos d'une vieille baderne. La culotte. », *Écho-dessin* n° 81, décembre 1959; p. 3.

J. CHAPERON, « L'amateurisme. Les propos d'une vieille baderne », art. cit., p. 4.

⁷⁸⁵ Si le titre n'est pas si explicite, le contexte le précise largement : publié comme la « réponse d'un jeune » aux appels lancés par les anciens du syndicat, la rédaction l'introduit ainsi : « Il nous plait [...] que ce premier envoi ne soit pas un manifeste revendicatif, mais plutôt un hymne désintéressé à l'Art de toujours. Nous n'en sommes pas moins prêts cependant à accueillir des articles où des jeunes exposeront soit leurs difficultés sociales soit des idées subversives concernant l'Art. ». R. TAILLANDIER, « L'art, ses origines », *Écho-dessin* n° 89, octobre 1960, p. 1.

⁷⁸⁶ « Laissez vos luttes de tendances, elles sont nécessaires, mais pas au syndicat. », G. PUENTES, « Monologue pour une jeunesse défunte », *Écho-dessin* n° 121, juillet 1964, p. 2.

⁷⁸⁷ A.-É. MARTY, « Union », *Écho-dessin* n° 79, octobre 1959, p. 3.

L'application de la loi sur la propriété intellectuelle

Le 11 mars 1957, la loi sur la propriété artistique et littéraire est votée en France. Elle s'inscrit dans la continuité de la reconnaissance du droit d'auteur et de l'ajustement progressif de ses conditions d'exploitation. Les premières législations sur le droit d'auteur sont d'abord liées aux revendications des écrivains⁷⁸⁸. En 1866, le délai de protection de l'œuvre après la disparition de son créateur est porté à 50 ans. Après quoi l'œuvre tombe dans le domaine public. En 1902, la loi du 11 mars établit que la destination ou le mérite n'ont pas d'incidence sur la protection de l'œuvre. Les traités internationaux, à partir de la Convention de Berne de 1886, tendent à garantir la protection des œuvres hors de leur pays d'origine. Mais comme en témoignent les échos parvenus jusqu'à nous dans les bulletins de l'UADF, ceux que nous nommons aujourd'hui les auteurs de bande dessinée étaient jusqu'alors loin de profiter de dispositions légales favorables dans l'exercice de leur activité. Sans entrer dans le détail de pratiques largement individualisées entre éditeurs et auteurs, nous pouvons relever quelques éléments de ces pratiques, face auxquelles les auteurs de bande dessinée se trouvent confrontés avant le vote de la loi.

Le fait que la bande dessinée soit publiée essentiellement dans la presse enfantine est alors un paramètre important dans la prise en compte des enjeux de cette loi sur la propriété artistique. Dans les journaux pour enfants, la création de bandes dessinées est principalement annexée aux types de publications, au public auquel elles s'adressent ainsi qu'aux restrictions auxquelles elles doivent se plier. Les indications de l'éditeur (rédacteur en chef ou directeur artistique) orientent le type et le rythme des publications en fonction des contingences pratiques et des résultats des ventes des journaux. Le rapport de propriété est rendu problématique par ces contingences. Hormis les dessinateurs aguerris (et éventuellement syndiqués), les possibilités de revendiquer le droit de propriété sur les dessins remis pour la publication n'est pas d'usage. De ce fait, avant la loi de 1957, les illustrations appartiennent aux propriétaires des titres qui l'éditent ou, le cas échéant, aux agences de presse et de publicité qui fournissent nombre de ces bandes dessinées : l'agence Opéra Mundi, (Paul Winkler, 1928), l'agence World Press, (Georges Troisfontaines à la fin des années 1940), l'agence Arts Graphiques Presse (Marijac, 1950), Mondial Presse (Del Duca, 1956), Intermonde Presse (Jacques Bloch-Morhange, Gilbert Gensac et François Gratier⁷⁸⁹, 1959).

⁷⁸⁸ Voir B. GOBILLE, et G. SAPIRO, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut. », art. cit., p. 115.

⁷⁸⁹ Les directeurs de l'agence ont scénarisé des bandes dessinées. A. BEYRAND, « L'agence Intermonde Presse (ou I.M.P.), *Pressibus*, [En ligne : <http://www.pressibus.org/bd/heroes/imp/introduction.html>]. Consulté le 02.08.2012.

Thierry Groensteen dénombre plus d'une vingtaine d'agences fournissant les journaux de dessins issus de dessinateurs français à la fin des années 1950⁷⁹⁰. Nous ne connaissons pas les conditions d'exploitation des œuvres dans ces agences mais les témoignages ainsi que les revendications ultérieures tendent à confirmer l'usage d'une appropriation par les agences et les journaux des travaux qu'ils considéraient comme acquis après paiement. La loi de 1957 établit plus précisément ces conditions quant au droit de propriété mais son application passe par l'activisme syndical de l'UADF qui tente d'en préciser les modalités auprès de ses adhérents. Il est probable que les conditions d'exploitation des dessins aient été liées à celles des dessins dans la presse, payés par l'éditeur en fonction de leur emplacement dans le journal, de leur taille, de la notoriété de leur auteur et des possibilités financières des journaux. Il est également possible que cette production soit prise en compte de manière salariée par les propriétaires de journaux et les agences de presse, dont les directeurs artistiques sont aussi souvent des dessinateurs ou scénaristes salariés. Selon des témoignages recueillis dans des écrits biographiques et autobiographiques, l'usage, dans l'entre-deux guerre et jusqu'à l'application de la loi de 1957, était de vendre les dessins aux journaux avec cession des droits d'exploitation contre un montant d'abord réglé à la parution puis, grâce aux tractations du syndicat des dessinateurs de journaux, payé à l'acquisition par le journal. Mais cette disposition est remise en cause dans les pratiques après la guerre. Ajoutons que la publication de nouveaux supports de bande dessinée, récits complets (entre 1945 et 1955) puis petits formats d'aventures ou destinés aux adultes, se multiplient dans les années 1950⁷⁹¹. À quel point la création de maisons d'éditions par des dessinateurs (Robert Bagage, Pierre Mouchot) et d'anciens journalistes (Marcel Navarro), le fonctionnement des agences, voire de studios entre-t-elle en ligne de compte quant au mode de rémunération des auteurs ? Peu prodigues sur ce sujet, les études de cas historiques manquent pour répondre à cette question de manière précise. Nous ne pouvons ici qu'envisager une multiplicité de pratiques, du salariat pur renforcé par la production des histoires par les rédacteurs des journaux, à la collaboration ponctuelle pour les dessinateurs les plus reconnus et éventuellement appuyés par la reconnaissance professionnelle acquise à travers les organismes syndicaux.

Malgré le peu d'informations dont nous disposons sur le fonctionnement des droits d'auteurs concernant les illustrateurs avant le vote de la loi de 1957, les indications données par l'UADF à ses adhérents par le biais de l'*Écho-dessin*, laisse supposer que la contractualisation entre éditeurs et auteurs ait été principalement laissée à l'initiative de chaque responsable de publication vis-à-vis de chaque auteur. Toutefois, des dispositions

⁷⁹⁰ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 66.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 68.

officieuses devaient passer entre dessinateurs, par bouche à oreille, sur ce qu'il était possible de demander en fonction des dispositions légales concernant les auteurs de textes et les usages en cours dans la profession, notamment chez les éditeurs déjà organisés en Syndicat national depuis 1874. Le caractère mixte de la bande dessinée implique une spécificité quant aux droits des créateurs, dans la mesure où elle est susceptible de faire intervenir plusieurs auteurs, à l'instar des livres illustrés. La presse illustrée pour les enfants généralise l'usage d'une coopération entre dessinateur et scénariste. Selon Gilles Ratier, les premiers scénaristes, sont souvent des romanciers populaires qui remettent leur histoire au dessinateur pour que ce dernier l'illustre mais progressivement, les spécificités du découpage des histoires et l'éloignement de la forme des récits illustrés, implique une spécialisation de la tâche d'écriture de scénario. Dans la première moitié du siècle, les scénaristes sont principalement des auteurs fournissant des histoires au jour le jour et souvent sous pseudonyme (quand ils sont mentionnés) afin d'arrondir leurs fins de mois. Les rédacteurs des journaux pour enfants et responsables des maisons d'édition fournissent également des histoires aux dessinateurs⁷⁹². C'est notamment le cas pour nombre de responsables de publication ayant débuté dans la presse ou l'illustration comme Marijac, Pierre Mouchot, Marcel Navarro ou Robert Bagage. Dans ces cas, la séparation entre employeur et coauteur pose des difficultés relatives à l'attribution des droits respectifs et aux conditions contractuelles qui se négocient dans le secret des ateliers.

Après le vote de la loi de 1957 qui offre une codification légale aux relations entre auteurs et éditeurs, c'est aux conditions de sa mise en application vis-à-vis des éditeurs que s'attèlent les dessinateurs syndiqués de l'UADF. La loi n'entre pas dans le détail des rémunérations et la question du partage des droits entre écrivain et dessinateur est notamment en jeu dans les relations entre l'UADF et le Syndicat national des éditeurs. Mais la bande dessinée de l'époque, publiée dans les journaux ne semble pas la plus directement concernée par cette négociation avec les éditeurs, hormis dans les cas où il s'agit de publications en albums, ce qui reste alors l'exception. La question des tarifs applicables aux dessinateurs est toutefois prise en compte et la question d'un salaire minimum à la production est posée par la publication d'une grille tarifaire pour les dessins et les histoires illustrées (en bande ou non)⁷⁹³.

⁷⁹² G. RATIER, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du XX^{ème} siècle raconté par les scénaristes*, op. cit., p. 18.

⁷⁹³ Non signé, « Les prix », art. cit., p. 3.

La carte de presse

C'est par la démarcation des illustrateurs œuvrant dans la presse de celle des illustrateurs indépendants généralistes que se marque la spécialisation des dessinateurs de bande dessinée, groupés sous l'égide du Syndicat des dessinateurs de journaux. Les revendications concernant la carte de presse ainsi que le statut du dessinateur des journaux pour enfants est notamment liée à l'affiliation à la sécurité sociale des dessinateurs ainsi qu'aux avantages fiscaux qu'elle procure. Sans préciser de quand date la disposition, Robert Dansler évoque la perte de la carte professionnelle pour les dessinateurs de journaux pour enfants⁷⁹⁴. À l'assemblée générale du 24 mars 1965, le président du Syndicat des journalistes précise que la situation, bloquée depuis 6 ou 7 ans concernant les dessinateurs de journaux pour enfants, semble être en passe de s'améliorer. Toutefois cette ouverture ne peut s'établir que sur la base du critère posé en 1956 par le premier président de la commission de la carte, selon la restriction du type de dessin (de reportage, d'actualité, de sport ou d'humour⁷⁹⁵). Le SDJE (devenu Syndicat des dessinateurs de la presse enfantine en 1961), par le biais de son président adjoint Robert Rigot (alors président adjoint du Syndicat national des artistes dessinateurs⁷⁹⁶ et secrétaire de la section dessinateurs du SNJ) travaille en étroite collaboration avec le SNJ et son président, qui rencontrent également des difficultés dans l'obtention pour ses membres de la fameuse carte. Pour son obtention, c'est la conviction des journalistes, qui élisent les membres de la commission, que les représentants syndicaux des dessinateurs de la presse enfantine doivent emporter. Le lien de l'obtention de la carte avec l'affiliation à la sécurité sociale est d'autant plus mis en avant que les dessinateurs risquent d'être renvoyés au régime des professions libérales et à ses cotisations élevées que critique plus généralement le Syndicat national des artistes dessinateurs (SNAD)⁷⁹⁷.

Sécurité sociale et retraite

En 1963, Robert Rigot évoque l'hypothèse d'une affiliation à la sécurité sociale des journalistes, des dessinateurs pigistes payés à la production, non employés par les journaux et non possesseurs de la carte de presse⁷⁹⁸. Moins d'un an plus tard, le même Rigot modifie son information en précisant la nécessité d'avoir la carte de presse ou d'être salarié par les

⁷⁹⁴ R. DANSLER, « Le Syndicat des Dessinateurs de Journaux et ses réunions », art. cit., p. 2.

⁷⁹⁵ Non signé, « Assemblée générale », *Écho-dessin* n° 125, mars 1965, p. 2.

⁷⁹⁶ L'ancien UADF.

⁷⁹⁷ Non signé, « Assemblée générale », *Écho-dessin* n° 134, avril 1967, p. 1.

⁷⁹⁸ R. RIGOT, « Syndicat des Dessinateurs de la Presse Enfantine », *Écho-dessin* n° 113, février 1963, p. 1.

journaux pour bénéficier du régime de la sécurité sociale des journalistes⁷⁹⁹, les autres devant être affiliés à une caisse de sécurité sociale relevant des professions libérales et affiliés à la CAVAR (Caisse d'allocations vieillesse des arts graphiques et plastiques), qui attribue une allocation vieillesse sous conditions⁸⁰⁰. La question de la sécurité sociale des dessinateurs de journaux reste donc en majorité liée au statut d'indépendant ou de salarié du journal qui les emploie. Parallèlement, la négociation concernant l'affiliation des indépendants au régime général de la sécurité sociale est confiée par le SNAD à la Confédération des travailleurs intellectuels⁸⁰¹. En 1964, le régime général de la sécurité sociale est étendu aux artistes. Selon le compte-rendu publié dans *l'Écho-dessin*, les représentants du Syndicat des dessinateurs de la presse enfantine (SDPE), sous mandat du SNAD, multiplient les rencontres avec les parlementaires concernés afin que les dessinateurs indépendants, un temps écartés du texte rejoignent les peintres, sculpteurs et graveurs⁸⁰². En 1966, la situation n'est toujours pas débloquée⁸⁰³ car les employeurs (commerçants d'arts) refusent de couvrir la part de charge patronale pour les illustrateurs. Ce n'est qu'aux prix de longues négociations avec les éditeurs et d'un changement d'intitulé du syndicat (devenu Syndicat national des peintres illustrateurs, SNPI, afin de faciliter la prise en compte de ses membres dans l'intitulé de la loi) que le régime de la sécurité sociale des artistes est ouvert aux illustrateurs en 1976⁸⁰⁴. Un des intérêts de cette ouverture réside dans la prise en charge des allocations familiales par les clients-employeurs. Depuis 1977, la Maison des artistes est en charge de gérer ces missions de protection sociale⁸⁰⁵. Toutefois, pour ce qui concerne les auteurs de bande dessinée syndiqués à cette époque, une scission nette s'effectue à partir de 1968, lorsque le Syndicat des dessinateurs de la presse enfantine devient le Syndicat des dessinateurs de presse.

LA SÉPARATION

À partir de 1968, après l'annonce du nouveau bureau du Syndicat des dessinateurs de la presse enfantine devenu Syndicat des dessinateurs de presse, les numéros d'*Écho-dessin* n'offrent plus d'information sur le Syndicat des dessinateurs de presse. Le nouveau nom du syndicat-mère (Syndicat national des peintres illustrateurs) confirme un changement de cap décisif. Dès lors, la bande dessinée n'a plus le droit de cité que dans les notices nécrologiques

⁷⁹⁹ R. RIGOT, « Syndicat des Dessinateurs de la Presse Enfantine », *Écho-dessin* n° 118, janvier 1964, p. 4.

⁸⁰⁰ Non signé, « La retraite des professionnels des arts graphiques et plastiques », *Écho-dessin* n° 65, mars 1958, p. 4.

⁸⁰¹ A-É. MARTY, « Le régime de la sécurité sociale aux artistes », *Écho-dessin* n° 120, mai 1964, p. 3.

⁸⁰² Non signé, « Justice ! », *Écho-dessin* n° 124, janvier 1965, p. 2.

⁸⁰³ R. RIGOT, « Les artistes dessinateurs et la sécurité sociale », *Écho-dessin* n° 131, juillet 1966, p. 2.

⁸⁰⁴ D. MARTY, « Éditorial », *Écho-dessin* n° 156, avril 1976, p. 1.

⁸⁰⁵ Non signé, « Présentation et rôle de la maison des artistes », non daté, [En ligne : <http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org>]. Consulté le 16.11.2011.

des amis ayant participé activement au syndicat (Georges Bourdin, Alain Saint-Ogan, Auguste Liquois...). Le ton employé par Robert Dansler dans son hommage à Georges Bourdin indique à quel point une page de ce syndicalisme collectif est tournée après 1968.

« Il était de la vieille génération et faisait partie du groupe des mousquetaires qui avait mené activement la bataille pour la défense de nos intérêts professionnels. [...] Peut-être se retrouveront-ils dans un coin des Champs-Élysées réservé aux illustrateurs et Dessinateurs de bande dessinées. Tous faisaient aussi partie de l'ex-Syndicat des dessinateurs de Journaux pour Enfants... aux temps de l'époque héroïque. En effet Bourdin fut l'un des premiers dessinateurs de bande dessinée à passer dans les Quotidiens⁸⁰⁶. »

En 1968 en effet, le bureau du Syndicat des dessinateurs de la presse enfantine, devenu Syndicat des dessinateurs de presse, est profondément renouvelé lors d'une réunion regroupant près de soixante-dix dessinateurs et au terme de laquelle une vingtaine d'adhésions est enregistrées⁸⁰⁷. Il est probable que ce soit cette nouvelle garde de la défense syndicale que Marijac tance dans le texte nécrologique dédié à le Raillie dans le numéro 138 de décembre 1968.

« "Écho-dessin" [...] rappelle à tous ceux de nos jeunes camarades à qui la "contestation" tient lieu d'activité ou d'alibi que le Raillie ce "vieux chouan" réactionnaire, fut toujours avec nous au premier rang de nos luttes syndicales.⁸⁰⁸ »

C'est du moins ce que laisse penser Mandryka (alors élu nouveau secrétaire général du Syndicat des dessinateurs de presse) affirmant qu'une nouvelle génération fréquentant l'atelier de la rue des Pyramides à Paris, tenu par Raymond Poïvet, milite afin que les dessinateurs obtiennent la carte de presse⁸⁰⁹.

ARTISTE-DESSINATEURS OU DESSINATEURS-JOURNALISTES

Dès la période d'Entre-deux guerres puis après la Seconde Guerre mondiale, la professionnalisation des auteurs de bande dessinée est tiraillée entre deux pôles de l'activité dont certains de ses acteurs participent activement. D'une part, leur activité de dessinateur relève d'une considération artistique de la création et s'inscrit dans la continuité des sociétés d'artistes héritées de la fin du dix-neuvième siècle. D'autre part, les avantages obtenus par les

⁸⁰⁶ R. DANSLER, « Georges Bourdin », *Écho-dessin* n° 144, juin 1977, p. 7.

⁸⁰⁷ Non signé, « Assemblée Générale », *Écho-dessin* n° 137, juin 1968, p. 1.

⁸⁰⁸ MARIJAC, « le Raillie », *Écho-dessin* n° 138, Décembre 1968, p. 3.

⁸⁰⁹ J-L. BOCQUET, *Gosciny et moi*, op. cit., p. 316.

revendications des journalistes et le caractère majoritaire de la bande dessinée dans la presse constituent un lien de continuité au vu de l'identification professionnelle de leur activité. En raison de cette double polarité, notre enquête qui s'est principalement concentrée sur les problématiques liées au dessin aurait peut-être nécessité d'être plus directement orientée vers les organisations syndicales de la presse. Le manque d'informations et surtout la disjonction des champs concernant les activités syndicales des éditeurs de la presse pour enfants sont un nouvel obstacle au rétablissement des rapports entre les dessinateurs et leurs commanditaires. Cette séparation des registres de l'histoire sociale des dessinateurs de journaux pour enfants peut toutefois être considérée ici comme une donnée de la reconstitution de la bande dessinée considérée comme une activité. Ce dont témoigne *a minima*, l'investissement syndical des auteurs, c'est que la bande dessinée devient une pratique spécialisée autour de quelques revendications spécifiques : obtention de la carte de presse, baisse des importations. Elle nécessite à ce titre une clarification des conditions d'exercice, tant face aux éditeurs (réglementation des tarifs, application de la loi de 1957) que dans un registre législatif (protectionnisme national, organisation de la sécurité sociale, assimilation au statut de journaliste, clarifications fiscales) trop souvent réduit aux conséquences de la loi de 1949 sur la création. Avant même d'envisager une création libre, les questions relatives à l'organisation statutaire de l'exercice de cette création s'imposent du point de vue de certains producteurs qui distinguent volontairement le caractère artistique et professionnel de l'activité dans un souci de professionnalisation. En octobre 1954, les éditeurs de journaux pour enfants créent le Syndicat national des publications destinées à la jeunesse, à l'intérieur duquel une commission propose une première vérification des journaux de ses adhérents⁸¹⁰. Ici encore, l'existence de ce syndicat, dans lequel une commission spécifique concerne la loi de 1949, montre la constitution d'un groupement professionnel ayant pour objet la défense d'intérêts spécifiques, cette fois du point de vue des éditeurs. Quelles que soient les modalités des revendications de ce syndicat, il est probable que ses intérêts relèvent en majorité de dispositifs légaux et éventuellement d'une codification des pratiques, de la même manière que celles des dessinateurs relèvent autant du groupe de pression⁸¹¹ que de l'entraide collective face à l'employeur ou au client.

⁸¹⁰ S. LACROIX, « La presse pour enfants en France », *BBF* n° 2, 1956, [102-119], [En ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1956-02-0102-003>]. Consulté le 24.08.2011.

⁸¹¹ Non signé, « Cartes de gratitude », *Écho-dessin* n° 72, Janvier 1959, p. 1. Un encadré et un article exhortent les membres de l'UADF à envoyer une carte de vœux aux parlementaires ayant défendu la loi de 1957. « Pour montrer à nos bienfaiteurs que nous ne sommes pas des ingrats, nous vous proposons, à vous tous qui envoyez à vos amis, à vos clients, une carte de vœux, qui est en même temps un spécimen de votre talent, d'en dessiner ou d'en tirer une de plus à leur intention. [...] Il faut qu'ils sachent qu'à défaut d'être remuants les artistes ont au moins le sentiment de reconnaissance. ». H. CADIOU, « Une juste reconnaissance », art. cit., p. 3.

Ce triple front de l'implication syndicale (identification, dispositifs législatifs et négociations localisées) caractérise les espaces par lesquels se constitue la bande dessinée comme pratique professionnelle en tentant d'intégrer sa caractéristique artistique de ce point de vue. D'une part, la proximité des enjeux de la profession avec ceux d'une profession établie (le journalisme) trace les contours d'une représentation d'identification mais également de démarcation concernant la nature de l'activité. Les refus d'attribution de la carte de journaliste, mais aussi à l'inverse, les collaborations avec les syndicats de journalistes, jusqu'à la fusion en 1968, marquent l'ambiguïté d'une délimitation de l'activité extérieure et les aspirations d'une délimitation interne de l'activité. D'autre part, les dispositifs légaux marquent les conditions statutaires auxquelles doivent se plier les dessinateurs. Déléguée à l'UADF ou même à la CTI, la revendication législative est donc mise à distance des revendications plus spécifiques pour être confiée à des représentants aux revendications plus générales. Enfin, la négociation interne avec les éditeurs de la presse enfantine révèle les plus franches difficultés d'organisation. La proximité des dessinateurs avec les éditeurs dont ils font parfois partie ou vis-à-vis de qui ils sont tenus par la proximité des tâches à accomplir, compliquent les possibilités d'une revendication efficace autant que celles d'une analyse globale sur la base des rares et épars éléments dont disposent actuellement les historiens. D'un point de vue chronologique, la professionnalisation de la bande dessinée jusqu'aux années 1960 est donc l'objet principal d'une lutte pour la reconnaissance principalement concentrée sur les relations avec les éditeurs et les commentateurs critiques. Mais de manière indirecte, cette professionnalisation est aussi du ressort du rattachement historique des professionnels à des organisations visant plus largement à régler les cadres légaux de l'activité de création graphique sans distinction de support mais en fonction d'une qualification professionnelle de l'activité artistique, du moins à ce niveau. La spécificité des relations structurelles entre les illustrateurs et la presse accentue ce phénomène de professionnalisation des dessinateurs de plus en plus spécialisés, contrairement aux représentations du tournant du siècle précédent. Comme il l'a été montré dans notre première partie, l'artification de la bande dessinée contribue à retourner cette représentation professionnelle de l'activité, non seulement par la mise en place de dispositifs de reconnaissance axés sur la valeur de singularité des productions, notamment par la valorisation des marges de l'activité professionnelle, puis par le déplacement progressif des problématiques professionnelles de la presse vers le livre. Tandis que les syndicalistes français se séparent progressivement d'une qualification libérale de l'activité que mettait en exergue la proximité des dessinateurs de journaux pour enfants et l'UADF, les conséquences de l'artification de la bande dessinée sur les modalités de la production permettent la mise en cause de la structure des rapports de force collectifs avec les éditeurs et les pouvoirs en place. C'est de Belgique qu'un déplacement dans les

représentations et la qualification de l'activité transigent avant de produire en France les possibilités d'édification d'une identification professionnelle véritablement spécialisée.

2. LA TRANSITION BELGE

À partir de l'après-guerre, la Belgique s'impose comme une terre d'accueil des auteurs de bande dessinée dans le giron principal des publications *Spirou* et *Le journal de Tintin*. Contrairement à la France, les dessinateurs n'y sont pas organisés autour d'instances professionnelles. Entre les deux guerres, la Belgique est d'abord une terre d'impression pour les dessinateurs français. À côté de cette présence française, une petite production de bande dessinée locale se développe à l'initiative de la maison d'édition Chagor fondée par Charles Gordinne. Il lance l'hebdomadaire *Wrill* en 1945 puis *Cap'taine Sabord* avant de cesser toute activité en 1959. Certains titres d'après-guerre sont remplis par des dessinateurs français ainsi que par des productions américaines. La maison d'édition Dupuis fait appel à un dessinateur français, Robert Velter (dit Rob-Vel) pour lancer son hebdomadaire *Spirou*⁸¹². Le premier album de bande dessinée publié par Dupuis en 1940 est de cet illustrateur qui dessine pour la presse quotidienne et dans des hebdomadaires français après la guerre. Au lancement de l'hebdomadaire *Spirou* en 1938, les responsables privilégient toutefois les productions américaines, dont certaines sont même reprises par des dessinateurs locaux (Jacobs ou Jijé) après l'interdiction de leur publication pendant la guerre⁸¹³. En Belgique, des quotidiens proposent également des bandes dessinées⁸¹⁴. L'abondance des illustrés après la seconde guerre mondiale tend toutefois à se restreindre en faveur d'une concurrence bipolaire, axée sur les deux titres ayant obtenu une autorisation de paraître en France après 1949, le *Journal de Tintin* et *Spirou*. À l'instar de ce qui se produit sur le territoire français, les situations sont disparates eu égard à l'individualité des contrats. Mais certains éléments permettent de dresser un portrait des conditions spécifiques de publication en Belgique, pays où une nouvelle génération de dessinateurs éclot notamment dans le giron des studios Hergé, sous le patronage du pilier des éditions Dupuis, Joseph Gillain et dans les locaux de la World Press.

⁸¹² C'est par l'intermédiaire de sa femme liégeoise et dessinatrice pour un autre titre édité par les Dupuis que Robert Velter rencontre cet éditeur. H. DAYEZ, *Le duel Tintin-Spirou : Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, op. cit., p. 120.

⁸¹³ C. DIERICK, « B.D., bilan d'un mode d'expression autonome, perspectives », in M. LELOUP et B. VAN ASBROECK (dir.), *Droit d'auteur et bande dessinée*, actes du colloque tenu au CBBB à Bruxelles les 20 et 21 septembre 1996, Éditions Bruylant/LGDJ, Bruxelles/Paris, 1997, [1-9], p. 5.

⁸¹⁴ T. GROENSTEEN (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 76.

LE MOTEUR HERGÉ

Véritable « pape » de la bande dessinée francophone, le parcours de Georges Remi dit Hergé a été décortiqué dans les détails par de nombreux biographes « tintinophiles⁸¹⁵ ». Sa carrière débute en 1927 alors qu'il entre au service du journal *le XX^{ème} Siècle*, « journal catholique et national de doctrine et d'information⁸¹⁶ » comme reporter photographe et bientôt spécialisé dans le dessin⁸¹⁷. Publiant également dans des revues relativement confidentielles (dans la presse scout ainsi que pour des revues catholiques), Hergé oriente d'abord son avenir professionnel en direction de la publicité et de l'illustration qu'il pratique toutes deux pour le compte du journal qui l'emploie⁸¹⁸. Son contrat stipule qu'il ne peut travailler pour un autre journal ou illustré (outre les publications scout et celles de l'action catholique) mais peut travailler pour des tiers par ailleurs. Le dessinateur ouvre un atelier⁸¹⁹ devenu légalement « atelier Hergé » en 1934⁸²⁰ et liquidé en 1935⁸²¹. Le succès du personnage de Tintin dans les pages du *Petit Vingtième*, puis en album⁸²² permet au dessinateur d'imposer peu à peu ses conditions en termes de droit d'auteur et de rémunération. Toutefois, le père Wallez, directeur du journal et propriétaire des clichés de reproduction⁸²³ n'hésite pas à négocier la publication à l'étranger des dessins d'Hergé sans avertir son auteur⁸²⁴ et à s'en octroyer la majeure partie des droits⁸²⁵. Outre la compréhensible naïveté ou la stratégie professionnelle du jeune dessinateur (le fait de pouvoir faire son travail en imposant un minimum de conditions proportionnellement à son importance dans le journal), il faut également souligner ici l'importance du caractère contractuel de ces dispositions le liant personnellement au responsable du journal, primant sur les dispositifs légaux concernant la propriété intellectuelle établies par la Convention de Berne. Celle-ci ne faisait alors sans doute pas partie des

⁸¹⁵ La bibliographie concernant Hergé étant ce qu'elle est, nous nous contenterons de renvoyer principalement à deux points de vue relativement divergents. B. PEETERS, *Hergé, fils de Tintin*, Flammarion, coll. « Grandes biographies », Paris, 2002 et P. GODDIN, *Hergé. Lignes de vie*, Éditions Moulinsart, Bruxelles, 2007. Les données sur lesquelles nous nous appuyons sont principalement tirées du second de ces titres, qui offre un détail biographique remarquable sur la carrière du dessinateur. L'intérêt de notre présentation, largement tributaire de ces textes, n'est pas ici de retracer l'ensemble de cette carrière mais de mettre en exergue certaines propriétés de la structure générale de l'édition de bande dessinée dont Hergé représente alors, sinon l'unique, du moins le plus référencé des exemples.

⁸¹⁶ Publicité parue dans le journal *L'Effort* du 18 juillet 1925, cité par P. GODDIN, *Hergé. Lignes de vie, op. cit.*, p. 98.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁸¹⁸ La Société nouvelle presse et librairie, qui édite le journal, installe une activité d'agence de presse dans les locaux du journal à partir de 1927.

⁸¹⁹ P. GODDIN, *Hergé. Lignes de vie, op. cit.*, p. 130.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁸²¹ Avec l'un de ses deux collaborateurs, Hergé n'en continue pas moins ses travaux pour la publicité. Un nouvel atelier Hergé est créé à la suite de cette liquidation. *Ibid.*, p. 204.

⁸²² D'abord produits par le propriétaire du journal qui l'emploie, grâce à la souscription de lecteurs à partir de 1930. *Ibid.*, p. 159.

⁸²³ *Ibid.* p. 112.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 175-176.

préoccupations principales des directeurs de publication ou de leurs employés ni des pratiques courante dans la presse. Les premiers albums publiés à partir de 1930 sont coproduits par le directeur du journal et Hergé. Cette disjonction progressive du contrat avec le journal et de l'exploitation des albums souligne la différence de fonctionnement alors en usage entre publication en presse et publication en ouvrage. En 1932, la publication de ses séries dans des publications étrangères (*Cœur Vaillant à Paris* et *L'Echo Illustré* à Genève) incite Hergé à se rapprocher d'un avocat spécialisé qui s'avère être le délégué général pour la Belgique du Syndicat de la propriété artistique et mandataire général de la Société des gens de lettres. Hergé s'affilie à la Société du droit d'auteur aux artistes basée à Paris⁸²⁶. Pourtant, lorsque l'abbé Wallez se trouve « démissionné » de son poste un an plus tard, Hergé réitère son contrat avec lui concernant l'édition et la commercialisation des albums⁸²⁷. C'est seulement à la fin de ce contrat qu'Hergé s'affranchit de cet accord en 1936 au profit de l'imprimeur Casterman⁸²⁸. Par ailleurs, le succès de ses productions dans le journal, ainsi que l'ampleur de son investissement, l'incitent à renégocier les tarifs de son contrat avec le journal. Il obtient en 1934 une augmentation de 50 % de son salaire⁸²⁹ puis, en 1938, le rédacteur en chef du *Vingtième siècle*, sensible à la concurrence du *Journal de Spirou*, consent à l'augmenter de 25 %⁸³⁰.

À partir de 1942, les possibilités offertes par la technique de l'offset permettent d'envisager l'impression des albums en couleur. La refonte complète des albums par Casterman qu'implique cette opportunité l'incitent à embaucher un collaborateur et à monter un atelier conséquent avec le consentement et l'appui financier de son éditeur⁸³¹. Il embauche ainsi Edgar P. Jacobs pour mettre en couleur Tintin pour un salaire mensuel de 4500 F belges⁸³². L'engouement pour le personnage de Tintin l'entraîne également à collaborer avec un agent chargé de négocier ses affaires à l'étranger ainsi que les dépôts de marque⁸³³, en complément des contrats déjà en cours avec le *Vingtième Siècle* ou avec Casterman⁸³⁴. Après la Seconde

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 196 Selon les informations fournies par Goddin, cette coopération semble d'abord s'appuyer sur la structure éditoriale du journal et sur les réseaux de diffusions spécialisés dans la littérature confessionnelle. *Ibid.*, p. 142.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 206.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 235.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 290.

⁸³² B. MOUCHART et F. RIVIÈRE, *La damnation d'Edgar P. Jacobs*, Seuil/Archimbaud, coll. « Points essais », Paris, 2004, p. 85.

⁸³³ Sur le dépôt de marques, voir A. TROWEL, « La protection des personnages par le droit d'auteur et le droit des marques » in M. LELOUP et B. VAN ASBROECK (dir.), *Droit d'auteur et bande dessinée*, op. cit., [37-75], p. 68.

⁸³⁴ Cet homme d'affaire était auparavant chargé de représenter les intérêts d'Opéra Mundi en Belgique. P. GODDIN, *Hergé. Lignes de vie*, op. cit., p. 296.

Guerre mondiale, le succès du personnage de Tintin est tel qu'un éditeur propose à Hergé de collaborer à la création d'un hebdomadaire illustré pour les enfants du nom du personnage⁸³⁵. Il négocie avec son nouvel éditeur (Raymond Leblanc) les conditions d'embauche de ses collaborateurs et impose l'équipe du nouveau journal. Parmi les conditions posées par l'éditeur, Philippe Goddin souligne le cas de Cuvelier, dont « le montant de la rémunération [...] est subordonné à la signature d'un contrat d'exclusivité de cinq ans minimum... faute de quoi, elle serait réduite de moitié⁸³⁶ ». Jacobs, pour sa part a quitté la collaboration directe avec Hergé en raison des conditions financières proposées par son employeur⁸³⁷. Afin de satisfaire l'ensemble des projets liés à l'exploitation de ses personnages, Hergé monte une structure qui devient légalement un studio en 1950 et dans lequel les collaborateurs sont, à partir de 1953 « choisis sur leurs seules compétences professionnelles⁸³⁸ ». Pendant l'année 1950, suite à des dissensions entre le dessinateur et les propriétaires du *Journal de Tintin*, qui refusent de lui octroyer un quelconque droit de regard sur les publications du journal dont il se sent pourtant garant de la valeur, les Studios Hergé entrent au capital du journal, de même que l'éditeur de ses albums Casterman⁸³⁹. Selon Philippe Godin, Hergé envisage en 1953 de prendre exemple sur les agences de presse utilisant le système du *copyright*, à la manière de la World Press, afin de publier les productions du studio sous label⁸⁴⁰.

Cas exceptionnel quant à l'ampleur du succès du créateur et son importance dans le milieu naissant de la bande dessinée, la carrière d'Hergé est aussi, et surtout pour ce qui nous préoccupe, exemplaire des transformations qui se produisent entre les années 1930 et les années 1950. Il met en exergue le rapport de la publication hebdomadaire, d'abord dans un supplément destiné à la jeunesse puis, après-guerre, dans un journal lancé spécifiquement en direction de ce public, puis en albums. Il marque le rapport fondamental encore prégnant, à la fin des années 1930, entre illustration, publicité et commerce, qui se traduit par l'articulation volontaire de ces pratiques entre droit d'auteur et droit du commerce *merchandising*⁸⁴¹. Par la

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 349.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 360.

⁸³⁷ B. MOUCHART et F. RIVIÈRE, *La damnation d'Edgar P. Jacobs*, *op. cit.*, p. 148.

⁸³⁸ P. GODDIN, *Hergé. Lignes de vie*, *op. cit.*, p. 532.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 504.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 531. L'auteur affirme la création de la World Press récente, peut-être confond-il la création de l'agence avec son rapprochement avec l'éditeur Dupuis. Voir *infra*, p. 261.

⁸⁴¹ « On désigne habituellement sous le terme "*merchandising*" "l'exploitation commerciale, par des licences ou par d'autres moyens, de quelque nom, symbole ou autre signe qui a acquis ou qui pourrait potentiellement acquérir une popularité, dans le but de vendre ou d'accroître les ventes de marchandises ou de services de toute nature, qui ne sont pas des marchandises ou des services pour lesquelles un tel nom, symbole ou autre signe a été établi comme une marque pour le public ou pourrait raisonnablement ainsi être établi par l'extension ou le développement de la gamme des marchandises ou services. ». *Revue internationale du droit de la concurrence* cité par A. TROWEL, « La protection des personnages par le droit d'auteur et le droit des marques », *art. cit.*, p. 68.

création d'un studio de production ainsi que la déclinaison de ses créations sur de multiples supports, Hergé préfigure la génération d'auteurs qui débute après-guerre pour laquelle il servira de modèle (ou de contre-modèle) et parfois de tuteur. L'histoire d'Hergé met également en avant le caractère collectif de l'activité ainsi que les liens de subordination à travers lesquels elle s'exerce. Ainsi l'histoire de ces acteurs est-elle aussi ponctuée de rancœurs et d'amertumes quant au statut relatif de chacun, autour desquels éditeurs et auteurs ne manquent pas de négocier les conditions d'exploitation des œuvres en fonction des mérites respectifs supposés⁸⁴². Le parcours d'Hergé montre également une nouvelle considération de l'activité dans un sens plus spécifique. La bande dessinée reste alors, pour la génération ayant débuté avant-guerre, un pis-aller d'une carrière artistique comme en témoigne la frustration d'Edgar P. Jacobs.

« Sans le savoir, Edgard vient enfin, à quarante ans, de trouver son salut. Il ne se résoudra pourtant jamais à l'admettre, persuadé que sa chute dans les récits en images, parce qu'il l'oblige à renoncer définitivement aux altitudes de l'art lyrique, constitue une épreuve supplémentaire de sa damnation dans l'enfer des travaux alimentaires. Pour Jacobs, se consacrer à la bande dessinée consiste d'abord à se compromettre dans une forme d'expression que le monde artistique ignore quand il ne la méprise pas⁸⁴³. »

En termes de carrière, l'exemple de ces réussites reste quantitativement très limité. Le cas d'Hergé fait véritablement figure d'exception avant les années 1950, date à laquelle les publications en albums restent exceptionnelles. En revanche, la spécialisation d'auteurs dans la bande dessinée, les succès publics et la multiplication des supports de publication sont certainement à l'origine des vocations qui commencent véritablement à naître chez certains jeunes dessinateurs. Une familiarité du support est d'ailleurs orchestrée dans ce sens par les magazines qui tendent à mettre en avant leurs créateurs les plus célèbres ainsi que l'interaction entre ces créateurs et leur public, comme en témoigne les nombreux courriers de lecteurs publiés par les magazines⁸⁴⁴. Professionnellement, ce sont ces moteurs, les créateurs de publication et auteurs déjà célèbres, qui contribuent à fixer les usages de l'activité dans ses préoccupations spécifiques. La référence au Droit, qui n'intervient que dans les cas litigieux et problématiques n'est alors pas aussi importante que la référence aux usages en cours et aux règles tacites institutionnalisées par contrats privés, conditionnée par la réputation des

⁸⁴² Voir notamment le cas du plagiat. P. GODDIN, *Hergé. Lignes de vie, op. cit.*, p. 407. B. MOUCHARTE et F. RIVIÈRE, *La damnation d'Edgar P. Jacobs, op. cit.*, p. 190. Ou celui de la rémunération proportionnelle au travail effectué. B. PEETERS, *Hergé, fils de Tintin, op. cit.*, p. 255-256.

⁸⁴³ B. MOUCHARTE et F. RIVIÈRE, *La damnation d'Edgar P. Jacobs, op. cit.*, p. 83.

⁸⁴⁴ L'ouvrage de Philippe Goddin est ponctué de lettres de lecteurs.

dessinateurs entre eux et avec les éditeurs ainsi que par le public, arbitre tacite de ces débats lorsqu'ils concernent les rémunérations.

LE MODÈLE DU STUDIO

Selon nos recherches, les illustrateurs belges ne peuvent alors faire directement référence à la condition professionnelle du journaliste, dont l'existence légale ne date que de 1963 et est réservée, jusqu'en 1966, aux médias d'information générale⁸⁴⁵. Liés par des contrats similaires à ceux des pigistes des journaux, les dessinateurs ne peuvent appuyer leur perspective professionnelle sur ce modèle, contrairement aux dessinateurs français. Les modèles instaurés par les aînés et leurs employeurs tendent plus clairement à se construire sur le modèle des studios de création d'animation ou de publicité. Contrairement aux dessinateurs syndiqués français, le modèle américain (en grande partie fantasmé autour des productions de Walt Disney) ne semble pas constituer la base d'un rejet⁸⁴⁶ mais plutôt un pôle de fascination⁸⁴⁷ qui se traduit par la structuration de l'activité sur le modèle américain des studios de production. L'histoire connue de certains dessinateurs belges de bande dessinée montre que leur parcours professionnel avant la Seconde Guerre mondiale est fréquemment lié à la publicité ou à l'animation⁸⁴⁸. C'est donc sous les auspices d'agences de presse et de publicité reconverties (ou dans des studios d'animation) que travaillent ces dessinateurs. Le studio publicitaire de Guy Depière⁸⁴⁹ notamment, s'oriente dans la production de bandes dessinées. Son fondateur lance le journal *Aventures illustrées*⁸⁵⁰ à Bruxelles au début des années 1940. Selon le témoignage du dessinateur Fred Funken, le publicitaire-éditeur Guy Depière, qui crée la

⁸⁴⁵ La loi du 30 décembre 1963 est disponible sur le site de l'Association des journalistes professionnels de Belgique. « La loi relative au titre du journaliste professionnel », *Association des journalistes professionnels*, [En ligne : <http://www.ajp.be/documents/loi.php>]. Consulté le 24.08.2011. Voir M. SIMONIS, « Identifier les journalistes professionnels : près d'un demi-siècle d'expérience belge », intervention à l'occasion du Congrès de la FPJQ, *Fédération professionnelle des journalistes au Québec*, 2010, [En ligne : http://www.fpq.org/fileadmin/FPJQ/pdf/10-11_presentation-congres.pdf]. Consulté le 25.08.2011.

⁸⁴⁶ Le fait que contrairement à la France, les dessinateurs belges semblent plus touchés par l'épuration d'après-guerre, entraîne même le rejet de la vieille Europe, comme en témoigne le projet d'émigration d'Hergé en Argentine. L'exode de Jijé, Franquin et Morris montre également la fascination des dessinateurs belges pour le nouveau monde. Philippe Goddin reproduit des extraits d'un échange épistolaire entre Hergé et Jijé. P. GODDIN, *Hergé. Lignes de vie, op. cit.*, p. 454.

⁸⁴⁷ Charles Dupuis et Georges Troisfontaines tentent en 1952 de conquérir l'Amérique en lançant un magazine de télévision. L'affaire se solde par un échec au bout de 14 numéros. J-L. BOCQUET et M-A. GUILLAUME, *Goscinny*, Actes-Sud, Paris, 1997, p. 67-68.

⁸⁴⁸ André Franquin, Morris, Peyo et Eddy Paape ont débuté à la Compagnie belge d'actualité qui produit des dessins animés pendant et après la guerre. À la fermeture du studio, Morris entraîne ses collaborateurs sur la piste du journal *Spirou*. H. DAYEZ, *Peyo l'enchanteur, op. cit.*, p. 19-21.

⁸⁴⁹ Un portrait de Guy Depière est brossé dans T. MARTENS *L'aventure des Heroïc-albums*, Éditions de l'âge d'or, Charleroi, 2012. Nous n'avons pas eu accès à ce texte.

⁸⁵⁰ Le titre sera renommé *Bimbo-Aventures-illustrées* puis *Bimbo*. Voir G. RATIER, « Les Funcken: Les hérauts du journal de Tintin », *BDzoom*, 2011, [En ligne : <http://bdzoom.com/7851/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-les-funcken>]. Consulté le 26.05.2011.

plupart des personnages des publications qu'il lance, impose des pseudonymes américanisés à son dessinateur, et s'attribue les droits exclusifs sur les séries⁸⁵¹. Il recrute pour les dessins nombre de travailleurs débutants, qui passent indifféremment d'une série à l'autre. Plusieurs de ces dessinateurs, dont Fred Funken, Maurice Tillieux ou Marcel Moniquet, quittent le « studio Guy » autour de 1947 pour rejoindre notamment le dessinateur Fernand Chénal, qui fonde en 1945 les *Héroïc-albums*, récits complets contraints de cesser de paraître en 1956, suite à l'interdiction d'importation prononcée par la Commission de surveillance française en 1952⁸⁵². Il n'est alors pas rare que des dessinateurs passent d'une publication à l'autre afin de compléter des revenus souvent insuffisants. Parfois, ce passage d'un titre à l'autre s'accompagne de certaines précautions afin de ne pas risquer de sanctions de la part d'éditeurs soucieux de conserver leurs producteurs⁸⁵³. Le jeune dessinateur Michel Regnier (Greg, 1931-1999) fonde son propre périodique en 1955. Le titre ne connaît que cinq numéros. Selon son témoignage, Michel Regnier qui signe alors Michel Denys doit trouver un autre nom car les éditeurs en place voient d'un mauvais œil le fait qu'un dessinateur lance un journal⁸⁵⁴. Michel Regnier entre alors dans une agence de presse et de publicité, l'International Press, fondée par Yvan Chéron, dont le beau-frère Georges Troisfontaines avait fourni le modèle avec la World Press (d'abord World's Publicity Press) peu avant. Selon José-Louis Bocquet et Marie-Ange Guillaume, ces deux agences fonctionnent de concert.

« Donc, Charlier ayant convaincu Troisfontaines, celui-ci expédie *Dick Dicks* et son auteur [René Goscinny] chez son beau-frère Yvan Chéron, créateur et patron d'International Press. Les deux hommes se partagent les locaux et fournisseurs, mais ils ont chacun leur marché privilégié : les Dupuis pour Troisfontaines et la presse quotidienne pour Chéron⁸⁵⁵. »

La proximité entre l'agence World Press et les éditions Dupuis est telle que Georges Troisfontaines arrive à faire installer ses rédactions dans l'immeuble de son unique client en 1953⁸⁵⁶. Dans les années 1950, de nombreux dessinateurs et scénaristes (belges ou étrangers : français mais aussi espagnols) trouvent dans ces agences une source de travail abondant si ce n'est bien rémunéré : Eddy Paape, Charlie Delhauteur, Jean-Michel Charlier, Dino Attanasio,

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² R. ROUYET, « La deuxième mort des mythiques Heroïc-albums », *Archives Le soir.be*, 1991, [En ligne : http://archives.lesoir.be/la-deuxieme-mort-des-mythiques-heroic-albums_t-19910711-Z045U1.html]. Consulté le 28.05.2011.

⁸⁵³ Jean-Michel Charlier et Victor Hubinon publient ainsi dans *Bimbo* puis dans *Héroïc-album* sous le pseudonyme collectif de Charvick. J-Y. BROUARD, « Joe la tornade », *www.jmcharlier.com*, non daté, [En ligne : http://www.jmcharlier.com/joe_la_tornado.php]. Consulté le 29.05.2011.

⁸⁵⁴ B. MOUCHART, *Michel Greg. Dialogues sans bulles*. Dargaud, coll. « portraits », Paris, 1999, p. 18.

⁸⁵⁵ J-L. BOCQUET et M-A. GUILLAUME, *Goscinny, op. cit.*, p. 58.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 72-73.

Albert Weinberg, Jean Graton, Greg, Martial Durand, Victor Hubinon, André Beckers, Gérard Forton, Pierre-Léon Dupuis, Albert Uderzo, Mitacq... D'abord confidentielle, sans statut légal et animée par trois personnes, l'agence devient un véritable studio dans lequel les tâches sont réparties entre les collaborateurs sur le modèle des productions cinématographiques, sous la direction de Jean-Michel Charlier devenu directeur artistique⁸⁵⁷. L'agence World Press développe une antenne à Paris, pour laquelle se rencontrent René Goscinny et Albert Uderzo en 1951 et où de nouveaux collaborateurs sont embauchés à partir de 1953⁸⁵⁸.

L'immédiat après-guerre en Belgique est le moment d'une forte demande de dessinateurs de la part des créateurs de journaux. C'est ainsi que toute une génération (dite de l'âge d'or franco-belge) se forme sur le tas, le plus souvent embauchée par cooptation et formée par les dessinateurs les plus installés. Les plus anciens sont d'ores et déjà considérés comme des spécialistes et de possibles formateurs vers lesquels les jeunes dessinateurs se tournent comme vers des professeurs. Leur apprentissage s'effectue auprès de dessinateurs reconnus, en premier lieu Hergé ou Joseph Gillain. Selon les témoignages des dessinateurs, l'apprentissage des usages de la profession s'effectue principalement par une transmission informelle ou institutionnalisée entre les anciens et les plus jeunes, dans les studios (qui sont aussi des lieux de vie, voire des dortoirs). Mais cet apprentissage n'est pas uniquement technique puisqu'il concerne aussi les conditions financières et morales de l'exercice de l'activité, au moins par observation et aménagements successifs si ce n'est de manière plus directe. André Franquin affirme par exemple que Joseph Gillain négocie les premiers tarifs de ses jeunes confrères⁸⁵⁹. Quelques « studios » de dessinateurs continuent à fonctionner après les années 1950. S'ils ne sont pas nécessairement des structures officielles, ils permettent aux éditeurs de mettre à l'épreuve leurs jeunes recrues et aux auteurs les plus sollicités de tenir le rythme des productions périodiques. Les véritables studios, administrativement gérés comme des entreprises par des dessinateurs, sont pourtant très rares. Ils concernent proprement l'exploitation de personnages sous de multiples formes dérivées et l'exportation à l'étranger, comme celui d'Hergé ou celui de Peyo. Mais même ce dernier conserve un côté artisanal et familial en 1976 alors que le succès des Schtroumpfs oblige son créateur à consacrer beaucoup de temps à la gestion administrative⁸⁶⁰. Les studios ressemblent sans doute plus aux ateliers collectifs actuels, où les intervenants peuvent ne travailler que pour leur compte, qu'à

⁸⁵⁷G. RATIER, « "Buck Danny" et la World's Presse », *BDzoom*, 2011, [En ligne : <http://bdzoom.com/7667/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-%C2%AB-buck-danny-%C2%BB-et-la-worlds-presse/>]. Consulté le 26.03.2012.

⁸⁵⁸J-L. BOCQUET et M-A. GUILLAUME, *Goscinny, op. cit.*, p. 70.

⁸⁵⁹N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe, op. cit.*, p. 40. J-L. BOCQUET et M-A. GUILLAUME, *Goscinny, op. cit.*, p. 45.

⁸⁶⁰H. DAYEZ, *Peyo l'enchanteur, op. cit.*, p. 152.

de véritables studios de production. Greg affirme que le « studio » portant son nom est au départ un centre de documentation privé⁸⁶¹ dans lequel il accueille de jeunes dessinateurs.

« Nous nous rendions mutuellement des services que nous chiffions plus ou moins. Je collectais à livre ouvert l'argent auprès des clients, puis je redistribuais à chacun. Lorsque Cubitus, Olivier Rameau ou Robin Dubois ont été lancés, c'est moi qui ai signé les contrats. [...] À l'époque, les éditeurs signaient plus facilement un contrat pour moi que pour un auteur encore inconnu [...]. Le studio Greg n'avait rien d'une usine de "productions Greg" : chacun travaillait pour soi en donnant de temps en temps un coup de main aux copains.⁸⁶² »

Depuis cette époque, la frontière semble plus marquée entre le studio de production et l'atelier collectif de dessinateurs, que ce soit dans les esprits ou de manière institutionnelle. Le cas des agences de presse et de publicité offre un exemple plus pertinent d'organisation en studio dans lequel la division des tâches s'effectue sur le mode du salariat et sans reconnaissance particulière du nom des auteurs, mis à part lorsque leur nom permet d'apporter une plus-value au produit.

Division des tâches et rationalisation

Dans les agences mais aussi de manière individuelle, il n'est pas rare que les dessinateurs mettent leurs mains dans les dessins de leurs confrères. Dans les studios et les agences, les acteurs « subalternes » sont employés par le dessinateur ou le propriétaire (pour la mise en couleur, la réalisation des décors ou le dessin des machines, les scénarios, les croquis, l'encrage ou même la documentation). La destination finale de la réalisation collective, selon l'importance qu'elle revêt pour ses auteurs et ses conséquences, influence cette organisation. L'utilisation de pseudonymes ou l'absence de signature est un enjeu de ce type d'organisation qui, avec l'instauration des lois sur la propriété intellectuelle prendra parfois une tournure juridique des années plus tard⁸⁶³. C'est ce que souligne fort justement Jean-Louis Goutal.

« Il n'est donc pas étonnant que tous ces intérêts moraux et pécuniers [sic] suscitent quelques procès, qui naissent en général après le décès de l'un des auteurs – lequel n'est

⁸⁶¹ B. MOUCHART, *Michel Greg. Dialogues sans bulles. op. cit.*, p. 59.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 61.

⁸⁶³ C'est par exemple le cas dans le procès lancé par Georges Troisfontaines en 1996, qui l'oppose aux ayants droits de Jean-Michel Charlier. En 1997, la Cour d'appel de Mons accorde au premier la qualité de co-créateur de la série Buck Danny dont il avait initié le projet et écrit les premières pages. G. RATIER, « "Buck Danny" et la World's Presse », art. cit.

pas toujours le plus ancien de la série. Mais sa disparition détruit les subtils équilibres qui avaient jusque-là maintenu la paix...⁸⁶⁴ »

C'est principalement la division des tâches entre scénariste et dessinateur qui s'affirme dans ce contexte faste des illustrés, pour lesquels il faut produire rapidement et avec une grande régularité, de quoi remplir les journaux. Comme en témoigne l'ouvrage de Gilles Ratier, en France et en Belgique, de nombreux scénaristes étaient employés ou responsables des journaux pour enfants, rédacteurs ou même hommes à tout faire. C'est par exemple le cas d'Yvan Delporte, ou de Maurice Rosy. Certains dessinateurs comme Jacques Martin sont volontairement orientés vers l'écriture ou complètent leurs revenus en fournissant des scénarios à leurs collègues. Ces collaborations entre scénaristes et dessinateurs sont aussi impulsées par les propriétaires de journaux ou les directeurs d'agences ou même par d'autres dessinateurs, garants de la qualité graphique des nouvelles recrues. Jijé par exemple conseille à Charlier de se concentrer sur le scénario⁸⁶⁵. Avant les années 1950, l'apposition du nom du scénariste sur les histoires publiées pose un problème de rémunération lorsque le rédacteur n'était pas employé par le journal. Il est alors rémunéré directement en conséquence par son employeur (studio ou dessinateur), lorsque celui-ci ne produit pas lui-même les histoires. Ce type d'organisation va parfois jusqu'à entraîner une dissimulation « pour qu'on ne croit pas que la même personne [fait] tout⁸⁶⁶ » voire des situations conflictuelles.

« [...] un beau jour, j'ai appris avec horreur que le bruit courait que si on voulait être publié dans *Spirou*, il fallait demander à Delporte de faire le scénario. Dès ce moment, je me suis abstenu d'écrire d'autres histoires, sauf pour des gens [...] qui, de toute façon n'avaient pas besoin de moi pour être célèbres.⁸⁶⁷ »

Jusque dans les années 1950, les dessinateurs avaient alors tout le loisir de demander des scénarios à des tiers, à condition de les rémunérer eux-mêmes, souvent sans que leur signature n'apparaisse. La spécialisation de scénaristes « professionnels » remet cette pratique en cause dans le cercle des auteurs de chez Dupuis. Selon les acteurs de l'époque, deux dessinateurs alors en pleine ascension, Franquin et Morris imposent le nom du scénariste sur les albums ainsi que sur les bandeaux-titres des séries. Morris impose le nom de Goscinny pour une

⁸⁶⁴ J-L. GOUTAL, « Bd et droit d'auteur » in C. RIBOT (dir.), *Droit et bande dessinée. L'univers juridique et politique de la bande dessinée*, actes de la journée d'étude tenue à l'Université de Droit de Grenoble le 5 décembre 1997, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1998., [199-210], p. 208.

⁸⁶⁵ G. RATIER, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du XX^{ème} siècle raconté par les scénaristes*, op. cit., p. 39.

⁸⁶⁶ Témoignage de Jean-Marie Pélaprat au sujet des éditions Fleurus. *Ibid.*, p. 47.

⁸⁶⁷ Témoignage d'Yvan Delporte, *Ibid.*, p. 63.

collaboration au journal *le Hérisson* en 1956⁸⁶⁸. Franquin impose les signatures de ses deux scénaristes, Goscinny et Greg, dans la série qu'il dessine dans le *Journal de Tintin*. Auparavant, afin de faciliter la gestion des comptes, chacun des scénaristes avait mis en scène un voisin différent dans ses histoires, ce qui facilitait la répartition des droits selon le scénariste⁸⁶⁹. Goscinny aurait peu à peu réussi à imposer les contrats signés par les éditeurs ainsi qu'un intéressement aux droits selon une proportion déterminée en commun par les auteurs⁸⁷⁰.

Plus généralement, à la faveur des regroupements créés par le travail collectif dans les studios, agences et rédactions de journaux, la génération des auteurs nés entre 1920 et 1930 travaillant en Belgique contribue à la structuration de repères normatifs quant aux conditions professionnelles de l'activité. La question du plagiat⁸⁷¹, de la proportionnalité des rémunérations ou encore du mérite respectif concernant les créations collectives, forment le cœur des représentations collectives en complément des questions artistiques (ou, *a minima*, d'efficacité vis-à-vis de la qualité ou du public) qui restent toutefois les préoccupations principales de ces nouveaux professionnels. Ces questions détournent certains professionnels de celles des affres de la création dont de nombreux créateurs subissent de plein fouet les revers psychologiques. Les récits de dépression sont monnaie-courante chez les dessinateurs qui, sensibles à cet aspect psychologique, constituent des sortes de fraternités⁸⁷² au delà des rivalités pourtant bien présentes. Devenus des professionnels, les auteurs de bande dessinée s'entraînent collectivement dans les méandres d'une carrière dans le genre. Au besoin, ils s'offrent mutuellement leurs services, contre rémunération ou contre une aide en retour⁸⁷³. Cette solidarité n'arrive pourtant pas au terme d'une structuration associative ou syndicale de l'activité telle qu'elle existe alors en France, malgré la proximité des dessinateurs français et belges. La principale revendication (nationaliste) des dessinateurs français ne pouvait qu'éloigner leurs confrères belges de leurs revendications propres. D'autant plus que ces

⁸⁶⁸ J.-L. BOCQUET et M.-A. GUILLAUME, *Goscinny, op. cit.*, p. 101.

⁸⁶⁹ B. MOUCHART, *Michel Greg. Dialogues sans bulles. op. cit.*, p. 25.

⁸⁷⁰ Témoignage de Greg. G. RATIER, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du XX^{ème} siècle raconté par les scénaristes, op. cit.*, p. 58.

⁸⁷¹ Les dessinateurs parmi ceux qui ont « inspiré » une cohorte d'imitateurs sont particulièrement sensibles à la question du pillage intellectuel et stylistique. Benoît Mouchart évoque même la paranoïa de Jacobs qui va jusqu'à provoquer un de ses collègues en duel. B. MOUCHART et F. RIVIÈRE, *La damnation d'Edgar P. Jacobs, op. cit.*, p. 190. Franquin, évoque également cet aspect, pour ce qui le concerne. N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe, op. cit.*, p. 130. Sur Hergé, voir P. GODDIN, *Hergé. Lignes de vie, op. cit.*, p. 407. Franquin évoque l'exemple de Greg. Souvent accusé de copier, il constitue un dossier dans lequel il répertorie les plagiats de ses propres travaux chez les autres. N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe, op. cit.*, p. 99.

⁸⁷² Dans une lettre à Hergé datée de 1939, un de ses amis l'assure de son aide en cas de coup dur. Il nomme cette proposition « quelque chose comme l'assurance le Raillic-Marijac ». Philippe Goddin affirme qu'Hergé connaît très bien Marijac qui est son ami à l'époque. P. GODDIN, *Hergé. Lignes de vie, op. cit.*, p. 242.

⁸⁷³ C'est notamment le cas de Franquin avec Peyo. H. DAYEZ, *Peyo l'enchanteur, op. cit.*, p. 118.

syndicalistes ont participé à la mise en place d'une loi dont les effets se font largement sentir du côté des journaux pour enfants belges. D'autre part, la différence de génération entre les illustrateurs syndiqués français (dont bon nombre sont nés avant la Première Guerre mondiale voire à la fin du siècle précédent) et leurs confrères non syndiqués publiant en Belgique, explique peut être la séparation des professionnels publiant dans les deux principaux journaux pour enfants en Belgique, ces derniers étant majoritairement nés entre les années 1920 et les années 1930. De plus, le syndicalisme est alors, comme on va le voir, mal vu du côté des éditeurs belges qui, pour dynamiser le secteur, n'entendent pas moins en édicter les règles à leur manière. Enfin, les problématiques spécifiques posées par l'augmentation des albums publiés à la suite d'une prépublication, qui se développe particulièrement à partir des années 1950 sur le territoire belge, incitent les auteurs à distinguer leur activité du simple travail de pigiste qui reste le point de mire majeur des auteurs syndiqués français. Par ailleurs, il a déjà été signalé la différence d'attrait du statut professionnel de journaliste en Belgique qui sépare les producteurs belges de leurs homologues français. Avant d'évoquer la rencontre de ces deux manières de concevoir la bande dessinée, entre la presse et le livre, il convient d'évoquer l'affaire de la charte des dessinateurs, moment décisif de l'histoire de la bande dessinée francophone selon les historiens.

LA CHARTE DES DESSINATEURS

Le cas du fonctionnement de la maison Dupuis est particulièrement intéressant pour ce qu'il met en opposition deux castes d'employés : ceux qui travaillent pour l'agence World Press et ceux qui travaillent directement pour l'éditeur, majoritairement belges. Chez Dupuis, la situation semble alors enviable comparée à celle de l'agence qui fournit ses journaux, où les travaux sont payés au forfait sans rétribution postérieure. Les dessins sont souvent « remplacés » dans d'autres supports sans aucun intéressement des dessinateurs. Ces derniers peuvent aussi être remplacés arbitrairement ou congédiés sans garantie de compensation. Franquin, employé directement par les éditions Dupuis découvre par Greg (à qui il commande des scénarios) les conditions de travail de ce dernier qui est alors sous contrat d'exclusivité avec l'International Press.

« [...] j'ai découvert là quelque chose de très curieux : on pouvait, grâce à un papelard, acheter un bonhomme, ou du moins sa liberté de travail !... [...] Moi, naïf et sans expérience, je découvrais dans quelles conditions travaillaient les vrais professionnels, et je voyais du coup les éditions Dupuis comme un nid douillet, même si j'y avais pris quelques coups ! On m'a dit, des années plus tard, que le travail

accumulé dans cette usine à dessins avait été réutilisé et remplacé pendant des dizaines d'années sans que les auteurs fussent intéressés le moins du monde aux droits accumulés⁸⁷⁴. »

Un tel témoignage indirect est sans doute en partie exagéré. Toutefois il relate sans doute assez justement la situation telle que vécue par ces acteurs. D'une part, il évoque la différence de statut entre les auteurs, les uns ayant acquis un statut auprès des propriétaires Dupuis, (notamment par l'intermédiaire de l'indispensable Jijé) et les autres, dont la supervision peut être déléguée. D'autre part, elle montre à quel point le principe de l'intermédiaire passe potentiellement pour être un handicap à la réussite professionnelle. Un auteur plus confidentiel passé par la World Press et l'International Press, exprime cet aspect en évoquant, en 2008, la mémoire de son ancien employeur.

« Georges Troisfontaines était un type épatant, bourré d'idées. Créer la "World Press" était son idée, vendre de la publicité à "Bonnes Soirées" pour remplir les pages du magazine aussi. Cette simple idée a fait sa fortune, mais également celle de "Dupuis" [...] Des dizaines de dessinateurs et scénaristes ont été lancés dans la bande dessinée grâce à lui, [...] Nous savions à l'avance qu'il prenait 20 % de commission sur les planches que nous réalisions, si on travaillait pour lui, c'était en connaissance de cause. Sans lui, nous n'aurions pas placé nos histoires dans "*Spirou*". En sa qualité d'agent, il était logique qu'il prenne une commission⁸⁷⁵. »

Quels que soient les mérites respectifs de chacun à l'époque – qu'il n'est naturellement pas question d'évaluer ici – le cas Troisfontaines et plus généralement les conditions de production avec les intermédiaires suscite des troubles dans ce contexte. Si le métier de dessinateur de bande dessinée est alors mieux considéré en Belgique qu'en France, comme l'affirme Uderzo des années plus tard⁸⁷⁶, les conditions de son exercice ne sont pas nécessairement plus faciles à défendre. Ce dessinateur l'apprend à ses dépens en 1956. À la fin de l'année 1955, des dessinateurs travaillant pour la World Press organisent des rencontres « clandestines » afin de revendiquer un droit à la propriété sur leurs productions qui appartenaient à l'agence sur le modèle du *copyright* américain⁸⁷⁷. Avaient-ils eu vent des tractations en cours à Paris concernant la loi sur la propriété intellectuelle alors en discussion ? C'est possible car selon Thierry Crépin, Albert Uderzo (au moins) avait eu connaissance des activités du Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants⁸⁷⁸. Toutefois, rien à notre connaissance, ne laisse supposer qu'il y ait eu de véritables échanges

⁸⁷⁴ C'est notamment le cas de Franquin avec Peyo. H. DAYEZ, *Peyo l'enchanteur*, op. cit., p. 118.

⁸⁷⁵ S. LUCIEN, « Interview avec André Beckers », *Brussels BD tour*, 2008, [En ligne : <http://www.bdtour.be/default.aspx?section=interviews&interId=100>]. Consulté le 02.06.2011.

⁸⁷⁶ J-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, op. cit., p. 71.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁷⁸ T. CRÉPIN, « Le grand prix de l'image française, une existence éphémère », art. cit.

professionnels approfondis avec les syndicalistes français à ce sujet en 1956. Quoi qu'il en soit, le 10 janvier 1956, quatorze scénaristes et dessinateurs de bande dessinée se réunissent dans un restaurant du centre de Bruxelles dans le but de fonder un groupement syndical afin de négocier collectivement avec les éditeurs et de procéder à une clarification concernant tout ce qui touche l'intérêt commun des dessinateurs et scénaristes. Huit dessinateurs et scénaristes de la World Press sont présents ainsi que six auteurs extérieurs à l'agence, dont des dessinateurs de chez Dupuis. Réunis en collectif, ces dessinateurs rédigent un texte collectif, connu depuis sous le nom de « Charte des dessinateurs », par lequel ils déclarent se constituer en syndicat autonome de dessinateurs et de scénaristes et être disposés à contribuer à la normalisation des relations contractuelles entre dessinateurs, scénaristes et éditeurs. À la suite de la rédaction de cette charte, René Goscinny, Eddy Paape et Gérard Forton sont expulsés⁸⁷⁹ par Georges Troisfontaines. José-Louis Bocquet, se basant sur les témoignages d'auteurs, affirme que deux des signataires ébruient le projet auprès de Georges Troisfontaines⁸⁸⁰. Le même auteur affirme par ailleurs que c'est pour rassurer les frères Dupuis que Goscinny sert de bouc émissaire⁸⁸¹. À la suite de ce limogeage considéré comme arbitraire et injustifié, Jean-Michel Charlier et Albert Uderzo, présents à la réunion, démissionnent de la World Press par solidarité. Accompagnés du chef de publicité de la World Press, Jean Hébrard, ils fondent une agence de presse (Edipresse) et une agence de publicité (Edifrance). Ces dessinateurs et scénaristes sont à l'origine du magazine *Pilote* dont le premier numéro date de 1958. Les détails de cette affaire sont dispersés dans de nombreux témoignages et relativement troubles. Selon José-Louis Bocquet, les démissionnaires ainsi que le bouc émissaire restent pendant deux ans sur une liste noire des éditeurs⁸⁸². L'ensemble des motivations concernant l'élaboration de la fameuse charte (qui ressemble fort à une constitution de principe pour l'établissement d'un syndicat) n'ont jamais été véritablement fouillées par les historiens. Selon les commentateurs, la création d'un groupement d'auteurs concerne avant tout le fonctionnement à l'américaine de la World Press, qui détient tous les droits sur les personnages selon le système du *copyright* américain⁸⁸³. Mais le texte de la charte marque une ambition plus générale d'organisation collective pour tout ce qui concerne notamment les tarifs appliqués aux prix des planches et les conditions de publication en album. Dans une lettre adressée à Georges Troisfontaines, Jean-Michel Charlier souligne

⁸⁷⁹ Dans une lettre adressée à Georges Troisfontaines datée du 14 janvier, Jean-Michel Charlier précise qu'ils ont été expulsés « à des degrés divers ». Archives personnelles communiquées par Philippe Charlier. J.-M. CHARLIER, « Lettre correspondance à destination de Georges Troisfontaines », 14 janvier 1956, Paris.

⁸⁸⁰ J.-L. BOCQUET et M.-A. GUILLAUME, *Goscinny, op. cit.*, p. 88 Le passage est repris par J.-L. Bocquet, *Goscinny et moi, op. cit.*, p. 57.

⁸⁸¹ J.-L. BOCQUET et M.-A. GUILLAUME, *Goscinny, op. cit.*, p. 88.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 89.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 87.

d'ailleurs la présence d'auteurs ne travaillant pas à l'agence. Le compte-rendu fourni par José-Louis Bocquet témoigne d'une contradiction quant à l'interprétation de cette affaire : si la charte ne concerne que la World Press, l'éviction de Goscinny n'est pas nécessaire pour rassurer les responsables de la maison Dupuis. D'autre part, la signature de la charte par Franquin permet de solidifier cette hypothèse à partir d'un autre fait qui concerne cette fois sa collaboration avec Dupuis. Brouillé avec son éditeur, il répond aux avances de la concurrence directe en publiant une nouvelle série dans le journal de *Tintin* à partir d'octobre 1955. La discorde était née d'un contrat pour la publication d'un album, pour lequel l'éditeur avait proposé à l'auteur une diminution des droits d'auteur en échange d'une augmentation du tirage de l'album, ce qui n'avait pas été réalisé. L'usage était alors de toucher des droits sur l'intégralité du tirage⁸⁸⁴. Selon Franquin, cette « clause vicieuse » avait causé du tort à de nombreux dessinateurs avec qui il réussit à la faire retirer des contrats des années après⁸⁸⁵. Cette mésentente a-t-elle un rapport avec la participation du dessinateur à l'éphémère syndicat, nous ne pouvons l'affirmer ici avec certitude mais la relative proximité des dates laisse bien supposer que les désaccords entre auteurs et éditeurs, soulevés par le syndicat avorté, ne concerne pas que la World Press, malgré ce qu'en laissent penser certains témoins des années après. Albert Uderzo quant à lui, explique rétrospectivement que cette organisation avait pour but de valoriser leur profession auprès du public, en commençant par clarifier leurs conditions de travail vis-à-vis des éditeurs⁸⁸⁶. Cette ambition sera peut-être plus explicitement soutenue (sans plus de succès) par certains de ces professionnels dix ans plus tard. Selon Groensteen, en 1965 Goscinny œuvre à la création d'une guilde des auteurs de bande dessinée au festival de Bordigerra, ayant pour objectif de revaloriser la bande dessinée d'expression française. Mais la guilde est dissoute aussitôt constituée⁸⁸⁷.

Retour à Paris

Le départ de Goscinny, Uderzo et Charlier de la World Press et leur mise sur la touche les pousse à se lancer dans l'aventure éditoriale par leurs propres moyens. Avec Jean Hébrard, chez qui ils installent leur locaux à Paris et dont ils bénéficient de l'appui financier, ils fondent deux agences : Edifrance consacrée à la publicité et Edipresse pour la presse. Ils multiplient les engagements ponctuels et continuent à collaborer à des titres de bande dessinée. En 1958, un ancien camarade d'Hébrard leur propose de lancer un journal d'actualité destiné aux jeunes.

⁸⁸⁴ Témoignage de Jean-Michel Charlier. *Ibid.*, p. 57-58.

⁸⁸⁵ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, op. cit., p. 149.

⁸⁸⁶ J-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, op. cit., p. 71.

⁸⁸⁷ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 115.

L'année suivante, soutenu financièrement par le quotidien le *Centre républicain* et médiatiquement par *Radio Luxembourg*, le numéro 0 de *Pilote*, « journal d'information avec des bandes dessinées⁸⁸⁸ » est lancé puis rapidement racheté par le jeune éditeur Georges Dargaud. Goscinny et Charlier occupent les postes respectifs de directeur de la rédaction et de directeur artistique⁸⁸⁹. Poussé par les rédacteurs de *Pilote*, Dargaud édite ses premiers albums à partir de 1961. En 1963, à la suite d'une lourde perte de vitesse du titre en raison de son orientation éditoriale, Charlier et Goscinny reprennent le journal en main comme corédacteurs en chef et à la demande de Georges Dargaud. Le titre se recentre sur la bande dessinée et ses rédacteurs en chef offrent à de jeunes dessinateurs l'occasion de faire leurs premières armes dans un magazine qui rémunère correctement⁸⁹⁰ ses collaborateurs. Ses rédacteurs en chefs y insufflent un ton de liberté qui se traduit dans les contenus du journal.

À la fin des années 50 en France, la période n'est pas encore à la bande dessinée dans les journaux pour adultes mais le modèle des jeunes dessinateurs qui souhaitent percer reste souvent le dessin de presse⁸⁹¹. Comme le notent José-Louis Bocquet et Marie-Ange Guillaume, dans une notice biographique Goscinny se présente lui-même en 1961 comme un dessinateur de presse devenu journaliste (ou reporter humoristique⁸⁹²) tandis que la charte belge de 1956 concernait bel et bien le scénariste. Ce qui tend à laisser penser qu'à la fin des années 1950, la bande dessinée se structure comme une activité identifiable et en cours (ou plutôt en revendication) de professionnalisation en Belgique, tandis qu'en France le modèle professionnel reste celui du journalisme et du dessinateur de presse.

Les dessinateurs trouvent en *Pilote* un espace de publication complémentaire, entre la grande presse et le dessin d'humour, où la bande dessinée est largement mise à l'honneur. Des dessinateurs issus de différents horizons rejoignent l'hebdomadaire. Après l'interdiction de paraître d'*Hara-Kiri*, de jeunes dessinateurs rejoignent l'équipe (Cabu, Fred, Gébé, Reiser⁸⁹³). En 1968, les jeunes dessinateurs bouleversent l'équilibre professionnel mis en place par les nouveaux « anciens » de la bande dessinée à la tête du magazine qui ont également contribué à l'artification de l'*objet*⁸⁹⁴. Le Syndicat des dessinateurs de la presse enfantine se renomme Syndicat des dessinateurs de presse. Malgré les conditions exceptionnelles dont ils

⁸⁸⁸ J-L. BOCQUET et M-A. GUILLAUME, *Goscinny, op. cit.*, p. 117.

⁸⁸⁹ Pour les détails de cette reprise par Dargaud, voir *Ibid.*, p. 117-121.

⁸⁹⁰ Témoignage de Jean Tabary. J-L. BOCQUET, *Goscinny et moi, op. cit.*, p. 146. Témoignage de Cabu. *Ibid.* p. 134.

⁸⁹¹ Voir notamment le témoignage de Jean-Marc Reiser. Y. FRÉMION, *Reiser*, Albin Michel, coll. « Graffiti », Paris, 1974, p. 23.

⁸⁹² J-L. BOCQUET et M-A. GUILLAUME, *Goscinny, op. cit.*, p. 126.

⁸⁹³ Y. FRÉMION, *Reiser, op. cit.*, p. 35.

⁸⁹⁴ Voir *supra*, p. 82.

bénéficient, selon leurs propres témoignages, dans le journal *Pilote*, certains des jeunes dessinateurs s'en prennent à la figure de l'autorité incarnée par le rédacteur en chef, passé du côté des patrons.

« Comme c'était à la mode de faire des révolutions, il y a des gens qui ont voulu faire la révolution dans la bande dessinée⁸⁹⁵. »

Les nouveaux responsables du Syndicat des dessinateurs de presse, profitent d'une réunion organisée par des dessinateurs concernant l'avenir de *Pilote* afin de faire entendre leur revendication concernant la carte de presse⁸⁹⁶. D'abord organisée pour évoquer une modernisation du journal, la réunion tourne au règlement de compte. Selon Mandryka, c'est à l'atelier des Pyramides, monté par Raymond Poïvet que de jeunes dessinateurs décident de prendre le pouvoir du syndicat alors dirigé par « des vieux bonhommes, de la génération d'avant⁸⁹⁷ ». Après cette prise de pouvoir à la tête du syndicat, ils souhaitent faire évoluer la revendication concernant la carte de presse en attaquant directement les éditeurs afin que ces derniers assument les charges afférentes à l'emploi de salariés. S'ils obtiennent bien une modernisation du journal de *Pilote* (les célèbres « pages d'actualité »), la lutte pour obtenir la carte de presse n'est manifestement pas une avancée obtenue lors de cette réunion. Toutefois, le Syndicat des dessinateurs de presse continue son action et semble obtenir gain de cause sur ce point par la suite⁸⁹⁸. La loi Cressard de 1974 confère le statut de journaliste professionnel aux pigistes, dont font partie nombre de dessinateurs de bande dessinée d'alors⁸⁹⁹.

ENTRE LA FRANCE ET LA BELGIQUE

L'épisode de la Charte des dessinateurs, lié au contexte particulier de publication en Belgique, permet de considérer sous un nouvel angle l'histoire de la professionnalisation des auteurs de bande dessinée. Il montre d'abord la séparation relativement étanche des contextes nationaux sur le plan des revendications des dessinateurs et scénaristes de bande dessinée qui se séparent plus distinctement du modèle de la profession de journaliste qu'en France. Cette différence met aussi en exergue une certaine fracture générationnelle au sortir de la guerre, date à laquelle les jeunes dessinateurs cherchent moins à intégrer les milieux de l'art

⁸⁹⁵ Témoignage de Fred, J-L. BOCQUET, *Gosciny et moi, op. cit.*, p. 270.

⁸⁹⁶ Témoignage de Jean-Claude Mézières. *Ibid.*, p. 297.

⁸⁹⁷ Témoignage de Nikita Mandryka. *Ibid.*, p. 316.

⁸⁹⁸ D. PASAMONIK, « Roland Gareil (dessinateur, ancien syndicaliste) : "C'est le marché de l'album qui est responsable de la dégradation du statut des auteurs de BD." », *ActuaBD*, 2012, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Roland-Gareil-dessinateur-ancien>]. Consulté le 12.03.2012.

⁸⁹⁹ R. MARIC, « La carte de presse (en France) », *upCHIC-Ballon* n° 6, janvier 1983, p. 18-19.

traditionnels ou journalistiques, qu'à exercer une profession artistique à laquelle ils sont eux-mêmes formés par imprégnation comme lecteurs. Cette disposition explique peut-être la forme de rejet de ces professionnels, largement relayée depuis, vis-à-vis de toute la glose des commentateurs, qui commence à entourer leur activité à partir des années 1950⁹⁰⁰. Pourtant cette professionnalisation ne s'effectue pas uniquement contre la qualification de l'activité en tant qu'art, si tant est qu'elle puisse être considérée comme tel par les professionnels. Dans les ateliers des années 1950 la bande dessinée ressemble plus à une nouvelle forme d'artisanat, pratique réservée à un public d'initiés ayant appris et échangé la subtilité de codes. L'implication de certains auteurs dans le processus d'artification de la bande dessinée relève probablement d'une revendication de reconnaissance sur ce mode, c'est-à-dire en marge de la reconnaissance officielle et institutionnalisée, au profit d'une reconnaissance des pairs. Selon ce modèle, la reconnaissance publique à court terme et la réussite commerciale aiguillonnent le degré d'implication dans l'activité ainsi que ses modalités pratiques, éventuellement par le biais d'une négociation avec les employeurs ou, le cas échéant avec les instances étatiques.

L'histoire de la Charte de 1956 crée une disjonction dans l'histoire de la bande dessinée relayée par les commentateurs et les historiens. Souvent considéré comme le premier syndicat avorté de bande dessinée, il accrédite la thèse selon laquelle les revendications professionnelles apparaissent « naturellement » liées à l'artification de la bande dessinée, notamment par le biais d'une collusion entre les revendications liées au droit (concernant la propriété intellectuelle à travers la question du *copyright*) et l'attachement des acteurs vis-à-vis de leur production. Mais si le droit d'auteur existe déjà alors, il est loin de concerner toutes les disciplines et c'est bien par le biais de revendications professionnelles que la loi atteste une qualification artistique ou du moins intellectuelle de l'activité, à partir de 1957 en France. De ce point de vue, il est donc possible de considérer les revendications professionnelles des auteurs comme une demande de reconnaissance institutionnelle (par les contrats) puis législative du caractère artistique de leur activité. Dans le Droit belge comme dans le Droit français, la propriété artistique est conditionnée à deux facteurs qui caractérisent la création artistique, à savoir l'originalité et le lien entre l'œuvre et la personnalité de son auteur. Mais cette demande de reconnaissance peut, au contraire, être considérée comme le résultat d'un mouvement de professionnalisation plus général, lié à l'augmentation de la presse illustrée pour la jeunesse à partir de la fin du dix-neuvième siècle et aux mouvements d'organisations professionnelles développées tant par les artistes que par les journalistes. La constitution d'une

⁹⁰⁰ C'est du moins ce qu'analyse Luc Boltanski en 1975. L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit. Toutefois, sa reconstitution manque une reconstitution historique plus vaste du champ de ce que les spécialistes nomment aujourd'hui la bande dessinée.

profession d'auteur de bande dessinée est progressive et non linéaire. Elle passe par la reconnaissance des segments de l'activité (scénariste), par celle du droit de propriété intellectuelle ou par l'accès à la carte de presse. Mais les commentateurs peuvent dès lors s'appuyer sur cette conscience collective des professionnels comme terreau de l'artification institutionnelle. La transformation de la production (transfert du journal au livre à partir des années 1950 en Belgique puis à partir des années 1960 en France) peut également être considérée comme un paramètre de cette transition. Avec la reconnaissance de certains titres, la généralisation progressive de la publication d'albums implique une individualisation des producteurs du point de vue du public mais aussi dans les négociations internes. Toutefois, la presse de bande dessinée ne déclinera progressivement qu'à partir des années 1980, date à laquelle c'est principalement la production des albums et les revendications éditoriales qui sont mis en avant. Le cas du journal *Spirou* reste aujourd'hui une exception face au déclin de la presse de bande dessinée de cette époque. C'est autour des acteurs de ce journal, par la constitution d'une histoire professionnelle collective, que naît une nouvelle modalité de la reconnaissance professionnelle des auteurs de bande dessinée en Belgique. Tandis que les syndicalistes français continuent de revendiquer l'accès au statut de journalistes, quelques auteurs belges de la génération des rédacteurs de la charte tentent d'organiser une solidarité associative des auteurs. La confraternité existante entre ces auteurs et la personnalité d'un ancien homme à tout faire devenu rédacteur en chef-scénariste explique sans doute une nouvelle phase de l'activité syndicale qui tente d'allier les prétentions artistiques de ses producteurs concernant le médium (et non la qualité respective de chacun des participants) et les conditions normalisées d'exercice de l'activité.

3. LA NOUVELLE CONFIGURATION PROFESSIONNELLE

L'upCHIC (Union professionnelle des créateurs d'histoires en image, illustrations et cartoons) est une association belge francophone d'entraide des professionnels de l'histoire en image. L'association, dont le statut juridique est celui de l'union professionnelle⁹⁰¹, est créée le 29 février 1980 au cours d'une réunion générale durant laquelle 116 professionnels élisent un conseil d'administration dont le dessinateur Tibet (Gilbert Gascard, 1931-2010) est élu président. En 1997, l'Union professionnelle met fin à ses activités et reste en sommeil. En 2002⁹⁰², puis en 2003⁹⁰³, le principal animateur de l'upCHIC, Yvan Delporte, évoque sur

⁹⁰¹ Telle que définie par la loi belge du 31 mars 1898.

⁹⁰² Intervention d'Yvan Delporte sur le forum public *BDparadisio*, 2002, [En ligne : <http://www.bdparadisio.com/scripts/foritems.cfm?IdSubject=0816125356&StartPage=2>]. Consulté le 16.03.2012.

Internet un nouveau départ de l'association mais cette annonce reste sans suite à notre connaissance. Depuis, le décès de ce dernier en 2007 signe la fin de cette organisation professionnelle dont les traces ne resurgissent que de manière anecdotique lors de crises ponctuelles.

Comme son intitulé l'indique, l'association est fondée par des auteurs de bande dessinée mais entend toutefois couvrir un panel plus large de professionnels. Elle accueille « toute personne pourvoyant à ses besoins par l'exercice d'une profession artistique en ce domaine⁹⁰⁴ » : animation, illustration, lettrage, coloriage⁹⁰⁵ ou scénario. Malgré cette ouverture, et bien que les travaux d'illustrations fassent souvent partie de la palette professionnelle des dessinateurs de bande dessinée, les activités de l'association se concentrent principalement et spécifiquement sur la bande dessinée qui, depuis les années 1950 est bien identifiée comme telle. Les illustrateurs « cartoonistes » sont présents dans l'Union mais les témoignages et comptes-rendus d'activité montrent une dissension entre les contextes de travail, principalement du fait de la spécialisation des contextes de publication, notamment celle des éditeurs spécialisés de bande dessinée.

Selon les chiffres que l'Union publie occasionnellement, le nombre de ses adhérents oscille entre trois-cent et quatre cent-cinquante⁹⁰⁶ entre 1980 et 1997. Selon une enquête réalisée par le Centre Belge de la Bande Dessinée (CBBB) en 1990, le nombre des auteurs en Belgique tourne autour de 600⁹⁰⁷. Réservée aux citoyens belges, l'Union professionnelle francophone est toutefois ouverte aux dessinateurs français installés en Belgique, ainsi qu'aux belges exilés. Son président est d'ailleurs originaire de Marseille. D'autre part, les membres de l'association connaissent bien la France, dont ils évoquent régulièrement les festivals et où ils publient pour la plupart. Le marché français (ainsi que le marché néerlandophone) constituent les deux horizons naturels de leur production étant donnée l'étroitesse du seul marché belge francophone. Cette volonté de publication à l'étranger, que pratiquent depuis longtemps les éditeurs, passe pour être une logique d'exploitation évidente. Par conséquent, les références aux conditions professionnelles française sont un point de repère constant dans les débats qui agitent le syndicat, d'autant plus que les acteurs éditoriaux belges les mieux établis sont aussi

⁹⁰³ Intervention d'Yvan Delporte sur le forum public *Association des Auteurs de Bande Dessinée*, 2003, [En ligne : <http://www.adabd.com/phpbb3/viewtopic.php?f=1&t=294&start=30>]. Consulté le 16.03.2012.

⁹⁰⁴ Extraits des statuts, article 5. Non signé, « Statuts », *upCHIC-Ballon* n° 9, septembre 1984, p. 19.

⁹⁰⁵ Non signé, « Naissance de l'upCHIC », *upCHIC-Ballon* n° 1, non daté, p. 16.

⁹⁰⁶ Y. DELPORTE, « Cher Monsieur Van Tongerlo », *upCHIC-Ballon* n° 23, septembre 1988, p. 23.

⁹⁰⁷ D. JACQUEMIN, « Courrier », *upCHIC-Ballon* n° 27, février 1990, p. 2.

les cibles des industriels français en expansion⁹⁰⁸. Quant aux conditions de travail des auteurs, ces derniers y trouvent des points de contraste constants, notamment en matière de fiscalité⁹⁰⁹ ou de politiques publiques⁹¹⁰. Mais les pratiques françaises sont aussi un point de comparaison, notamment sur le plan des revendications syndicales. Le centre des intérêts de l'association reste cependant concentré sur la Belgique, où l'association est l'homologue francophone de la *Stripgilde* flamande, fondée par les dessinateurs Berck (Arthur Berckmans) et Eddy Ryssac avec le journaliste Danny de Laët à l'issue d'une réunion organisée à Louvain en novembre 1978⁹¹¹. De nombreux créateurs francophones sont présents à cette réunion d'où va naître l'upCHIC. La *Stripgilde* connaît une destinée plus favorable que l'upCHIC car elle existe encore aujourd'hui⁹¹², mais les références accessibles au lecteur francophone sont malheureusement extrêmement minces⁹¹³.

ANALYSE D'UN BULLETIN PROFESSIONNEL

Un bulletin destiné aux membres, *l'upCHIC ballon* est publié à partir de 1980⁹¹⁴. Le numéro deux ne sort qu'un an plus tard. Agrémenté d'illustrations, le bulletin a une visée informative et constitue un espace de débat concernant les activités de l'Union et de ses professionnels. Il vise à annoncer divers types d'événements, organisés par l'association ou non. Il sert également de bulletin de liaison principalement axé sur les réunions entre ses membres. Dans ses colonnes sont aussi diffusées des annonces professionnelles pour des concours ou des festivals ainsi que des recherches de collaborateurs. Peyo utilise ce moyen pour engager un dessinateur pour son studio⁹¹⁵. Le bulletin vise également à informer ses membres des dispositions juridiques dont ils font l'objet (statut fiscal, droits d'auteurs, etc.) et à fournir des conseils pratiques, basés sur le conseil d'experts juridiques et sur l'expérience de chacun des membres, invité à partager son expérience et son point de vue sur tout sujet susceptible d'intéresser les autres membres. Les témoignages édifiants y côtoient les comptes-rendus d'enquêtes ainsi que les états des lieux divers sur la bande dessinée.

⁹⁰⁸ En 1984, la maison Dupuis ouvre son capital aux industriels français. À l'occasion, l'upCHIC publie deux numéros exceptionnels de son bulletin sous forme de feuilles. *upCHIC-Ballon* n° 9 bis, octobre 1984, *upCHIC-Ballon* n° 9⁰⁰, novembre 1984. Michel Schetter parle de glissement du secteur vers l'hexagone. M. SCHETTER, « Fisc », *upCHIC-Ballon* n° 16, février 1987, p. 10-11.

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ Notamment concernant le statut de journaliste, voir *infra*, p. 284.

⁹¹¹ Extrait de *De Vlaamse strip auteurs*, de Danny de Laët, in Non signé, « Een tijdsdocument », *Stripgilde*, non daté, [En ligne : <http://www.stripgilde.be/over-de-stripgilde/een-tijdsdocument/>]. Consulté le 16.06.2012.

⁹¹² *Stripgilde*, [En ligne : <http://www.stripgilde.be/>]. Consulté le 16.06.2012.

⁹¹³ Faute de ressources linguistiques, nous n'avons pu creuser cette piste de recherche, malgré son potentiel, qui aurait sans doute permis de compléter le peu de ressources accessibles concernant l'upCHIC.

⁹¹⁴ Les précisions chronologiques n'étant pas la priorité dans ce bulletin d'actualité, la date du premier numéro n'est pas précisée.

⁹¹⁵ Non signé, « Ceci est une véritable annonce Schtroumpf », *upCHIC-Ballon* n° 22, p. 12.

À travers son bulletin et l'organisation de réunions régulières plus ou moins officielles, l'association se veut principalement être un espace de dialogue entre les générations. Nombre des intervenants dans cet organe d'information sont déjà en fin de carrière. À l'instar des numéros de l'*Écho-dessin*, les rubriques nécrologiques y tiendront une bonne place dans les derniers numéros⁹¹⁶. Ainsi, il fonctionne comme un organe de transmission et de surveillance des conventions et pratiques courantes. Particulièrement présentes comme modalité de cette transmission, les histoires et anecdotes de figures tutélaires permettent une appropriation des codes et règles implicites dans la profession, sur la base des expériences des anciens. Cette appropriation d'une histoire collective par l'exemple est du même type que celle qui a plus largement cours dans ce contexte professionnel et à partir de laquelle se forge une histoire mythique de la bande dessinée comme profession, de la même manière qu'elle l'était pour les artistes dessinateurs de l'UADF. Ces exemples sont souvent repris d'une discussion à l'autre, d'un entretien à l'autre, au point de forger un ensemble de références communes, souvent au plus proche de l'intimité des « grands ». Ils deviennent également une partie du bagage commun des amateurs éclairés, avides de se rapprocher du créateur de par la solidarité affective qu'ils ressentent avec ces figures héroïques. Pour n'en donner qu'un exemple ici, cité à deux reprises dans le bulletin de l'upCHIC, le partage des droits entre scénariste et dessinateur établi par Albert Uderzo et René Goscinny est présenté comme un modèle de coopération efficace et harmonieux. Contacté par téléphone par Yvan Delporte, Uderzo détaille l'esprit de cette coopération :

« [...] Car le succès dépend des deux à la fois, dessin et scénario. Une série, c'est comme un mariage. Pour le meilleur et pour le pire. Et c'est vrai qu'il y a eu des divorces dans le métier. Des auteurs ont trouvé que leur collaborateur tirait toute la couverture à lui. [...] Ce qu'il faut, tu vois, c'est la confiance entre les deux. Une confiance totale, absolue⁹¹⁷. »

Mais, dans ce bulletin professionnel, ce caractère anecdotique se veut équilibré par une volonté de confrontation des sources, de multiplication des données (chiffrées notamment) ainsi que sur la base d'enquêtes plus ou moins officielles⁹¹⁸. Ces précautions sont parfois

⁹¹⁶ Le numéro 33 annonce les morts de Fernand Chénavalet et de Cram. F. CRAENHALS, GREG et TIBET, « Craenhals, Greg et Tibet rendent un hommage », *upCHIC-Ballon* n° 33, août 1991, p. 20-22. PÉVÉ, « Un ami de perdu », *upCHIC-Ballon* n° 33, août 1991, p. 23. Mais c'est surtout à partir de la disparition de Peyo, annoncée dans le numéro 38 que les notices biographiques se succèdent jusqu'à la disparition d'André Franquin annoncée dans l'ultime numéro en 1997. TIBET, « Salut l'artiste ! », *upCHIC-Ballon* n° 38, février 1993, p. 3. TIBET, « Un mot de Tibet », *upCHIC-Ballon* n° 49, p. 2.

⁹¹⁷ Y. DELPORTE, « Deux autres opinions (divergentes) », *upCHIC-Ballon* n° 4, janvier 1982, p. 17. Repris dans Y. DELPORTE, « Quand Albert Uderzo nous révèle son secret », *upCHIC-Ballon* n° 29, février 1991, p. 8-9.

⁹¹⁸ Certaines de ces enquêtes s'avèrent devenir des objectifs de l'association. C'est le cas du mémoire rédigé par un étudiant, Luca Venanzi qui compile les différentes informations concernant le statut des auteurs de bande

rendues nécessaires par le caractère polémique de certaines discussions. La menace de procès en diffamation y est souvent agitée au dessus du chef du responsable de la publication.

Yvan Delporte (1928-2007)

Bien que regroupant de nombreux adhérents, l'union professionnelle est principalement animée par une personne haute en couleurs de l'histoire de la bande dessinée et rédacteur en chef du bulletin : Yvan Delporte. Les activités du syndicat sont à ce point liées à sa personne que son éloignement ponctuel entraîne la mise en sommeil de celui-ci⁹¹⁹. Cette personnalisation, se traduit également par l'adresse nominative du courrier envoyé à l'upCHIC⁹²⁰, ainsi que le nombre d'illustrations le représentant dans le bulletin. Cette personnalisation entraîne des critiques relatives au fonctionnement de l'Union⁹²¹. Aujourd'hui, c'est systématiquement accolée au nom de son principal activiste que l'upCHIC émerge sporadiquement de l'oubli.

Rédacteur en chef du journal *Spirou* de 1955 à 1968, Yvan Delporte est l'une des grandes figures de la bande dessinée belge. Entré chez Dupuis en 1945 comme apprenti-photographe, il a traversé la seconde moitié du XX^{ème} siècle de la bande dessinée sous la bannière de l'éditeur du journal *Spirou*. Il scénarise de nombreuses séries⁹²². Figure anarchiste dans un journal d'obédience catholique, Delporte contribue surtout à faire du journal un espace interactif et un lieu d'échange animé entre ses collaborateurs. À la suite du déménagement des locaux de la rédaction⁹²³, ce bouillonnant rédacteur en chef y instaure une « vie de famille » selon l'expression d'André Franquin⁹²⁴ avec qui il crée Gaston Lagaffe, le flegmatique personnage autour duquel la vie fictive de la rédaction est animée dans le journal⁹²⁵. En 1968, Delporte doit quitter son poste de rédacteur en chef chez Dupuis pour des raisons qui restent confuses, entre censure et discorde professionnelle⁹²⁶. En 1977, il lance, avec André Franquin, un supplément au journal de *Spirou*, intitulé le *Trombone illustré* dont le but est de contrer la ligne directrice conservatrice de l'hebdomadaire instaurée par Thierry Martens⁹²⁷. Fabriqué dans la cave des éditions Dupuis contre une somme forfaitaire, ce journal pirate à l'existence éphémère (trente numéros de mars à octobre) accueille des auteurs de différents horizons, notamment venus de *Pilote*, de *Fluide Glacial* et des éditions du Lombard⁹²⁸. Collaborateur régulier et ami de nombreux auteurs de bande dessinée, Yvan Delporte aide notamment Peyo à exporter la série *les Schtroumpfs* aux États-Unis. Delporte est aussi reconnu comme l'artisan « maladroit⁹²⁹ » de l'unification des professionnels de la bande dessinée dont il est question ici. Soucieux des conditions de travail des employés de Dupuis⁹³⁰, il l'est aussi des conditions de travail des auteurs de bande dessinée qu'il tente de fédérer en 1980 avec

dessinée en Belgique. Intitulé le *Vade Mecum de l'auteur de BD, d'illustrations ou de cartoons*, le texte est publié par l'UpCHIC et distribué gratuitement à ses membres. Y. DELPORTE, « Au fond, l'upCHIC ça sert à quoi ? », *upCHIC-Ballon* n° 33, août 1991, p. 5-7.

⁹¹⁹ Y. DELPORTE et TIBET, « Un mot du président. Une réplique du secrétaire », *upCHIC-Ballon* n° 26, janvier 1990, p. 4-5.

⁹²⁰ « [...] de sorte que le bulletin de l'upCHIC devient une sorte de petit Delporte illustré ». Y. DELPORTE « Un mot d'excuse de Delporte », *upCHIC-Ballon* n° 44, décembre 1994, p. 19.

⁹²¹ C. DENAYER, « Amitié, solidarité », *upCHIC-Ballon* n° 32, juin 1996, p. 32-33.

⁹²² Voir *supra*, p. 264. Delporte signe un court article dans l'upCHIC ballon à ce sujet. Y. DELPORTE, « Un appel aux rédac-chef de la part d'un rédac-chef périmé », *upCHIC-Ballon* n° 8, février 1984, p. 6.

⁹²³ H. DAYEZ, *Peyo l'enchanteur*, op. cit., p. 42.

⁹²⁴ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, op. cit., p. 40.

⁹²⁵ La première apparition de Gaston date de 1957.

⁹²⁶ J-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, op. cit., p. 122. H. Dayez, *Peyo l'enchanteur*, op. cit., p. 119.

⁹²⁷ H. DAYEZ, *Peyo l'enchanteur*, op. cit., p. 155.

⁹²⁸ H. DAYEZ, *Le duel Tintin-Spirou : Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, op. cit., p. 143-144.

⁹²⁹ C. PISSAVY-YVERNAULT, et B. PISSAVY-YVERNAULT, *Yvan Delporte, rédacteur en chef*, Dupuis, Marcinelle, 2009.p. 251.

⁹³⁰ H. DAYEZ, *Peyo l'enchanteur*, op. cit., p. 119.

l'upCHIC puis lors de l'affrontement entre éditeur et employés, suite au rachat de Dupuis par Média-participations en 2006⁹³¹. Dans les colonnes de *l'upCHIC ballon*, Yvan Delporte n'hésite pas à commenter les articles envoyés par ses collègues ainsi que les nombreux courriers de festivals, organismes officiels ou propositions de travail, sur une tonalité humoristique et désinvolte qui lui est souvent reprochée⁹³². Malgré son activisme en faveur de l'union professionnelle, ses provocations semblent avoir eu raison de sa crédibilité. Pourtant, près de vingt ans après sa création, l'upCHIC continue d'exister virtuellement comme une sorte d'utopie, faisant ainsi écho professionnel à l'utopie rédactionnelle et artistique que représente aujourd'hui le *Trombone illustré*. Mais en dépit de la relative longévité de cette union professionnelle et le nombre de ses adhérents, l'Union ne possède qu'une infime visibilité dans l'histoire contemporaine de la bande dessinée, confirmant peut-être ainsi le principe selon lequel « Il est des secrets qui ne doivent jamais sortir de la discrétion des ateliers⁹³³ ». Plus fondamentalement, ce peu d'intérêt signal surtout le principe d'une dissociation axiologique des registres de la profession et de l'art.

Les soubresauts d'une internationale professionnelle

Au fur et à mesure de sa prise de consistance, l'upCHIC vise à créer un espace de dialogue international à travers le partenariat avec d'autres instances professionnelles. Le premier de ces partenaires est naturellement la Stripgilde, branche fraternelle flamande de l'upCHIC. Le projet commun le plus important entre ces deux unions est la création d'un centre belge de la bande dessinée auquel flamands et francophones collaborent à travers l'association le Centre de la bande dessinée belge⁹³⁴. D'autres correspondants rejoignent bientôt le duo initial comme l'*Associazione illustratori* à Milan qui annonce sa création en même temps que l'appel à la défense contre la piraterie internationale (le plagiat) et l'ouverture de sa revue aux travaux des dessinateurs belges⁹³⁵. Un appel est également lancé par Giovanni Tortora, conseiller juridique de l'AIAC, l'Association internationale des auteurs de comics et cartoons⁹³⁶. Née d'une conversation au festival de Lucca (qui fait suite au festival de Bordighera) en 1977, Hugo Pratt est élu à sa tête au même endroit un an plus tard. Basée à Genève, l'association a pour but d'encourager la création d'associations nationales et de promouvoir celles qui existent. L'association envisage également de représenter les cartoonistes vis-à-vis de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle mais l'Association internationale est d'abord issue d'une volonté humanitaire. Sa première action est l'exposition de dessins puis la publication d'un ouvrage collectif en faveur de l'UNICEF⁹³⁷. En novembre 1981, son nouveau président Guillermo Mordillo est invité pour une rencontre à Bruxelles. L'upCHIC adhère à

⁹³¹ Voir *infra*, p. 317.

⁹³² C. DENAYER, « Amitié, solidarité », art. cit., p. 33.

⁹³³ B. MOUCHARTE et F. RIVIÈRE, *La damnation d'Edgar P. Jacobs*, op. cit., p. 331.

⁹³⁴ A. BARAN, « Un appel pour nos BD », *upCHIC-Ballon* n° 12, mai 1985, p. 4-11.

⁹³⁵ Non signé, « Rubrique des cœurs solitaires », *upCHIC-Ballon* n° 2, septembre 1981, p. 7.

⁹³⁶ Non signé, « L'A.I.A.C. vous appelle », *upCHIC-Ballon* n° 3, novembre 1981, p. 8-9.

⁹³⁷ *Ibid.*

l'AIAC à la suite de cette réunion⁹³⁸. Par la suite, l'AIAC semble avoir des difficultés à agir et à recruter comme l'annonce un texte du bulletin au ton narquois⁹³⁹. Delporte se retrouve membre du comité de l'AIAC en 1982. L'association internationale communique notamment des calendriers de manifestations⁹⁴⁰. En 1985, Claude Moliterni en devient le président⁹⁴¹. À la suite de ce bulletin, l'AIAC ne semble plus avoir d'activités.

En 1990, une lettre de la *Danske tegnere* (association d'illustrateurs danois) est publiée dans le bulletin. Elle propose une collaboration ciblant les conditions de travail et tarifaires des illustrateurs européens ainsi que l'échange d'informations concernant notamment les concours d'illustrateurs⁹⁴². Cet échange épistolaire reste sans lendemain. En 1992, c'est une association catalane qui contacte l'upCHIC afin de convier son président aux rencontres professionnelles qu'elle organise depuis plusieurs années à proximité de Barcelone⁹⁴³. Le compte-rendu de ces journées professionnelles est publié dans le numéro suivant. Sont présents à cette réunion, des représentants catalans, italiens, allemands, anglais, espagnols et belges (l'upCHIC y représente la *Stripgilde*). Le rédacteur du compte-rendu note que les anglais de *the Association of illustrators* sont « les plus avancés dans le domaine de l'organisation professionnelle » : fondée en 1973, elle compte alors 1500 membres. Cinq axes de travail ressortent de cette réunion internationale : l'échange d'informations sur les législations respectives et européennes ainsi que les propositions de chaque association concernant ces textes ; la mise en place d'échanges permanents, par correspondance et lors de manifestations ainsi que la mise en commun d'une banque d'image ; l'échange d'échelles tarifaires ; l'organisation de manifestations visant à promouvoir la profession ; l'établissement d'un code déontologique⁹⁴⁴. Toutefois, selon les informations disponibles dans le bulletin, ces déclarations d'intérêts se limitent à publier une liste d'agents anglais afin d'inciter les dessinateurs belges à la publication dans les pays anglophones⁹⁴⁵.

La bande dessinée au Québec possède également une association professionnelle⁹⁴⁶, qui publie un mémoire sur l'état des lieux de la bande dessinée locale, dans lequel des

⁹³⁸ Non signé, « L'AIAC pour tous, tous pour l'AIAC », *upCHIC-Ballon* n° 4, janvier 1982, p. 4-5.

⁹³⁹ Non signé, « LuccAIAC », *upCHIC-Ballon* n° 5, novembre 1982, p. 16.

⁹⁴⁰ Non signé, « Écho », *upCHIC-Ballon* n° 6, janvier 1983, p. 11.

⁹⁴¹ Non signé, « Des nouvelles de l'AIAC », *upCHIC-Ballon* n° 11, janvier 1985, p. 11.

⁹⁴² Non signé, « Danske Tegnere skriver os », *upCHIC-Ballon* n° 28, décembre 1990, p. 8.

⁹⁴³ Collectif, « Talents catalans », *upCHIC-Ballon* n° 37, septembre 1992, p. 36-37.

⁹⁴⁴ Non signé, « Les crayonneux s'internationalisent », *upCHIC-Ballon* n° 38, février 1993, p. 14-15.

⁹⁴⁵ Non signé, « L'agent peut faire le bonheur », *upCHIC-Ballon* n° 46, Aout 1995, p. 10.

⁹⁴⁶ Deux en fait : l'Association des créateurs et intervenants de la bande dessinée (ACIBD) et la Société des créateurs et amis de la bande dessinée (SCABD). Mais cette seconde association n'est pas réservée aux professionnels. Y. DELPORTE, « ... Et ça ne va pas mieux de l'autre côté de l'eau !... », *upCHIC-Ballon* n° 37, septembre 1992, p. 58

recommandations aux autorités politiques sont présentées. Parmi ces revendications, l'une d'entre elle ne peut que déranger l'union des confrères belges, celle de la taxation des bandes dessinées importées⁹⁴⁷. Peut-être cette proposition incite-t-elle les représentants de l'association belge à soutenir la création d'une association concurrente moins de deux ans plus tard ? Le sous-titre de l'article qui présente l'association existante laisse entendre que le projet est déjà à l'étude⁹⁴⁸. En 1994, une Union professionnelle des créateurs d'histoires en images québécois (UPCHIQ) est constituée. Comme son nom l'indique, l'association s'appuie très officiellement sur le parrainage de l'association wallonne.

« Cette association aura pour objectifs principaux de favoriser la reconnaissance officielle des créateurs professionnels québécois, de défendre leurs droits et de servir de véhicule d'information entre les membres, les institutions gouvernementales et l'association mère⁹⁴⁹. »

Avant même la création officielle de l'association québécoise, l'upCHIC met en rapport ses membres avec l'association madrilène⁹⁵⁰ présente à Barcelone pour la rencontre de 1992, qui relance les demandes d'informations concernant le syndicat belge⁹⁵¹. Malgré ce foisonnement international de possibles partenaires, les responsables de l'upCHIC ne parviendront pas à renouveler la masse de ses adhérents actifs. Si la bande dessinée possède alors une importance symbolique majeure à Bruxelles, avec notamment l'ouverture du Centre Belge de la bande dessinée en 1989, sa représentation professionnelle ne se pérennisera pas, faute de choix clair entraînant une dispersion, si ce n'est une certaine confusion vis-à-vis de ses objectifs.

L'union belge francophone se trouve à la croisée de deux univers. D'un côté, elle collabore pleinement avec son homologue flamande, de l'autre, elle se démarque clairement des revendications mises en avant sur le territoire français. Les spécificités législatives de chaque territoire national expliquent cette distance pourtant nuancée autant par l'unité du marché, la proximité des créateurs avec les éditeurs français, que par la proximité des créateurs avec leurs homologues français qu'ils rencontrent régulièrement lors des diverses manifestations alors en plein essor. Comme le montrent les bulletins de l'upCHIC, l'action de l'union

⁹⁴⁷ *Ibid.*

⁹⁴⁸ « ... Et tant qu'on est dans le nouveau monde, sachez qu'il existe chez les québécois une espèce d'upCHIC, ou plutôt deux, et qui sait ? Peut-être bientôt trois. » *Ibid.*, p. 59.

⁹⁴⁹ Souligné par nous. Extrait du communiqué officiel de l'UPCHIQ. Non signé, « Au Québec, la dernière lettre n'est pas la même », *upCHIC-Ballon* n° 42, juin 1994, p. 16-17.

⁹⁵⁰ *L'Asociación profesional de ilustradores de Madrid* existe toujours aujourd'hui [En ligne : <http://www.apimadrid.net>]. Consulté le 23.09.2012.

⁹⁵¹ Y. DELPORTE, « Lettre madrilène et Bébé québécois », *upCHIC-Ballon* n° 41, janvier 1994, p. 18.

professionnelle ne se rapproche toutefois jamais directement du syndicat des dessinateurs de presse français.

ENTRE L'ASSOCIATION D'ARTISTES ET LE SYNDICAT

L'expérience malheureuse de tentative de création d'un syndicat en 1956 semble avoir largement freiné les ambitions de regroupement professionnel des auteurs de bande dessinée en Belgique⁹⁵². « Ne pas effrayer les éditeurs », tel reste le mot d'ordre toujours d'actualité dans les années 1980. Cette précaution explique peut être que les thèmes abordés dépassent largement la question des relations entre auteurs et éditeur. Dès le second numéro du bulletin de l'UpCHIC, et régulièrement par la suite, l'organisme récuse le terme de syndicat, auquel une forte connotation négative est associée.

« [...] jamais nous n'agresserons un éditeur pour qu'il donne plus de sous à [quelqu'un en particulier]. L'upCHIC cherche à faciliter le métier par la communication, non pas à la foutre en l'air en *agressant les éditeurs* dont nous avons besoin.⁹⁵³ »

Malgré la proximité effective de certaines activités de l'union professionnelles avec celles d'un syndicat, deux réserves s'opposent donc à cet amalgame. La première concerne les éditeurs, plus considérés comme des partenaires que comme des employeurs potentiels. À partir de 1987, des responsables éditoriaux sont invités à intervenir aux assemblées générales. La relation nécessaire et spécifique avec les éditeurs constitue un frein potentiel à l'adhésion des membres à un syndicat, frein que les animateurs de l'union actionnent sans ménagement dans le but de ne pas rebuter de futurs adhérents. L'union est principalement impulsée par des anciens dessinateurs de la génération formée après-guerre. Le risque de sanctions directes pour certains des plus connus de ces auteurs, devenus des références, semble en effet relativement limité. En revanche, ils marquent la volonté de ne pas crispier les relations avec les éditeurs vis-à-vis desquels ils savent que le rapport de force est déséquilibré, notamment pour les plus jeunes. De plus, certains de ces membres connaissent les exigences économiques de l'édition⁹⁵⁴ pour y participer ou y avoir participé⁹⁵⁵. Un scénariste intervenant

⁹⁵² L'histoire est rapidement évoquée. J-Y. BROUARD, « Défendre l'homme », *upCHIC-Ballon* n° 43, août 1994, p. 21.

⁹⁵³ A. FRANQUIN, « Résumés des réunions de l'upCHIC », *upCHIC-Ballon* n° 2, septembre 1981, p. 17.

⁹⁵⁴ Les bulletins de l'upCHIC relaient largement les échos de la crise de la bande dessinée des années 1990 concernant les albums. Non signé, « Crise de la BD », *upCHIC-Ballon* n° 35, non daté, p. 17-19. Voir surtout l'importante revue de presse du n° 35. Collectif, « La BD en crise ? Mais qu'est-ce qui vous fait dire ça ? », *upCHIC-Ballon* n° 37, septembre 1992, p. 3-21.

régulièrement dans le bulletin, notamment pour y produire de savants calculs de rentabilité, passe ainsi du côté des éditeurs pendant près d'un an, en devenant directeur des éditions Dupuis. Il participe à la réunion générale du 28 février 1987 aux côtés de deux autres responsables éditoriaux⁹⁵⁶.

La seconde réserve porte sur la crainte d'une réglementation à outrance qu'évoque l'idée du syndicat. En effet, elle est fondamentalement opposée au principe de liberté qui oriente le travail de création. D'autre part, l'incommensurabilité de la reconnaissance artistique s'oppose à l'harmonisation des rémunérations sur un mode purement égalitaire. Ainsi la question des salaires par exemple ne peut pas servir de signe de ralliement explicite dans la mesure où les conditions contractuelles individuelles restent à la discrétion d'une négociation entre éditeur et auteur, basée sur la reconnaissance du talent individuel évalué en fonction de critères d'économie éditoriale. D'autre part, le statut d'indépendant pose des problèmes de viabilité financière, particulièrement concernant les charges sociales et les impôts. Par le bulletin, les auteurs s'échangent ainsi de nombreux conseils, afin de profiter de déductions ou de dispenses possibles. Mais le statut de salarié, à l'inverse, suppose légalement un rapport de subordination et notamment un « droit de regard de l'employeur sur la production⁹⁵⁷ », ce qui ne va pas sans heurter la conscience (relativement récente) de ces professionnels qui analysent le déclin de l'édition, progressivement confiée à des graphistes et commerciaux zélés prompts à orienter la production en fonction de critères critiquables⁹⁵⁸. Courante jusque dans les années 1960, notamment à cause de la censure française, la pratique éditoriale consistant à retoucher les planches fournies par les auteurs est alors en voie d'extinction⁹⁵⁹. Toutefois, la vigilance reste de mise, par exemple sur la fabrication des ouvrages.

Dans ses activités et ses préoccupations l'union se situe parfois plus dans la tradition des regroupements festifs des artistes⁹⁶⁰ que dans celle des pures discussions syndicales. Elle organise notamment des repas, soirées et rencontres amicales. La proximité avec le fonctionnement de la société d'artistes se perçoit également à travers la filiation mise en avant avec l'association de dessinateurs humoristes la Mine souriante, « sorte d'upCHIC avant la

⁹⁵⁵ Tibet raconte par exemple comment il est devenu conseiller artistique. TIBET, « Conseiller », *upCHIC-Ballon* n° 39, mai 1993, p. 3.

⁹⁵⁶ Y. DELPORTE, « Au rapport », *upCHIC-Ballon* n° 17, mars 1987, p. 14-16.

⁹⁵⁷ Non signé, « L'avocat de l'upCHIC a empli du papier en veux-tu en voilà », *upCHIC-Ballon* n° 18, août 1987, p. 14.

⁹⁵⁸ TIBET, « Dieu a-t-il un cul ? », *upCHIC-Ballon* n° 25, non daté, p. 3. JOJO, « Tribune libre », *upCHIC-Ballon* n° 28, décembre 1990, p. 14. TIBET, « La bafouille du râleur », *upCHIC-Ballon* n° 37, septembre 1992, p. 33.

⁹⁵⁹ A. FRANQUIN, « Tous les dinosaures ne sont pas morts », *upCHIC-Ballon* n° 3, novembre 1981, p. 7.

⁹⁶⁰ Un numéro du bulletin est consacré presque exclusivement à l'organisation d'une nuit de la Bande Dessinée réservée aux membres. Collectif, non titré, *upCHIC-Ballon* n° 21, mai 1988, p. 1-11.

lettre⁹⁶¹ », dont le dessinateur Fernand Cheneval tente de relancer la mémoire et les activités au début des années 1990⁹⁶². Fondée en 1929, l'association organise deux ans plus tard un Salon des humoristes. Hergé y aurait participé⁹⁶³. Par ailleurs, les considérations proprement stylistiques ne sont pas absentes du bulletin qui relaye par exemple les travaux du jeune collectif Frigo, qui deviendra plus tard le collectif Fréon. Ce relais ne va pas sans une certaine incompréhension face à ces expérimentateurs qui remettent largement en cause les conceptions acquises de la génération précédente concernant la nature de leur activité et la définition de « la bonne BD⁹⁶⁴ ». Le compte-rendu d'une rencontre entre Yvan Delporte et ces représentants de la nouvelle génération exprime parfaitement le sentiment de ce fossé générationnel, qui démultiplie celui analysé en 1975 par Luc Boltanski.

« Je feuillette, je leur demande : "Et ça se vend ?". Avec une belle assurance, ils me répondent que oui, pas de problème. [...] Je feuillette un peu plus. Je leur dis : "Je ne comprends pas." Ils me font comprendre que ça, c'est pas leur problème.

[...] Mais attention, ils considèrent que ça aussi, c'est de la BD. Une BD qui s'éclater, tu 'ois [sic], qui sort des limites contraignantes de *Spirou-Mickey-Tintin*, qui s'avance au delà de ses propres frontières, et tiens, même les sculptures de Dominique, là, c'est encore de la BD.

(J'aime bien les sculptures de Dominique et si j'avais les sous, je m'en offrirais bien une, mais je n'y vois que de l'art-art, pas de l'artisanat-BD. Seulement, faut dire que moi, je n'y connais rien.)⁹⁶⁵ »

Toutefois, il ne faudrait pas voir dans cet extrait sélectionné la marque d'un mépris mais plutôt la volonté de ne pas réduire la profession à une caste par trop marquée stylistiquement. Plusieurs numéros portent la marque de cette volonté d'ouverture en direction des jeunes générations⁹⁶⁶, en dépit des incompréhensions réciproques possibles⁹⁶⁷. D'autre part, les considérations esthétiques sont également présentes de manière diffuse dans les (rares) présentations de séries, d'auteurs comme celle de Milton Caniff⁹⁶⁸, de la bande dessinée

⁹⁶¹ Non signé, « Bonne mine et souriante », *upCHIC-Ballon* n° 19, novembre 1987, p. 26-29.

⁹⁶² Non signé, encadré non titré, *upCHIC-Ballon* n° 27, février 1990, p. 4.

⁹⁶³ F. ROBERT, « Expo: la mine souriante à l'hôtel de ville de Schaerbeek », *Archives Le soir.be*, 1992, [En ligne : <http://archives.lesoir.be/expo-la-mine-souriante-a-l-hotel-de-ville-de-schaerbeek-t-19920307-Z052L4.html>]. Consulté le 30.05.2011.

⁹⁶⁴ TIBET, « La crise... Mon œil ! », *upCHIC-Ballon* n° 41, janvier-février 1994, p. 3.

⁹⁶⁵ Y. DELPORTE, « Ils ont refusé d'illustrer ce texte. Résumé d'un entretien à bâtons rompus avec quelques auteurs dans le Frigo », *upCHIC-Ballon* n° 42, juin 1994, p. 7.

⁹⁶⁶ Comme le numéro « spécial chébran » dont la maquette est faite par de « jeunes branchés ». *upCHIC-Ballon* n° 11, janvier 1985. Voir aussi Non signé, « Non, tout n'est pas perdu », *upCHIC-Ballon* n° 37, septembre 1992, p. 34-35. L'article évoque « les jeunes auteurs qui ont du talent et veulent s'accrocher » dont ceux des associations l'Association et Rackham.

⁹⁶⁷ A. MOONS et S. CLAEYS, « À la recherche du temps gagné », *upCHIC-Ballon* n° 4, janvier 1982, p. 22-23.

⁹⁶⁸ Y. DELPORTE, « Milton Caniff. L'acrobate du scénario », *upCHIC-Ballon* n° 15, Janvier 1987, p. 16-17.

étrangère⁹⁶⁹ ou de l'histoire de la bande dessinée⁹⁷⁰. La marque d'une identité générique passe également par la rédaction d'un bref cours théorique sur les codes narratifs⁹⁷¹.

Cette impasse quant à la nature de l'association, associée au ton tantôt polémique tantôt humoristique, ainsi que la dispersion de ses objectifs, explique sans doute en partie l'échec de l'entreprise à se pérenniser dans le temps. En février 1991, Marc Wasterlain invite à trancher plus franchement dans le sens d'une union syndicale, et propose pour ce faire, d'inviter deux représentants français du syndicat des dessinateurs de presse⁹⁷². Ce syndicat est d'ailleurs évoqué à plusieurs reprises dans les numéros précédents⁹⁷³. Mais dès le départ, cette coopération avec le syndicat français se heurte à différentes formes de rejet, dont celle de l'exclusion stricte et répétée de constituer un syndicat. De plus, le contexte éditorial connaît une mutation progressive à partir des années 1980 qui se traduit par la transformation du marché de la presse en direction des albums⁹⁷⁴. Cette nouvelle orientation de l'offre correspond également à un état de fait pour les auteurs pour qui, comme son nom l'indique, la « prépublication » ne constitue plus une fin en soi. Par ailleurs, certaines revendications des syndicalistes français ne correspondent pas à la situation des auteurs belges. Comme il l'a été signalé plus haut, le statut de journaliste, malgré sa reconnaissance officielle par la loi de 1963 n'offre pas les intérêts sociaux acquis en France⁹⁷⁵. L'obtention de la carte de presse ne possède donc qu'un intérêt tout relatif, celui de l'accès aux informations qu'elle facilite⁹⁷⁶. L'une des premières réalisations de l'Union belge est de compenser cet avantage par la mise en place d'une carte de membre⁹⁷⁷ dont le statut se transforme en carte professionnelle⁹⁷⁸ pour

⁹⁶⁹ Aux États-Unis, Non signé, non titré, *upCHIC-Ballon* n° 12, mai 1985, p. 26-29. Y. DELPORTE, « Q5 is watching you », *upCHIC-Ballon* n° 19, Novembre 1987, p. 16-21. Collectif, « Japans ensemble. Nippons joyeusement. Fripons soleil levant », *upCHIC-Ballon* n° 44, p. 4-7.

⁹⁷⁰ A. BARAN, « Un appel pour nos BD », art. cit., p. 4-11. Nous reviendrons sur ce point, intimement lié à la création du Centre belge de la bande dessinée.

⁹⁷¹ J-Y. STANICEL, « Stanicel vous en apprend de belles », *upCHIC-Ballon* n° 15, janvier 1987, p. 30-35. Ce texte semble en annoncer d'autres mais n'est pas continué dans les bulletins suivants.

⁹⁷² M. WASTERLAIN, « Marc Wasterlain nous encourage : allons enfants de la Patrie ! », *upCHIC-Ballon* n° 29, p. 10.

⁹⁷³ L'auteur d'un texte, probablement Yvan Delporte décrit sa rencontre avec Roland Garel et Pierre Dupuis. « Les français aimeraient bien qu'on adhère à leur mouvement. » Si l'*upCHIC* ne souhaite pas effrayer par l'appellation de syndicat, ses représentants refusent également un embrigadement politique dont ils notent les effets sur le sol français. Collectif, « L'affaire André Chéret », *upCHIC-Ballon* n° 7, mai 1983, p. 20.

⁹⁷⁴ En 1987, le responsable de Dupuis affirme que 40 % des albums publiés ne sont plus prépubliés dans un journal. Y. DELPORTE, « Au rapport », *upCHIC-Ballon* n° 17, mars 1987, p. 15.

⁹⁷⁵ R. MARIC, « La carte de presse (en France) », *upCHIC-Ballon* n° 6, janvier 1983, p. 17-19..

⁹⁷⁶ DUPA, « Service à la carte », *upCHIC-Ballon* n° 5, novembre 1982, p. 8.

⁹⁷⁷ Y. DELPORTE, « Que fait l'*upCHIC* ? », *upCHIC-Ballon* n° 2, septembre 1981, p. 5.

⁹⁷⁸ C. DENAYER, « *upCHIC* ; cartes de presse ? Ou : l'*upCHIC* presse des cartes !!! », *upCHIC-Ballon* n° 4, janvier 1982, p. 27.

devenir finalement la « carte de presse de l'upCHIC⁹⁷⁹ ». Sur ce point, les objectifs d'une mobilisation divergent donc de ceux des dessinateurs français.

Un autre sujet plus polémique marque la frontière entre les deux organisations : celle du protectionnisme. Un article publié dans *le Quotidien de Paris* à l'occasion du festival d'Angoulême et reproduit dans *l'upCHIC ballon* liste les mesures retenues dans le projet de réforme proposé par Jack Lang concernant la bande dessinée. L'article termine par les mesures oubliées dont celle du « contrôle de l'importation de bandes étrangères ». Yvan Delporte ne peut s'empêcher de commenter ce passage qui semble confirmer l'attachement des syndicalistes à cette très ancienne revendication qui entraîna les dessinateurs à participer à l'élaboration de la loi de 1949.

« Les bandes étrangères, ce sont les nôtres. Et bien que les syndicalistes français me jurent que les belges ne sont pas visés, je crains de voir venir le protectionnisme⁹⁸⁰. »

Le volubile porte-parole de l'union belge, se méfie également du syndicalisme (à titre personnel précise-t-il) à cause du risque de collusion avec des organes politiques qu'il suppose⁹⁸¹. Malgré ces précautions, l'upCHIC tente d'influer sur l'édification législative. L'objectif est posé dès le premier numéro du bulletin.

« Le jour où nous aurons besoin d'un ministre, on n'ira pas chez lui en disant : "Voilà, on est des farceurs qui dessinent des petits machins pour amuser les enfants." On dira fièrement : "Nous sommes les représentants d'une industrie en progression constante qui fait marcher le commerce intérieur et rapporte des tas de devises⁹⁸²." »

Forts de cet argument économique, les représentants de l'upCHIC tentent donc (sans grand succès) de se constituer en groupe de pression afin de peser sur les politiques les concernant, notamment au sujet de la fiscalité⁹⁸³ du droit d'auteur⁹⁸⁴ ou du statut d'artiste⁹⁸⁵. Il semble toutefois que cet objectif soit resté un projet indéfini, chaque auteur étant supposé contacter individuellement les autorités de son côté. L'implication de l'union se limite à servir de relais informatif vis-à-vis de ses adhérents ou, au mieux, à suggérer des pistes aux autorités

⁹⁷⁹ Non signé, « À la carte », *upCHIC-Ballon* n° 8, février 1984, p. 4. Non signé, « Carte de l'upCHIC! », *upCHIC-Ballon* n° 10, décembre 1984, p. 13.

⁹⁸⁰ Y. DELPORTE, « Allons enfants de la patrie... », *upCHIC-Ballon* n° 7, mai 1983, p. 25.

⁹⁸¹ Collectif, « L'affaire André Chéret », art. cit., p. 20.

⁹⁸² Non signé, « Statistiques », *upCHIC-Ballon* n° 1, non daté, p. 6-7.

⁹⁸³ C. DENAYER, « Naïfs et comics !? », *upCHIC-Ballon* n° 16, février 1987, p. 13-14.

⁹⁸⁴ Dans ce cas, l'action de l'upCHIC s'est limitée à la consultation d'un texte de la loi Lallemand alors en préparation. Non signé, « On roule pour vous », *upCHIC-Ballon* n° 32, juin 1991, p. 3.

⁹⁸⁵ Collectif, « Statut pour artistes », *upCHIC-Ballon* n° 1, non daté, p. 5-9.

politiques sans suivi organisé. Après le vote de la loi sur les droits d'auteurs du 30 juin 1994, Delporte envisage même de conférer à l'union professionnelle la gestion des droits de prêt et de location, des droits de photocopie et de copie privée (articles 59-61) confiée dans le texte de loi aux sociétés spécialisées de gestions de droits (chapitre VII⁹⁸⁶). Les responsables de sociétés d'auteurs répondent aux critiques du rédacteur en chef dans le numéro suivant et participent à un débat organisé au Centre belge de la bande dessinée⁹⁸⁷. Dès la création de l'union, le rôle proprement actif du pseudo-syndicat avait été posé par le cas d'un dessinateur cherchant à recouvrer des droits pour un dessin publié à l'étranger (l'upCHIC faisant alors office d'agent !⁹⁸⁸).

De fait, l'union propose une disjonction du rapport à la qualité artistique selon des critères administratifs et artistiques, mêlant donc deux ordres d'identification de l'activité. L'union se propose de réunir les professionnels « sans distinction de style ou de qualité⁹⁸⁹ », selon un critère de revenu qui laisse toutefois la porte ouverte aux débutants.

« [...] celui qui trouve la source principale de ses revenus et de son emploi du temps dans l'exercice de la profession est considéré comme un auteur professionnel ; celui qui exerce les mêmes activités sans que la plus grande part de son temps ou de ses revenus soit en cause, celui-là est appelé membre honoraire (ou débutant, ou amateur, choisissez le sens que vous préférez)⁹⁹⁰. »

Cependant, l'adhésion est soumise à un parrainage de deux membres⁹⁹¹. L'union souhaite ainsi faire dialoguer les professionnels aguerris et les débutants. Cet objectif est repris à de nombreuses reprises, parfois sur le terrain de la filiation graphique ou narrative (comme c'est le cas, *a contrario*, avec le collectif Frigo) mais surtout sur le plan de la transmission des usages professionnels.

USAGES DE LA PROFESSION

Cette transmission des usages professionnels s'applique en premier lieu à la question des relations avec les éditeurs. Elle s'appuie d'ailleurs sur des textes publiés par des associations

⁹⁸⁶ Y. DELPORTE, « Regardez avant d'y sauter », *upCHIC-Ballon* n° 46, août 1996, p. 14-16.

⁹⁸⁷ Collectif, « Les sociétés d'auteurs nous envoient leur avis », *upCHIC-Ballon* n° 47, février 1996, p. 12-14.

⁹⁸⁸ Non signé, « La réunion des illustrateurs et des cartoonistes », *upCHIC-Ballon* n° 1, non daté, p. 4-5.

⁹⁸⁹ Non signé, « La naissance de l'upCHIC », *upCHIC-Ballon* n° 1, non daté, p. 16.

⁹⁹⁰ Non signé, « Un autre son de cloche », *upCHIC-Ballon* n° 4, janvier 1982, p. 6.

⁹⁹¹ J-Y. STANICEL, « L'assemblée générale de l'upCHIC », *upCHIC-Ballon* n° 7, mai 1983, p. 6.

d'éditeurs⁹⁹². Mais la transmission des usages concerne également la question des relations entre les coauteurs ou collaborateurs. À de nombreuses reprises, la relation entre scénariste et dessinateur est abordée sur différents points : le partage des droits⁹⁹³ ; la propriété des planches originales⁹⁹⁴ (dont le marché est alors en train de s'ouvrir⁹⁹⁵) ; les modalités pratiques de collaboration⁹⁹⁶ ou encore le prestige respectif reconnu par les institutions⁹⁹⁷. Problématique interne illustrée par plusieurs exemples de procès⁹⁹⁸, le problème des rapports entre scénariste et dessinateur trouve sa conclusion provisoire dans la précaution contractuelle généralement préconisée par les membres de l'union⁹⁹⁹.

Comme il l'a été signalé et conformément à ses velléités syndicales, l'union est aussi tournée vers la clarification des usages concernant les relations administratives, impôts, cotisations sociales ou autre organisme auquel des illustrateurs peuvent se trouver confrontés (par exemple les douanes¹⁰⁰⁰). Plus étonnant, la transmission et la discussion des usages professionnels mettent aussi en jeu la relation des auteurs à leurs lecteurs dans un registre propre aux activités de service¹⁰⁰¹. Les événements publics tiennent une bonne place dès les premiers numéros du bulletin, dans lesquels ceux auxquels participent les auteurs sont décrits et évalués, le bulletin de l'upCHIC faisant ainsi office de pseudo-guide des manifestations. Les annonces, témoignages et critiques d'événements tiennent une place conséquente dans le bulletin. Ils sont consécutifs d'une augmentation significative de ce type d'invitations : un auteur affirme que l'un de ses confrères reçoit dans l'année une soixantaine d'invitations, c'est-à-dire plus d'une par semaine¹⁰⁰². Outre les critiques, la question des conditions de participation à ces événements est posée dès le premier numéro. Deux auteurs y publient un questionnaire à destination des organisateurs dans lequel ils demandent des précisions

⁹⁹² Non signé, « Si vous êtes appointé ou salarié. La lecture de cette page peut vous faire gagner 31952 frs par an », *upCHIC-Ballon* n° 1, non daté, p. 3.

⁹⁹³ F. WALTHÉRY, « Les mémoires du petit François », *upCHIC-Ballon* n° 31, Avril 1991, p. 16-17.

⁹⁹⁴ Le sujet donne lieu à de nombreux témoignages et à un dossier dans le n° 44. Collectif, « Le scénariste a-t-il des droits sur les planches originales », *upCHIC-Ballon* n° 44, décembre 1994, p. 24-35.

⁹⁹⁵ P. GAUMER (dir.), *Le guide de l'auteur de bande dessinée*, op. cit., p. 103-106.

⁹⁹⁶ J.-Y. BROUARD, « Propos d'un scénariste de haut vol », *upCHIC-Ballon* n° 31, avril 1991, p. 20.

⁹⁹⁷ Par exemple à propos du Centre belge de la bande dessinée. Y. Duval, « 40 ans dans une bulle. Confessions d'un scénariste solitaire », *upCHIC-Ballon* n° 29, février 1991, p. 4.

⁹⁹⁸ À tel point qu'un des auteurs s'en irrite dans les pages du bulletin. « Franchement, je trouve que ces temps-ci, le bulletin de l'upCHIC devient une sorte de France-Dimanche où on parle de choses qui, au fond, ne regardent personne. » J. ROBA, « Roba : France-Dimanche », *upCHIC-Ballon* n° 45, février 1995, p. 7.

⁹⁹⁹ B. DE GROOT, « Scénaristes et dessinateurs. *Contractare necesse est !* », *upCHIC-Ballon* n° 4, janvier 1982, p. 14-16.

¹⁰⁰⁰ HERMANN, non titré, *upCHIC-Ballon* n° 10, décembre 1984, p. 4.

¹⁰⁰¹ Des extraits de la correspondance d'une lectrice avec un éditeur à propos d'un auteur dont elle souhaite le retour est publié dans le n° 14. Le commentaire qu'y ajoute Delporte est éloquent quant au lien moral unissant l'auteur et son lectorat. « Une dame a pris la peine de pondre 38 pages qui lui ont demandé des heures de recherches [...] il m'a semblé nécessaire de la publier pour montrer aux dessinateurs sceptiques jusqu'où peut aller l'amitié d'un lecteur. » Y. DELPORTE, « Émouvant plaidoyer », *upCHIC-Ballon* n° 14, juin 1986, p. 16-17.

¹⁰⁰² J. DEVOS, « L'auteur dédicacera ses œuvres », *upCHIC-Ballon* n° 4, janvier 1982, p. 11.

concernant l'accueil, la visibilité de la manifestation, les garanties concernant les planches exposées¹⁰⁰³. Tandis que l'idée d'une rémunération pour les dédicaces est posée dès 1983 dans le bulletin¹⁰⁰⁴, la situation ne s'est pas débloquée pendant la durée de vie active de l'upCHIC. Le même questionnaire est de nouveau publié en 1991, à la suite d'un article dans lequel la question de la rémunération de la participation des auteurs est, elle aussi, encore posée. Les auteurs de la *Stripgilde* pratiquent alors déjà ce mode de rémunération¹⁰⁰⁵. Deux ans avant la fin de l'*upCHIC ballon*, le bulletin évoque la création d'un regroupement baptisé « la charte des auteurs belges du livre jeunesse » ayant établi « un tarif commun concernant les animations et les dédicaces en Belgique¹⁰⁰⁶ ».

Les rapaces

Une autre branche du public, vis-à-vis de laquelle la maladresse des organisateurs de manifestations passe pour anodine aux yeux des professionnels, est la branche des collectionneurs de planches et de dessins originaux. La population est alors manifestement en pleine maturité entre 1980 et la fin des années 1990. Valorisée à partir de la fin des années 1950, la bande dessinée, ses personnages et ses auteurs les plus en vue deviennent valeur d'échange. La valeur des travaux originaux, dont l'apport respectif est débattu entre le dessinateur et le scénariste est aussi l'enjeu d'une mobilisation face aux « prédateurs¹⁰⁰⁷ ». Avant la promotion de la bonne réputation de la bande dessinée et le transfert progressif de la presse à l'album, la publication principale des planches et dessins dans les journaux donnaient lieu à la conservation des travaux originaux des auteurs par les éditeurs chargés de leur mise en place. La conservation de ces dessins n'était pas une priorité des auteurs sauf à considérer la possibilité de les replacer dans d'autres supports. La constitution d'un groupe d'amateurs spécialisés, démultipliés par la normalisation du rituel de la dédicace, est à l'origine d'une volonté collective d'appropriation de ces planches et dessins originaux. Par conséquent, leur valeur acquiert réciproquement un surplus d'intérêt pour leurs producteurs. La maîtrise des usages concernant ces travaux originaux devient dès lors un enjeu du regroupement professionnel, favorisé par la présence de professionnels aguerris et reconnus ayant à regretter les dérives d'usages codifiés de fait par des « amateurs professionnels ». Les dérives peuvent

¹⁰⁰³ DIDGÉ et ERNST, « Lettre », *upCHIC-Ballon* n° 1, non daté, p. 10.

¹⁰⁰⁴ J-Y. STANICEL, « L'assemblée générale de l'upCHIC », *upCHIC-Ballon* n° 7, mai 1983, p. 6.

¹⁰⁰⁵ G. Van LINTHOUT, « Fancy-Fair court à raide J », *upCHIC-Ballon* n° 30, non daté, p. 9-11.

¹⁰⁰⁶ C. HELLINGS, « Manifeste de la Charte des Auteurs belges du Livre Jeunesse », *upCHIC-Ballon* n° 48, avril 1996, p. 14.

¹⁰⁰⁷ Non signé, « Enquête sur des dessinateurs au delà de tout soupçon », *upCHIC-Ballon* n° 2, septembre 1981, p. 23. Non signé, « Prenez garde aux rapaces ! Votre gentillesse enrichit plus d'un faux-jeton ! », *upCHIC-Ballon* n° 29, février 1991, p. 23-25.

aller du simple ridicule, comme la récupération de n'importe quelle « chute » (sans distinction de qualité) jusqu'au vol ; de la vente d'un dessin gracieusement offert comme gage d'amitié à un lecteur jusqu'à la création de faux¹⁰⁰⁸. L'union professionnelle belge relaye ces témoignages de différentes manières, en présentant sur un ton amusé le ridicule des marchés de collection¹⁰⁰⁹, en publiant des avis de recherche¹⁰¹⁰, mais aussi en offrant à la lecture les lettres de menaces de propriétaires s'estimant légitimes¹⁰¹¹ ou en signalant les actions en justice concernant ce marché parallèle¹⁰¹². Pour lutter contre ces pratiques, certains dessinateurs apposent, au dos des dessins, une vignette numérotée et datée afin de récupérer leur planches auprès des éditeurs et de faciliter leur conservation de manière ordonnée¹⁰¹³. Cette vignette est distribuée par l'union professionnelle¹⁰¹⁴.

Les libraires

Vigilants en ce qui concerne les usages éditoriaux, les auteurs de bande dessinée sont également attentifs aux conditions directes de vente de leurs livres. Ils déploient donc leur attention en direction des librairies. Ils signalent les pratiques abusives en la matière (éditions pirates¹⁰¹⁵), ouvrent leurs colonnes à des libraires qui s'expriment sur l'état de l'offre¹⁰¹⁶ et les convient à une de leurs assemblées générales¹⁰¹⁷. Suite à une lettre envoyée par un auteur, une enquête (réalisée avec les moyens du bord) concernant le problème du marché noir des albums de bande dessinée est relatée dans les pages de l'*upCHIC ballon*¹⁰¹⁸. Parti d'une rumeur concernant la vente d'albums neufs à prix réduits, le problème de la diffusion (au sens large) des albums entraîne une véritable plongée dans les rouages de la chaîne du livre belgo-française. Elle met d'abord en question le fonctionnement des maisons d'édition, dont certains représentants présentent, par écrit et de manière plus ou moins précises, les exigences contractuelles et les mécanismes de contrôle relatifs aux livres imprimés et éventuellement

¹⁰⁰⁸ Collectif, « Aire libre pour le libraire », *upCHIC-Ballon* n° 34, novembre 1992, p. 3-7.

¹⁰⁰⁹ Non signé, « Résultats des courses à l'assemblée générale », *upCHIC-Ballon* n° 28, décembre 1990, p. 4-5.

¹⁰¹⁰ Non signé, « Pour que nos disparus ne deviennent pas chers », *upCHIC-Ballon* n° 4, janvier 1982, p. 32.

¹⁰¹¹ TIBET, « Encore un mot de Tibet », *upCHIC-Ballon* n° 47, février 1996, p. 6-7.

¹⁰¹² Non signé, « La plainte du pauvre François », *upCHIC-Ballon* n° 33, août 1991, p. 24-25. A. Uderzo, « Ce qui est à toi serait-il à moi », *upCHIC-Ballon* n° 45, février 1995, p. 15.

¹⁰¹³ Non signé, « À propos des vignettes », *upCHIC-Ballon* n° 7, mai 1983, p. 13.

¹⁰¹⁴ Reproduite dans un cadre somptueux autour duquel se dressent une foule d'amateurs d'art, la vignette fait la couverture, enrobée par une illustration de Mitacq. MITACQ, *upCHIC-Ballon* n° 17, mars 1987, couverture.

¹⁰¹⁵ Non signé, « Avis aux libraires », *upCHIC-Ballon* n° 4, janvier 1982, p. 10.

¹⁰¹⁶ T. VANDESANDE, « Tania ne voit pas l'avenir en tout rose », *upCHIC-Ballon* n° 14, juin 1986, p. 22-23.

¹⁰¹⁷ Non signé, « Un seul nom nous manque », *upCHIC-Ballon* n° 41 bis, février 1994, p. 2.

¹⁰¹⁸ Le texte signale que ce problème n'a pas d'équivalent en France. Non signé, « Descente dans l'Enfer des Collectionneurs », *upCHIC-Ballon* n° 34, novembre 1992, p. 26. En effet, la loi sur le prix unique du livre de 1981 autorise uniquement le solde des « livres édités ou importés depuis plus de deux ans, et dont le dernier approvisionnement remonte à plus de six mois. » Article 5 de la loi sur le prix unique du livre. Page du journal officiel de la république française, 11 Août 1981, reproduite dans Collectif, *Le prix du livre 1981-2006, op. cit.*, p. 137.

aux invendus. Les précisions apportées quant au fonctionnement des maisons d'édition abordent notamment les relations avec les imprimeurs, diffuseurs et distributeurs. Cette section de l'enquête, loin de résoudre la question du marché des livres neufs à prix réduits est toutefois à porter au registre des informations concernant les usages (au moins théoriques) de la profession. D'autre part, les enquêteurs amateurs de l'upCHIC recueillent les témoignages (volontaires ou non) de libraires et de soldeurs dont plusieurs semblent pratiquer la vente d'exemplaires « tombés de camion ». La croisade menée par certains membres de l'upCHIC conduit certains éditeurs (particulièrement les maisons d'auto-édition gérées par des auteurs) à vérifier leur circuit de distribution. Le bulletin incite ses membres à visiter certains points de vente considérés comme suspects et publie un tableau théorique sur la répartition des bénéfices d'un album selon différents cas de figure (selon le pourcentage de droits d'auteur, et selon le mode diffusion du livre). Six mois après la publication de « La plus vaste enquête jamais réalisée par l'upCHIC !¹⁰¹⁹ », la reproduction de deux articles de presse offrent un complément de clarification sur le système de fourniture pratiqué par les librairies et surtout un dénouement provisoire de l'affaire. L'éditeur Glénat (Bénélux), interloqué par le nombre de livres neufs soldés en Belgique et accompagné d'un huissier, acquiert certains de ces ouvrages afin de déposer une plainte. L'enquête révèle que ces ouvrages ont été détournés du pilon. Destinés à être détruits par l'éditeur, ils étaient revendus par le pilonneur parisien au prix du papier¹⁰²⁰.

Solidarités

Plus généralement, les rédacteurs de *l'upCHIC ballon* se montrent attentifs aux obligations morales de l'auteur de bande dessinée face aux causes humanitaires de différentes natures¹⁰²¹. Cette attention passe principalement par le biais de petites annonces. Mais cette transmission indirecte de valeurs consiste aussi – et peut-être principalement – à trier le bon grain de l'ivraie. Dans le bulletin, ces interventions prennent corps (textuellement) dans le cadre de propositions ponctuelles et ciblées. Elles ne sont pas théorisées et n'offrent pas de conclusion unanime à chaque fois, même si elles incitent toujours à la prudence¹⁰²². La diffusion de

¹⁰¹⁹ Collectif, « Albums neufs à Prix Réduit ! », *upCHIC-Ballon* n° 34, novembre 1992, p. 13-43.

¹⁰²⁰ Non signé, « BD soldées, BD volées... », *upCHIC-Ballon* n° 39, mai 1993, p. 23-25.

¹⁰²¹ Voir par exemple Y. PIRLOT-BLANCHARD, « Attention ! Ceci est un article politique ! », *upCHIC-Ballon* n° 23, septembre 1988, p. 14-15. L'article concerne des condamnées à mort en Afrique du Sud. Voir aussi HERMANN, « SOS Indiens d'Amazonie », *upCHIC-Ballon* n° 36, Juin 1996, p. 22-25.

¹⁰²² « Et si l'argent ne suffit pas pour attirer les dessinateurs, on leur offre la joie d'œuvrer "pour le cancer" : Untel as-tu du cœur ?... Comment dire non ? », TIBET, « La force réside dans l'union », *upCHIC-Ballon* n° 15, janvier 1987, p. 6. « Alors, j'avertis tous les copains, soyez prudents, ce type [...] a probablement une boutique de BD à Paris et sans doute, il a trouvé un truc pour se procurer des BD inédites à bon prix. », HERMANN, non titré, *upCHIC-Ballon* n° 15, janvier 1987, p. 14.

petites annonces mettant directement en jeu les compétences morales des acteurs se heurte aux considérations professionnelles de l'activité. Les requêtes concernant certaines causes publiques tendent à transférer la problématique du don sur le versant professionnel de l'activité. L'exercice de la prudence s'exerce soit par le transfert de la qualification professionnelle aux sollicitations, qui tendent alors à mettre en cause la « bonne foi » des personnes qui sollicitent de l'aide, soit à la requalification de l'activité sur ce mode et à la distinction entre morale et activité professionnelle, appuyée sur des arguments pratiques. Dans ce bulletin, la première solution a le plus souvent cours, ce qui peut se comprendre par sa dimension publique et le fait que l'Union se veuille représentative des compétences morales de ses acteurs, ce pourquoi sont diffusées ces annonces. Le registre du don de soi tend toutefois à orienter l'activité humanitaire de certains de ces acteurs comme une compensation à la gratitude qu'ils expriment parfois vis-à-vis de la reconnaissance publique pour leur travail. Le principe même de l'investissement dans l'union, pour aider les plus jeunes et les plus en difficulté, en se mettant gracieusement au service de leur cause collective, témoigne également de ce registre. Mais cet investissement est alors choisi, impulsé par les acteurs et relève plus directement d'une solidarité de corps qui peut être envisagée comme une valeur professionnelle et mettre en jeu l'honneur du groupe. La référence à la solidarité s'exprime de manière plus unanime lorsqu'il s'agit de la témoigner à un confrère dans le besoin ou à l'un de ses proches. *Amnesty International* contacte les associations de dessinateurs afin d'aider à faire libérer un scénariste argentin, enlevé par la junte militaire en 1977¹⁰²³. Dans une rubrique intitulée « l'upCHIC, ça sert à quoi ? », il est également question de l'aide financière collective apportée à la femme d'un dessinateur décédé. Selon le rédacteur du billet, l'upCHIC devrait s'inspirer de ce genre d'initiative et agir plus directement sur ce terrain¹⁰²⁴. Mais aucune caisse officielle n'est mise en place par l'upCHIC, l'aide la plus fréquente consistant en une assistance juridique des professionnels par le conseil gratuit de deux avocats. Pour une quelconque affaire en justice, ces avocats sont toutefois rémunérés par les plaignants afin de ne pas stimuler les abus de procédures¹⁰²⁵.

¹⁰²³ Collectif, « Amnesty international recherche un scénariste », *upCHIC-Ballon* n° 5, novembre 1982, p. 12-14.

¹⁰²⁴ C. DENAYER « L'upCHIC, à quoi ça sert ? », *upCHIC-Ballon* n° 45, février 1995, p. 18. Une contribution collective avait été lancée suite à l'accident d'un dessinateur en 1981. TIBET, « Merci ! », *upCHIC-Ballon* n° 2, septembre 1981, p. 19.

¹⁰²⁵ Y. DELPORTE, « Que fait l'upCHIC », art. cit., p. 2.

EXTENSION DES DOMAINES DE LA REVENDICATION

Malgré les difficultés de fonctionnement, liées au manque d'investissement des membres de la profession, selon Yvan Delporte, l'upCHIC aura au moins eu le mérite de faire passer un message clair concernant les droits d'auteurs, à tel point qu'il peut affirmer en 1996 :

« C'est plutôt coopératif, parce que la majorité des dessinateurs belges n'aime pas l'idée d'être syndiquée... Mais désormais, tous les dessinateurs ont enfin compris le principe : "C'est moi qui l'ai dessiné, c'est donc à moi."¹⁰²⁶ »

L'upCHIC apparaît donc moins comme un véritable syndicat que comme une tentative de formaliser les modes de transmissions d'information préexistants d'une manière informelle en distinguant le caractère technique ou artistique de la pratique, ses conditions d'exercice, la mise en commun de moyens et l'effort de visibilité. Deux auteurs contestent d'ailleurs cette volonté de transmission en mettant l'accent sur une des finalités d'un syndicat professionnel constitué sur le modèle des professions libérales : celui du contrôle de l'exercice de l'activité par le contrôle de son accès, ici le contrôle de l'accès de nouveaux membres dans l'union¹⁰²⁷. Le rejet de cette forme de discrimination est inscrite dans le principe même de l'organisme professionnel. Nous y voyons une limite de la théorie des champs qui gagne à être transposée au profit d'une théorie des configurations concernant les conflits de génération¹⁰²⁸. Ici les professionnels, ayant acquis un certain capital symbolique souhaitent le convertir en capital économique face à ses détenteurs (les éditeurs) mais cette possibilité n'est rendue possible que par la convergence des acteurs les mieux dotés et des moins biens lotis (qui ne sont pas nécessairement les plus jeunes, en raison du nombre très limité des propriétaires de capitaux chez les auteurs¹⁰²⁹). Sur ce point, l'accès à la profession est laissé à la responsabilité des commanditaires et ne relève des auteurs que d'une manière indirecte, c'est-à-dire par le biais d'une discrimination vis-à-vis de ces commanditaires eux-mêmes, dont ils comparent les pratiques et plus rarement les productions¹⁰³⁰.

¹⁰²⁶ J-L. BOCQUET, *Goscinny et moi*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰²⁷ Non signé, « Un autre son de cloche », *art. cit.*, p. 6. Non signé, « L'avis de l'un de ceux qui ne paient jamais par principe », *upCHIC-Ballon* n° 31, avril 1991, p. 13.

¹⁰²⁸ N. ÉLIAS, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰²⁹ Cette « distinction de classe » dans les rangs des auteurs entraîne néanmoins quelques règlements de comptes dans le bulletin. L. DE GIETER, « Pas d'accord de Gieter ! », *upCHIC-Ballon* n° 5, novembre 1982, p. 10-11.

¹⁰³⁰ Les considérations critiques sont vagues et souvent attribuées à des interlocuteurs extérieurs. Voir les textes de Marcelin Lecomte, chercheur à l'université de Liège. M. LECOMTE, « Échos & nouvelles » et « Tribune libre », n° 23, septembre 1988, p. 24-39.

La mise en place progressive de cette union, sans précédent connu dans l'histoire de la bande dessinée belge mérite toutefois d'être prise au sérieux dans ce qu'elle cristallise une conscience des enjeux spécifiques liés à la bande dessinée comme pratique professionnelle. Si l'union n'a pas réussi à mobiliser durablement ses membres, probablement en raison d'une trop grande diversité de thèmes et de problèmes à traiter, elle dénote pourtant une réelle demande de reconnaissance collective, non seulement vis-à-vis des mandataires que sont les éditeurs mais, plus largement, de l'ensemble des acteurs concernés par cette activité, des professionnels au grand public. La quête de respectabilité pour la bande dessinée qui transparait dans les bulletins de ce regroupement professionnel national n'est pourtant qu'un objectif minime, dont la plus grande part d'action semble laissée à l'initiative de la branche flamande qui s'active à la construction du centre de la bande dessinée.

Deux raisons principales expliquent sans doute le fait que la crédibilité de cet organe de représentation n'ait pas émergé des discours historiques concernant la bande dessinée. D'une part, la revendication professionnelle peut être jugée incompatible avec la reconnaissance de la bande dessinée comme pratique artistique et finalité exclusive. Comme on l'a vu, les intérêts spécifiquement professionnels ne laissent que peu de place aux discours de distinction en fonction de critères artistiques, laissés à l'appréciation personnelle des membres ou du public. Ce type de préoccupations, axé sur la personnalité des créateurs ne peut en effet être versé au pot commun de la revendication collective bien qu'il reste, par le parrainage, un dénominateur commun des critères de reconnaissance mutuelle. D'autre part, la majeure partie des activités syndicales demeure dissimulée entre les lignes des rapports d'activité. De nombreux comptes rendus d'affaires sont rendus visibles dans les organes informatifs professionnels. Mais des limites discrétionnaires s'opposent à la divulgation des faits qui s'effectuent pourtant en privé. Ces limites sont : la nécessité d'afficher une certaine crédibilité (vis-à-vis des membres et des partenaires) en premier lieu et l'application d'un principe de prudence de l'autre. Ces deux principes, qui impliquent la mise en place de mesures de discrétion, passent notamment par le biais de l'investissement dans le domaine juridique, par la collecte et la publication des contraintes légales pesant sur l'activité, leur interprétation et leur mise en relation des usages traditionnels¹⁰³¹. Mais cette nécessité favorise également, comme on l'a vu, une fracture sur la base des réglementations nationales entre les professionnels. Si la bande dessinée possède alors une spécificité comme médium, sa spécificité comme groupe professionnel reste tiraillée d'un côté par la question de la qualité proprement esthétique, (elle ne peut servir directement de levier de qualification faute de

¹⁰³¹ Le bulletin signale à ce propos qu'un professeur de l'institut Saint-Luc propose des cours de droit à ses étudiants. M. STERCKX, « L'enfer de la TVA », *upCHIC-Ballon* n° 8, février 1984, p. 9.

disjoindre au lieu de réunir), et la nécessité d'aplanir l'inégalité des situations individuelles sur des questions de procédures et d'usage.

III. DE LA SPÉCIALITÉ À LA REVENDICATION ARTISTE

En France comme en Belgique, la bande dessinée connaît une mutation dans les années 1970. D'une part, elle s'est débarrassée d'une partie de son image négative, anti-pédagogique, d'autre part, les conditions de sa pratique se sont en partie officialisées par la prise de conscience des professionnels vis-à-vis des conditions spécifiques d'exercice de leur activité. En France, l'activité associative et syndicale ne se met pourtant en place qu'à la suite d'une attention politique développée à partir des années 1980. Selon les sources dont nous disposons, à partir des années 1970, seul le Syndicat des dessinateurs de presse opère sur le plan des revendications professionnelles. Il est possible que le transfert progressif de la majorité des bandes dessinées des journaux aux livres ait contribué à une certaine dispersion des revendications. La revendication la plus efficace, pour ce qui concerne du moins les auteurs ayant déjà quelque chose à défendre de ce point de vue, se concentre sur les attaques en justice¹⁰³². La question des droits d'auteur notamment est en effet bien encadrée par la loi de 1957. D'autre part, le militantisme d'autres associations syndicales (comme celles des illustrateurs) offre alors une relative sécurité concernant la négociation collective vis-à-vis des instances publiques comme en témoigne la création, par la loi du 31 décembre 1975, d'un régime de sécurité sociale des artistes-auteurs, mise en application à partir de 1977¹⁰³³. Cette hypothèse ne signifie pas que les auteurs de bande dessinée n'aient plus de raisons de s'organiser collectivement mais que les revendications collectives semblent alors superflues

¹⁰³² Sur ce sujet voir S. MALENGRAU, « Le contrat d'édition en bande dessinée : exécution – incidents – terminaisons », in, M. LELOUP et B. VAN ASBROECK (dir.), *Droit d'auteur et bande dessinée, op. cit.*, [99-110].

¹⁰³³ Non signé, « Présentation et rôle de la Maison des artistes », art. cit.

de manière spécialisée, du moins assez pour qu'il n'en reste guère de trace au delà des revendications prises en compte par les instances publiques. Comme il l'a été signalé, à partir de l'arrivée des socialistes au pouvoir en 1981, l'État français met en place une série de mesures spécifiquement consacrées à la bande dessinée. Cet investissement des pouvoirs publics pour la bande dessinée et ses créateurs (contrairement au dénigrement ayant donné lieu à la loi de 1949) marque une reconnaissance de la bande dessinée comme bien symbolique et économique légitime (au risque d'une confusion sur ce qui relève « réellement » de la valeur artistique, comme c'est souvent souligné). Mais cette reconnaissance ne s'étend pas nécessairement aux revendications des professionnels, hormis dans l'aide attribuée aux plus jeunes. Les mesures pour la bande dessinée visent plus la promotion de la bande dessinée en tant que telle que les revendications des dessinateurs eux-mêmes¹⁰³⁴. Il semble bien qu'alors les créateurs de bande dessinée ne trouvent plus de raison valable pour s'organiser collectivement sous la bannière de la bande dessinée. La multiplication des instances de rencontres que constituent notamment les festivals, ainsi que la multiplication des organes d'informations plus ou moins spécialisés tels que les fanzines, permettent sans doute alors de régler les divers conflits ainsi que de transmettre les us et coutumes de la profession et les différentes informations connues concernant les acteurs de ce milieu relativement clos. Par ailleurs, l'indépendance revendiquée par certains acteurs les incite à se passer d'intermédiaires, par la création de maisons d'édition notamment, et limite ainsi les motifs d'organisation collective vis-à-vis des éditeurs. Cette perspective place les auteurs à l'opposé d'une démarche de regroupement professionnel, d'autant plus qu'elle se justifie contre les caractères associés à la « profession », représentés par le traditionnel couple auteur/éditeur et contre ses conséquences artistiques en termes de production. La revendication d'indépendance incite, au contraire, à une certaine solidarité collective afin de rendre viable leurs propres entreprises éditoriales, quitte à envisager des moyens collectifs afin de permettre cette option¹⁰³⁵ et au risque de se retrouver un jour « de l'autre côté », c'est-à-dire assimilés au jeu professionnel, au microcosme, contre lequel ces nouveaux éditeurs se sont constitués. Avant de rendre compte de cette option particulière, par laquelle une rupture générationnelle s'est sans doute accentuée dans les années 1990, revenons-en aux tentatives d'organisations professionnelles en France.

¹⁰³⁴ Mis à part l'étalement des droits d'auteurs sur quatre ans pour les impôts et l'invitation à faire respecter la loi de 1957. C'est ce que montre le rapport des mesures oubliées par le gouvernement français lu par Delporte. Y. DELPORTE, « Allons enfants de la patrie... », art. cit., p. 24-25.

¹⁰³⁵ Par exemple en créant un organe de diffusion spécifique, voir *supra*, p. 110 ou en s'excluant volontairement du jeu de la profession.

LES ASSOCIATIONS PROFESSIONNELLES LOCALES OU SPÉCIALISÉES

Comme il l'a été montré à travers l'exemple de l'upCHIC, les auteurs diversifient les cibles de leur investissement collectif professionnel. Certains motifs deviennent des enjeux spéciaux de la revendication. C'est ainsi que le développement des séances de rencontres et de dédicaces, ainsi que les propositions d'interventions diverses prennent une importance nouvelle dans l'organisation des activités professionnelles liées à la bande dessinée à partir des années 1980.

Les regroupements autour d'une cause

En France, c'est dans le contexte de l'édition de jeunesse qu'est fondée en 1981 une association particulièrement concernée par ce problème : la Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse. L'association s'inscrit dans le sillage d'une réflexion amorcée depuis 1975. Selon les informations données par le site Internet de l'association, ce sont les conditions d'invitation à une rencontre qui auraient incités des acteurs du livre de jeunesse à se regrouper autour de cette question¹⁰³⁶. À l'origine, l'association milite particulièrement pour la codification tarifaire des interventions dans les salons, écoles ou bibliothèques. Depuis, elle a étendu ses activités en direction d'une reconnaissance plus générale des activités des auteurs et illustrateurs de jeunesse, s'étendant notamment dans d'autres pays francophones tels que la Belgique comme on l'a vu. La charte a ainsi établi une grille tarifaire des interventions mais, plus généralement, sert aujourd'hui de pôle de ressources informatives vis-à-vis de ses membres et du grand public et est devenue une instance représentative auprès des pouvoirs publics. La disjonction entre la bande dessinée et la littérature jeunesse ayant été largement consommée dans les années 1980 par la multiplication des revues « adultes », les auteurs de bande dessinée ne se retrouvent pas spécifiquement dans cette organisation professionnelle. Toutefois, les indications tarifaires établies par la charte concernant les invitations à des manifestations offrent un point de repère pour tous les professionnels, lorsque les auteurs participent à des animations ou à des rencontres¹⁰³⁷. Cependant la participation à de « simples » séances de dédicaces sont, le plus généralement non rémunérées et donnent encore lieu à des positions divergentes chez les auteurs de bande dessinée, certains auteurs n'acceptant plus d'y participer, d'autres se sentant contraints par les éditeurs ou les

¹⁰³⁶ Non signé, « Historique », La Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse, non daté, [En ligne : <http://la-charte.fr/la-charte/l-association/article/historique>]. Consulté le 16.11.2011.

¹⁰³⁷ P. GAUMER (dir.), *Le guide de l'auteur de bande dessinée*, op. cit., p. 118.

organisateurs, d'autres encore ayant à cœur de continuer à promouvoir leur travail en direct par ce biais.

En 2006, voit le jour le Syndicat pour une convention collective de l'écrit et de l'image (SCEI) fondé par des illustrateurs et écrivains du secteur jeunesse. Le groupement se constitue autour d'une revendication précise : l'instauration d'un prix spécifique du travail de l'auteur, c'est-à-dire l'ajout d'une rémunération fixe pour l'auteur, par ouvrage vendu, en complément des droits d'auteurs. La revendication donne lieu à la constitution d'un dossier de faisabilité, rédigé par l'avocat-conseil du syndicat, rémunéré par ses membres. Le compte-rendu d'une journée professionnelle organisée par l'Épicerie séquentielle et l'association Lyon bande dessinée organisation¹⁰³⁸ en 2008 précise que cette revendication est propre aux auteurs jeunesse dont le montant des droits d'auteurs ne dépasse que très rarement les 3 à 4 %¹⁰³⁹ tandis que ceux des auteurs de bande dessinée tournent généralement autour de 8 %. D'autre part, la proposition ne fait pas l'unanimité et est mise en cause par la Société des gens de lettres qui y voit notamment un risque d'effet de levier en faveur des éditeurs afin de diminuer les droits proportionnels¹⁰⁴⁰. Le site du syndicat n'offre pas de nouvelle actualité depuis 2008, il semble que cette revendication soit restée lettre morte, sans doute face au manque de consensus auquel elle s'est trouvée confrontée de la part des sociétés d'auteurs et groupements professionnels concernés. Le caractère par trop spécifique de la revendication, pourtant proposée à l'ensemble des auteurs de l'écrit et de l'image semble avoir été un handicap trop important pour être surmonté face à la diversité des conditions contractuelles en usage dans l'édition.

Les regroupements locaux

Dans les années 2000, d'autres associations professionnelles sont montées afin de collectiviser les informations concernant la pratique de la bande dessinée. En particulier, une association d'auteurs professionnels de bande dessinée voit le jour en 2000. Le Conseil général a alors pour mission de fonder un bâtiment destiné à accueillir des auteurs en résidence à Angoulême¹⁰⁴¹. Dans ce but, des auteurs sont associés aux réunions de discussion

¹⁰³⁸ Créée en 2005, elle est à l'origine du festival de Lyon en marge duquel les états généraux sont organisés. Non signé, « Historique », Lyon bande dessinée organisation, non daté, [En ligne : <http://www.lyonbd.com/association>]. Consulté le 16.11.2011.

¹⁰³⁹ Non signé, *Compte-rendu des états généraux*, L'Épicerie séquentielle/Lyon bande dessinée organisation, Lyon, 2008, [En ligne : <http://www.epiceriesequentielle.com/compte-rendu.pdf>]. Consulté le 13.11.2011.

¹⁰⁴⁰ Lettre réponse du SCEI aux critiques formulées par la Société des gens de lettres, non daté, [Hors ligne : http://scei.hautetfort.com/files/SCEI_a_SGDL.pdf]. Consulté le 16.11.2011.

¹⁰⁴¹ Le projet voit le jour en juillet 2002.

afin de préparer l'accueil des auteurs dans la résidence. Ces réunions, consacrées aux conditions de travail des auteurs, les incitent à fonder une association. Le but est d'abord d'envisager la gestion de la future Maison des auteurs. Mais l'Association des auteurs de bande dessinée (AdaBD) vise plus généralement la recherche et le partage d'information entre auteurs francophones¹⁰⁴². L'association sera finalement écartée du projet de Maison gérée par le Conseil général, pour des raisons techniques et administratives. Le regroupement d'auteurs ouvre alors un site Internet dans lequel le forum de discussion tient une part essentielle. L'association organise un colloque professionnel à partir de 2002, auquel participent divers professionnels, avocats, représentants des sociétés d'auteurs, critiques, responsables éditoriaux, journalistes ou libraires, et dont les actes sont publiés. Des représentants de l'association interviennent également dans des festivals, notamment à Angoulême, afin de promouvoir l'échange d'informations concernant principalement les cadres juridiques et sociaux (dans le sens du régime social) de l'activité.

Des associations à l'échelle régionale voient le jour dans les années 2000, l'Épicerie séquentielle à Lyon (2004) ou le Groupement des illustrateurs-auteurs et scénaristes de la région Alsace (Grill, 2007). Ces associations ont plus précisément pour but de fédérer les professionnels de la bande dessinée soit autour de l'organisation d'événements ou l'aide à la réalisation de projets¹⁰⁴³ soit avec l'enjeu plus direct d'œuvrer à la professionnalisation de ses membres et à leur représentation vis-à-vis des instances officielles¹⁰⁴⁴ ou des éditeurs¹⁰⁴⁵. Elles organisent principalement des rencontres entre leurs membres ou avec des partenaires, mettent en relation les professionnels, et constituent des centres de ressources concernant les actualités de la profession. Elles profitent pour ce faire des possibilités de diffusion rapide et à moindre coût que constituent les vitrines Internet (sites, listes de diffusion ou réseaux sociaux) pour faire transiter leurs informations et éventuellement mobiliser sur des sujets ou événements précis¹⁰⁴⁶. Ces mobilisations sont parfois l'occasion de collaborer avec d'autres

¹⁰⁴² S. CORNUAUD (dir.), *Métier et statut de l'auteur de bande dessinée*, actes du colloque tenu à Angoulême les 30 novembre et 1^{er} décembre 2002, Association des auteurs de bande dessinée, Angoulême, 2004, [En ligne : <http://www.adabd.com/documents/divers/ACTES01.pdf>]. Consulté le 12.09.2011, p. 5.

¹⁰⁴³ Non signé, « La charte », L'épicerie séquentielle, Lyon, 2008, [En ligne : <http://www.epiceriesequentielle.com/charte.html>]. Consulté le 13.11.2011.

¹⁰⁴⁴ Par exemple pour le financement de la formation professionnelle, voir S. NAECO, « Joseph Béhé : "un défi à la mesure de nos égos" », *Le comptoir de la BD*, 2012, [En ligne : <http://lecomptoirdelabd.blog.lemonde.fr/2012/07/02/joseph-behe-un-defi-a-la-mesure-de-nos-egos/>]. Consulté le 10.09.2012.

¹⁰⁴⁵ C'est le cas du Grill qui propose des consultations gratuites d'un avocat-conseil, sert d'interlocuteur et met également à disposition de ses adhérents un site de comparateur des tarifs appliqués par les éditeurs. Le Grill, [En ligne : <http://legrill.org/>]. Consulté le 25.08.2012.

¹⁰⁴⁶ En 2011, trois dossiers font intervenir les représentants du Grill, un contrat imposé par un éditeur, les dysfonctionnements de la caisse primaire d'assurance maladie concernant le statut d'affiliation au régime des artistes-auteurs, les conditions d'accès à un salon du livre. Le Grill, [En ligne : <http://legrill.org/dotclear2/index.php?category/NEWS-GRILL>]. Consulté le 25.08.2012

organismes de défense des droits comme la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse ou le Syndicat national des auteurs compositeurs, dont il sera question plus bas. Les associations régionales profitent notamment du soutien des organismes régionaux consacrés à la promotion de la lecture et de la création éditoriale que sont les Agences régionales du livre (ARL), éventuellement de sociétés de gestion des droits d'auteurs ou d'autres associations partenaires¹⁰⁴⁷.

Les regroupements informels

D'autres associations plus confidentielles dont les objectifs ressemblent plus à ceux des collectifs d'ateliers, sont créées par des auteurs. L'association d'entraide le Crayon, fondée en 2006, réunit une vingtaine de dessinateurs¹⁰⁴⁸ dans le but de constituer un espace d'échange et d'activités de valorisation du dessin sous toutes ses formes. Ses membres organisent des expositions, des conférences ainsi que la publication de livres ou d'images. Sans aucune prétention syndicale, l'association réunit ses membres et organise principalement des manifestations dans le but de valoriser le dessin et la bande dessinée de qualité. Dans cette association, les considérations artistiques ont manifestement la priorité sur l'ambition d'une fédération corporative. L'association n'existe plus à l'heure actuelle¹⁰⁴⁹.

D'autre part, les échanges Internet à travers des forums lancés par des professionnels ou semi-professionnels¹⁰⁵⁰, de même que les sites personnels, blogs, en complément des ouvrages, fascicules ou autres mémos concernant la profession, se sont multipliés à partir des années 1990. Les réseaux sociaux constituent également un véritable carrefour de l'information professionnelle. Toutefois, comme le montrent les témoignages des auteurs associés dans la mobilisation pour la reconnaissance professionnelle de ce qu'ils considèrent être un véritable métier, l'investissement personnel de quelques auteurs reste la règle. La diversité des régimes applicables à chacun, selon les conditions de rémunération, le cumul et

¹⁰⁴⁷ Comme l'association « La culture avec la copie privée » qui milite pour le maintien et la promotion des droits de copie privée. La culture avec copie privée, [En ligne : <http://www.copieprivee.org/-Une-plateforme-commune-.html>]. Consulté le 25.08.2012.

¹⁰⁴⁸ François Avril (Président), Jean-Claude Götting (Vice Président), Ted Benoît (Secrétaire), Philippe Petit-Roulet, Emmanuel Pierre, Madeleine DeMille, Philippe Gauckler, Miles Hyman, Geneviève Gauckler, Dominique Corbasson, Lionel Koechlin, Emmanuel Kerner, Serge Clerc, Cyril Cabry, Loustal, André Juillard, Lorenzo Mattotti, Charles Berberian, Philippe Dupuy, Philippe Lardy.

¹⁰⁴⁹ D. PASAMONIK, « Jean-Claude Götting : "Loustal a développé une manière très originale d'associer texte et dessin" », *ActuaBD*, 2012, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Jean-Claude-Gotting-Loustal-a>]. Consulté le 14.09.2012.

¹⁰⁵⁰ Notamment le forum Café salé, fondé en 2002. Le forum est devenu un collectif associatif d'auteurs (association déclarée le 2 septembre 2006 au Journal officiel) édité par Ankama depuis 2007. En 2009, Café Salé et Ankama s'associent et fondent les éditions Cfsl.Ink (SARL) immatriculée le 17 mars 2009 au greffe du tribunal de Paris.

la multiplicité des activités ou la configuration spécifique de l'activité (seul ou à plusieurs notamment) fait de l'activité d'auteur de bande dessinée un véritable labyrinthe administratif et juridique dans lequel chaque cas concret mérite d'être évalué en fonction de ses propres paramètres. Selon chaque branche spécifique, d'autres syndicats servent également de points de repères occasionnels aux auteurs, comme le Comité des artistes auteurs plasticiens ou l'Association de défense des créateurs et auteurs¹⁰⁵¹. Toutefois, la mobilisation des auteurs reste largement concentrée sur une relative constante de la configuration de l'activité, à savoir la relation à l'éditeur qui reste aujourd'hui le format le plus naturel, quel que soit le type d'éditeur en question (livre, presse, informatique). Ce lien historique, qui s'impose comme une véritable catégorie mentale liée à la division des caractéristiques de l'activité, est un paramètre important de la mobilisation. Ainsi, le groupement syndical le plus important actuellement est fondé en 2007, à la suite d'un mouvement mettant en cause les fondements de cette relation avec la maison d'édition Dupuis. Au delà des spécificités nationales de l'histoire décrite ci-dessous, cet épisode industriel dépasse le seul cadre interne de la maison d'édition Dupuis dans laquelle elle prend corps, dans la mesure où elle donne lieu à une véritable nécessité d'organisation collective des auteurs, entre les grands groupes industriels internationaux que représentent les éditeurs et leurs salariés.

1. DE CHEZ DUPUIS AU SYNDICAT NATIONAL DES ARTISTES COMPOSITEURS

La maison d'édition Dupuis, grâce à son magazine créé en 1938 et toujours en kiosque, est un fer de lance de l'édition de bande dessinée belge. Depuis cette date, la maison d'édition connaît de notables transformations économiques et industrielles. Gérée d'une manière familiale et qualifiée de paternaliste depuis sa création par le patriarche Jean Dupuis puis reprise par ses enfants, la maison d'édition est rachetée par l'industriel belge Albert Frère en 1986¹⁰⁵². Il la cède au groupe Média-Participations en juin 2004. Ce groupe possède déjà alors plusieurs structures éditoriales telles que Dargaud ou le Lombard, ce qui en fait alors le premier éditeur spécialisé français. En 2006, conséquence de ce changement de propriétaire, une nouvelle crise de confiance éclate chez Dupuis et se répercute notablement chez les auteurs « maison » voire au delà. Un des auteurs ayant « participé à tout ce sacré

¹⁰⁵¹ Intervention de Fañch sur le forum public de l'Association des auteurs de bande dessinée, 2002, [En ligne : <http://www.adabd.com/phpbb3/viewtopic.php?f=1&t=1609>]. Consulté le 16.05.2012.

¹⁰⁵² Voir D. DE LAËT, *L'affaire Dupuis, Dallas sur Marcinelle*, Éditions NCM, Bruxelles, 1984.

" bazar "¹⁰⁵³ », contacté par téléphone témoigne de l'ampleur de la crise dans le monde de la bande dessinée :

« [...] ça a fait son *buzz* dans le milieu pendant des semaines et même des mois. [...] Je me souviens d'engueulades assez homériques dans des festivals à ce sujet¹⁰⁵⁴. »

C'est à la suite de cette affaire que certains auteurs voient la nécessité de création d'un organe de représentation collective. Dans un entretien consultable sur Internet, un auteur et membre fondateur du Groupement des auteurs de bande dessinée (GABD) au sein du Syndicat national des auteurs compositeurs (SNAC) évoque les événements retracés ici en répondant à la question de l'origine de ce regroupement.

« La crise traversée par les éditions Dupuis l'an dernier a été un moteur, ou une prise de conscience, supplémentaire, nous nous sommes rendus compte que dans ce type de situation les auteurs de bande dessinée étaient mal organisés, en difficulté pour revendiquer une représentation, mais aussi pour avoir du recul, des outils pour comprendre et réagir si besoin avec efficacité¹⁰⁵⁵. »

Sur le site du syndicat, qui propose des interviews de personnalités de la bande dessinée, deux auteurs sur quatre associent directement la dynamique de leur engagement aux événements de l'affaire Dupuis¹⁰⁵⁶. Deux membres actifs du syndicat confirment (par mail et téléphone) l'incidence de ces événements sur l'organisation collective en groupement syndical. Le fait de dater indirectement la création d'un syndicat à partir d'une crise nécessite donc une lecture de cette crise dans le cadre d'une enquête sur la professionnalisation. D'autre part, la solidarité de corps dont font preuve les auteurs durant cet épisode témoigne d'un paradoxe apparent concernant les revendications statutaires d'indépendance des auteurs belges soulevées à travers les bulletins de l'*upCHIC*, dont de nombreux adhérents sont issus de la maison Dupuis. Une mobilisation avait d'ailleurs déjà eu lieu lors du premier rachat en 1986 comme en témoignent les bulletins-prospectus de l'*upCHIC Ballon* de l'époque. Mais l'existence alors d'une union professionnelle aux revendications spécifiques avait peut-être servi de catalyseur et d'organe informatif suffisant pour que les auteurs ne soient pas

¹⁰⁵³ Entretien téléphonique de 43 minutes enregistré le 22 octobre 2010 avec un auteur ayant participé à l'organisation collective des auteurs lors de l'affaire Dupuis et syndiqué depuis.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ CUBIK, « Interview : Cyril Pedrosa, le syndicat des auteurs de BD », *Wartmag*, 2007, [En ligne : <http://www.wartmag.com/?p=291>]. Consulté le 28.09.2010.

¹⁰⁵⁶ Non signé, « 9 questions à : Étienne Davodeau » et « 9 questions à : Charles Berberian », *SNAC*, rubrique « interview de pros », [En ligne : <http://www.syndicatbd.org/interviews.html>]. Consulté le 21.10.2010. La question est explicitement tournée dans ce sens dans les deux cas.

impliqués de manière aussi directe. D'autre part, le caractère plus localisé de la crise peut également expliquer que les revendications n'aient pas donné lieu à une extension du regroupement au delà du contexte local.

LE RACHAT DE DUPUIS PAR MÉDIA-PARTICIPATIONS

La première vente du groupe familial Dupuis, à partir de 1984, avait entraîné la simple création d'une instance de délégation des auteurs sous le patronage de l'upCHIC. Toutefois la continuité instaurée par les nouveaux propriétaires au niveau des contrats et des cadres dirigeants, de même que l'apaisement procuré par ce changement de propriétaire n'avait pas incité à une mobilisation de longue durée¹⁰⁵⁷. Dans le cas du rachat par Média-Participations, si la problématique nationale ressurgit concernant principalement les employés de la maison d'édition, c'est surtout la défiance des nouveaux responsables éditoriaux qui suscite une véritable réaction mettant en conflit les considérations managériales et les ambitions artistiques des productions Dupuis. Le rapprochement logistique des maisons d'éditions concurrentes regroupées sous la direction générale de Média-Participations entraîne une crise de confiance chez certains responsables locaux. Ceux-ci s'inquiètent notamment de la perte de spécificité de la maison d'édition, par le biais de la fusion des équipes commerciales. Les considérations sur l'autonomie gestionnaire et la liberté éditoriale entraînent une crise de confiance entre équipes dirigeantes. Cette crise s'étend aux responsables éditoriaux directement en relation avec les auteurs. Des membres de la direction de la maison d'édition alors en place prennent rapidement le parti de la spécificité organisationnelle (et éditoriale), contre le principe de concentration des centres décisionnaires et administratifs. L'engouement médiatique, la publication des différents communiqués ainsi que les discussions internes¹⁰⁵⁸ donnent lieu à des discussions entre les auteurs de la maison d'édition pour qui les conséquences de cette restructuration prennent des significations différentes, entre indifférence et sentiment de mépris¹⁰⁵⁹. Comme nous le verrons, les revendications morales axées sur la valeur propre à un collectif des auteurs constitue un enjeu du débat qui dépasse les clivages et entraîne la structuration du groupe à partir d'une épreuve de solidarité.

¹⁰⁵⁷ Y. DELPORTE, « Rendez-vous du Métropole », *upCHIC-Ballon* n° 19, novembre 1987, p. 12.

¹⁰⁵⁸ Certaines de ces discussions sont plus ou moins publiques puisqu'elles se déploient notamment dans les forums Internet comme sur les sites *Bulle d'air* ou *BDparadisio*.

¹⁰⁵⁹ A. HONNETH, *La lutte pour la reconnaissance*, *op. cit.*, p. 196.

L'opposition des dirigeants

Le 8 mars 2006, le directeur général de Dupuis, Dimitri Kennes, qui avait été confirmé à son poste lors de la revente à Média-Participations, démissionne. Ce départ marque le début d'une succession de négociations. Les raisons que l'ancien dirigeant évoque sont relatives à ses craintes quant à l'indépendance commerciale et éditoriale de Dupuis. Plusieurs départs du groupe (l'ancien responsable éditorial du catalogue éditorial des éditions Dupuis, Laurent Duvault en 2004 ou Sébastien Gnaedig, directeur de collection, en 2005) avaient eu lieu à la reprise par Média-participations sans pour autant susciter de remous chez Dupuis. Mais ce nouveau départ, qui met directement et publiquement en cause le manque de liberté laissée par le groupe au plus haut niveau de responsabilité de l'entreprise, précipite les professionnels de chez Dupuis dans la polémique.

Dimitri Kennes avait, le 6 mars, envoyé une « dernière » lettre aux nouveaux propriétaires, dans laquelle il listait une série de mesures garantissant l'indépendance de Dupuis. Ne remettant pas en cause la possibilité de créer des regroupements au sein du groupe, il demande alors à

« diriger pleinement les départements Commercial, Marketing, Droits Dérivés et Éditorial de Dupuis, tout en rendant des comptes aux actionnaires¹⁰⁶⁰. ».

Un des points litigieux qu'il présente concerne notamment la fusion des équipes commerciales, c'est-à-dire la présentation commune des catalogues de Média-Participations, en lieu et place d'une présentation spécifique du catalogue Dupuis. Par cette revendication, Dimitri Kennes souhaite sauvegarder l'identité de la maison d'édition, une identité reposant notamment sur le lien entre les employés (y compris les responsables) et les auteurs qui, à travers leur travail, sont autant le socle que l'enjeu de l'activité éditoriale. Si ses revendications ne sont pas prises en compte, il propose à Média-Participations de racheter Dupuis. Sans réponse, il démissionne le 8 mars. Le même jour, l'équipe de direction de Dupuis envoie une lettre à Média-Participations reprenant ses propositions visant à garantir l'indépendance de la maison d'édition. *La Libre Belgique* du 10 mars cite un communiqué de Claude de Saint-Vincent – directeur de Dargaud, administrateur-délégué de Dupuis et directeur général adjoint de Média-Participations – dans lequel il regrette vivement le départ de celui qu'il qualifie

¹⁰⁶⁰ N. ANSPACH, « Dimitri Kennes : " Je suis parti car Dupuis risquait de perdre son identité " », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Dimitri-Kennes-Je-suis-parti-car-Dupuis-risquait-de-perdre-son-identite>]. Consulté le 01.10.2010.

d'atout pour Dupuis. Il précise que ce départ ne remet pas en cause la stratégie de Média-Participations. Sans autre réponse, l'équipe de direction se réunit le 11 mars chez Dimitri Kennes. Le directeur fraîchement démissionnaire trouve un soutien dans l'équipe de direction qui lui propose même de renouveler la proposition de rachat en commun (*Management buy-out* : MBO). Ils déposent cette proposition de rachat le 13 mars refusée par Claude de Saint-Vincent nouveau directeur général. Il se rend au siège de la maison Dupuis (à Marcinelle) le 15 mars pour un conseil d'entreprise extraordinaire. Devant la volonté de Dimitri Kennes, de faire intervenir les représentants politiques belges en raison de risques présumés pour l'emploi local, Claude de Saint-Vincent affirme à la presse que le futur remplaçant de Kennes sera belge, que les seules délocalisations sont stratégiques (marketing) et que Dupuis conserve sa liberté éditoriale.

L'affaire rendue publique

Le 14 mars, le site *ActuaBD* fait état de rumeurs concernant le départ du directeur éditorial de Dupuis, Claude Gendrot qui travaille chez Dupuis depuis dix-sept ans et qui est directeur éditorial depuis 2000¹⁰⁶¹. L'article du 14 mars est suivi de plusieurs réactions et commentaires dans lesquels des auteurs expriment notamment leur soutien aux employés de Dupuis concernés. Ces commentaires sont relayés sur un forum du site *Bulle d'air* et l'affaire, également suivie par le journal *Les Échos*, ouvre un débat sur *BDparadisio*. *Les Échos* annoncent le 16 mars qu'une vingtaine d'auteurs tentent de fédérer l'ensemble de Dupuis autour du projet de rachat. Les sites d'actualité *ToutenBD* et *BDzoom* commencent à relayer les déclarations à partir du 15 mars. Un chassé-croisé médiatique met alors en face-à-face les principaux protagonistes de l'affaire, regroupements et oppositions se manifestent publiquement. Dès le 9 mars, Dimitri Kennes s'était exprimé sur *ActuaBD* et Claude de Saint-Vincent avait fait publier un communiqué sur le sujet. Deux billets datés du 16 mars sur *ActuaBD* leur laissent la parole sous forme d'entretiens. Le premier exprime le manque de liberté ressenti, en s'appuyant notamment sur son bilan et sur la spécificité du travail éditorial. Dans la logique des arguments qu'il défend, il évoque la proximité nécessaire à la défense commerciale d'une œuvre et aux bonnes relations avec les auteurs. Dans l'autre camp, le représentant de Média-Participations estime qu'il ne s'agit là que d'une manœuvre personnelle lié à un objectif de carrière. Selon lui, la proposition de rachat est une pure tentative de

¹⁰⁶¹ D. PASAMONIK, « Le management de Dupuis désireux de racheter l'entreprise ? », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Le-management-de-Dupuis-desireux-de-racheter-l-entreprise>]. Consulté le 01.10.2010.

déstabilisation, invoquant pour sa part une volonté de pérenniser l'entreprise. Par ailleurs, il menace clairement l'équipe de *management* dissidente soutenant l'ancien directeur-général.

« La plupart des managers ont fait savoir qu'ils soutenaient les analyses de Dimitri Kennes et qu'ils s'associaient à sa proposition de rachat de l'entreprise. Comme l'entreprise n'est pas à vendre, ils vont devoir choisir s'ils adhèrent à nouveau aux objectifs de Dupuis ou non¹⁰⁶². »

Effectivement, le 16 mars, date de publication du billet se décidait également le licenciement de Claude Gendrot (directeur éditorial) et d'Alain Flamion, responsable logistique, distribution et informatique. Une décision qu'ils apprendront le lendemain.

La segmentation et la concentration du cercle des auteurs

Au sein de la maison d'édition, Claude Gendrot s'occupait à l'époque de la collection « Aire libre » créée en 1988 et qui avait pour vocation de diversifier le catalogue traditionnellement orienté humour et jeunesse en vue d'un lectorat plus âgé. Selon un auteur interrogé par téléphone, les débuts de l'affaire sont marqués par la cristallisation de deux tendances chez les auteurs Dupuis :

« [...] ça a réagi très vite chez les auteurs mais au début de façon un peu désordonnée, il y a eu trois groupes, il y avait tous les auteurs qu'on va qualifier d'historiques, qui étaient là depuis 20, 30, 40 ans pour certains, principalement issus du journal *Spirou* donc plutôt « de la jeunesse », il y avait de l'autre côté des auteurs plus majoritairement français, des auteurs qui écrivaient plutôt pour des adultes, et qui étaient la frange arrivée plus récemment : dans les 15, 20 années précédentes, par rapport à la nouvelle ligne éditoriale que Dupuis avait développée. Justement les éditeurs qui allaient tous partir, c'étaient ceux qui s'occupaient de ça chez Dupuis, notamment Claude Gendrot ou Sébastien Gnaedig qui était déjà parti¹⁰⁶³. »

Pour cet auteur une opposition latente se manifeste effectivement à l'occasion de ce conflit et donne lieu à une division de l'opinion chez les auteurs.

« Du moment où Dupuis a décidé de développer une bande dessinée adulte, au tout début des années 1990, il y a quand même toujours eu deux familles chez Dupuis, il y avait la famille *Spirou*, jeunesse, qui faisait des cartons, qui vendait des bouquins par palettes mais qui n'était pas reconnue en terme de prix ou de critique. En gros la « bd

¹⁰⁶² N. ANSPACH et D. PASAMONIK, « Claude de Saint-Vincent : "Il n'y a pas de position plus confortable et protectrice des intérêts de Dupuis que la politique que nous avons menée." », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Claude-de-Saint-Vincent-Il-n-y-a-pas-de-position-plus-confortable-et-protectrice-des-interets-de-Dupuis-que-la-politique-que-nous-avons-menee>]. Consulté le 19.09.2010.

¹⁰⁶³ Entretien téléphonique de 43 minutes enregistré le 22 octobre 2010.

commerciale ». Et puis il y avait la « bd adulte », qui était l'image un peu récente de Dupuis, un peu élitiste, qui vendait pas énormément toujours mais qui, par contre, trustait tous les prix à Angoulême ou en tous cas toutes les critiques dans les médias. Donc forcément, il y avait des jalousies ou même du mépris parfois entre ces auteurs-là. [...] Avant, il y avait une sorte d'opposition. Il faut comprendre les auteurs qui depuis 30, 40 ans animaient Dupuis, je pense à un mec comme Cauvin par exemple, qui est quand même le scénariste de *Spirou* par excellence. À lui tout seul, il devait faire 50 % du chiffre d'affaire de Dupuis. Quand tout d'un coup, des jeunes auteurs de moins de 40 ans, qui ont fait deux bouquins chez Dupuis viennent hurler contre le rachat en disant : "mais Dupuis va perdre son âme", le mec il peut un peu rigoler ! Il te dit : "attends, moi j'ai fait 250 bouquins chez Dupuis, toi t'en as fait deux, tu es arrivé il y a dix ans, là ton éditeur s'en va et c'est comme si Dupuis était mort. Mais moi ça fait 40 ans que je suis là, des éditeurs j'en ai vu passer, ça ne tient pas à la personnalité d'un seul."¹⁰⁶⁴ »

Un troisième « groupe » tente de concilier les points de vue d'une manière pratique. Neuf auteurs, parmi lesquels se trouvent des membres effectifs des deux tendances évoquées, se regroupent et fondent un collectif *La belle équipe*¹⁰⁶⁵ – en référence au film.

« Auto-constitué de façon totalement empirique [le groupe] a repris à son compte les revendications émises par plein d'auteurs de façon un peu séparée »

« Il y avait potentiellement une opposition mais à force de discussions, assez rapidement les mots d'ordres trouvés et les actions déterminées ont réussi à faire que les auteurs restent relativement unis, même les auteurs historiques. Parce que même s'ils étaient pas particulièrement liés avec tous ceux qui allaient être licenciés par Média-Participations, ils ne voyaient quand même pas d'un très bon œil un gros groupe financier débarquer au milieu de tout et surtout qui détient le concurrent. Parce que Dargaud et Dupuis c'était les deux concurrents historiques et il y avait une inquiétude sur comment ils allaient rationaliser cette concentration. Est-ce que les séries Dargaud allaient aller dans *Spirou* par exemple, ce qui fait d'autant moins de place pour eux, enfin bref, il y avait suffisamment d'inquiétude pour que ça réagisse de partout. Malgré tout, c'est quand même une différence qui a perduré pendant toute la crise et Média-Participations a joué quand même pas mal là-dessus¹⁰⁶⁶. »

Ce groupe distribue des informations transmises par des employés de la maison d'édition au fur et à mesure des événements à travers un site de *mailing* baptisé « Sauvons Dupuis »,

« sur lequel étaient postées les lettres de protestation, les pétitions, les revendications etc. qu'on soumettait à l'ensemble des auteurs ayant un contrat chez Dupuis et que les auteurs venaient signer. Mais personne ne savait réellement qui faisait partie de cette belle équipe. Le site était connu, l'adresse était connue, on récupérait un paquet d'informations de l'intérieur de chez Dupuis grâce à nos contacts chez les employés de Dupuis¹⁰⁶⁷. »

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

¹⁰⁶⁵ Midam, Franck le Gall, Christian Lax, Jean-Pierre Gibrat, Emmanuel Lepage, Kris, Étienne Davodeau, Max Cabanes, Emmanuel Moynet.

¹⁰⁶⁶ Entretien téléphonique de 43 minutes enregistré le 22 octobre 2010.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*

Le 16 mars, 112 auteurs (selon *ActuaBD*, 127 selon *ToutenBD*¹⁰⁶⁸) écrivent une lettre à Claude de Saint-Vincent, dans laquelle ils expriment leur attachement à Dimitri Kennes, à l'ensemble de l'équipe de Dupuis, notamment à Claude Gendrot « fragilisé » par la démission du directeur. La lettre est publiée sur le site *ActuaBD*, suivie du témoignage de quatre auteurs, qui souhaitent *a posteriori* se joindre à l'initiative.

Les politiques belges s'inquiètent de la pérennité de l'activité. Le 17 mars, le ministre de l'économie et de l'emploi, Jean-Claude Marcourt intervient dans *La Libre Belgique* pour exprimer son impuissance vis-à-vis de ce dossier. Le même jour, Dimitri Kennes répond directement à son ex-dirigeant sur le forum d'*ActuaBD*, à la suite de l'entretien de ce dernier tandis que Claude Gendrot est officiellement licencié pour faute grave. Chez Dupuis, le personnel se met en grève, rassemblant les personnes ayant tenté de ne pas prendre partie plus tôt¹⁰⁶⁹. Dans *La Libre Belgique*, les avocats de Dimitri Kennes menacent d'attaquer Claude de Saint-Vincent, dont les propos relèvent selon eux de la diffamation. Au dire des journalistes, l'ambiance chez Dupuis est délétère. La grève s'implante sur le parking de l'éditeur de Marcinelle. Le dimanche 19 mars, Claude de Saint Vincent adresse une lettre aux auteurs, relayée au public par le site *ActuaBD*, dans laquelle il tente d'énoncer les faits de la gestion de Dupuis par Média-Participations. Il y affirme accepter le retour de Claude Gendrot et se veut rassurant en ce qui concerne la liberté de Dupuis dont il annonce confier la direction à l'épouse de l'un d'entre eux. Durant le weekend, des auteurs de Dupuis ouvrent un blog « Esprit de Dupuis, es-tu là ? », dans lequel ils expriment par le dessin leur incompréhension, leurs craintes et leur mobilisation. Une poignée d'auteurs, réunis autour du rédacteur en chef de *Spirou* de l'époque, dessinent un numéro pirate dans la nuit du 19 mars, *Spirates*.

« [...] une manière de déposer un cahier de revendications sur ce que doit être "*Spirou*". Et un moyen de démontrer que si on peut arriver à monter de tels projets, c'est aussi en raison de la nature de la relation de confiance qui unit les auteurs à leur éditeur¹⁰⁷⁰. »

Un convoi d'auteurs (44 selon *BDzoom*) part de Paris le lundi afin d'être au plus près des débats. Les horaires de ce départ sont postés sur les sites *BDzoom* (annonce de Claude

¹⁰⁶⁸ Non signé, « Dupuis : Claude Gendrot licencié », *ToutenBD*, 2006, [En ligne : http://www.toutenbd.com/article.php3?id_article=485]. Consulté le 20.09.2010.

¹⁰⁶⁹ Réaction de Patrick Pinchart, datée du 18 mars sur le forum d'*ActuaBD*. N. ANSPACH et D. PASAMONIK, « Claude de Saint-Vincent : "Il n'y a pas de position plus confortable et protectrice des intérêts de Dupuis que la politique que nous avons menée." », art. cit.

¹⁰⁷⁰ Témoignage d'Olivier Van Vaerenbergh, rédacteur en chef de *Spirou* cité par O. LE BUSSY, « La rédaction de "*Spirou*" prend le maquis », *La Libre Belgique*, 2006, [En ligne : <http://www.lalibre.be/economie/actualite/article/275617/la-redaction-de-spirou-prend-le-maquais.html>]. Consulté le 24.09.2010

Moliterni) et *ActuaBD* (annonce de Patrick Pinchart, éditeur de *Spirou*). Un conseil d'entreprise extraordinaire est organisé le lundi, suivi d'une assemblée générale du personnel.

LA CONFIANCE DES AUTEURS

Depuis le début de l'affaire, les auteurs s'étaient mobilisés en apportant leur soutien direct aux protagonistes (comme Midam et Philippe Tome dans *La Libre Belgique*), au personnel en grève et aux cadres licenciés brutalement ou encore à « l'esprit de la maison ». Si tous les auteurs ne partagent pas nécessairement la même opinion¹⁰⁷¹, ils se sentent impliqués dans le débat qui dépasse le seul territoire de Dupuis. Pour la réunion du 20 mars, une délégation de trois représentants des auteurs rencontre les acteurs de l'affaire. Selon le témoignage de l'un d'entre eux, ils furent choisis à main levée lors d'une assemblée d'auteurs, chacun représentant un des secteurs de la maison d'édition, correspondant à un mode de production lié à une cible de lectorat. Selon *La Libre Belgique*, ils sont une soixantaine d'auteurs au siège de la maison d'édition à Marcinelle le 20 mars¹⁰⁷². Le 21 mars 2006, *ActuaBD* titre : « Dupuis : les auteurs s'imposent dans le débat¹⁰⁷³ ». L'article évoque l'entrée en jeu de la femme de Jean Van Hamme et des représentants dans les négociations. Comme on l'a vu, les auteurs s'étaient auparavant « imposés dans le débat » par d'autres moyens, qui ont sans doute contribué à les rassembler et à les faire entrer dans les négociations. Mais avant même que l'affaire ne tourne à la grève et à l'organisation collective, les auteurs étaient indirectement impliqués dans les revendications de Kennes ainsi que dans la gestion de la reprise par Claude de Saint-Vincent qui, dès le 9 août 2004 avait envoyé une lettre à tous les auteurs pour les rassurer quant aux changements liés au rachat par Média-participations.

Si l'ancien directeur général de Dupuis (Kennes) ne met pas directement la liberté de création en jeu dans ses revendications, il évoque le bien-être et la relation de confiance qui doivent régner entre les auteurs et l'équipe éditoriale et qui caractérisent l'identité de Dupuis¹⁰⁷⁴. Cette confiance passe par la capacité spécifique de l'éditeur à défendre les intérêts de l'auteur, concernant l'exploitation de son travail et sa capacité à négocier en connaissance

¹⁰⁷¹ C'est le cas d'auteurs publiant notamment chez d'autres éditeurs comme Jean Roba, qui avait travaillé pendant longtemps chez Dupuis. Réaction de Jean Roba datée du 18 mars sur le forum d'*ActuaBD*. N. Anspach et D. Pasamonik, « Claude de Saint-Vincent : "Il n'y a pas de position plus confortable et protectrice des intérêts de Dupuis que la politique que nous avons menée." », art. cit.

¹⁰⁷² P. GALLOY, « Apaisement de façade chez Dupuis », *La libre Belgique*, 2006, [En ligne : <http://www.lalibre.be/economie/actualite/article/275620/apaisement-de-facade-chez-dupuis.html>]. Consulté le 20.09.2010.

¹⁰⁷³ D. PASAMONIK, « Dupuis : Les auteurs s'imposent dans le débat », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Dupuis-Les-auteurs-s-imposent-dans-le-debat>]. Consulté le 20.09.2010.

¹⁰⁷⁴ Peut-être faut-il y voir une réminiscence du caractère familial de l'entreprise associée à une histoire affective spécifique.

de cause les droits d'exploitation audio-visuels par exemple. Cet argument, qui consiste à attacher la qualité de la relation éditoriale (ici économique) à la relation humaine est un des motifs principaux des auteurs soutenant Claude Gendrot, responsable quant à lui de la relation artistique (direction éditoriale). Plusieurs années après, un auteur reprend ce thème de la confiance totale passant par des relations individualisées.

« Depuis, Média-Participations a compris qu'il fallait faire attention réellement, à quel point les auteurs avaient besoin de se sentir bien et en confiance dans une maison d'édition. Je pense qu'ils voyaient encore les auteurs comme des individualistes qui allaient au plus offrant et point barre. En réalité ils ont compris combien c'était important pour les auteurs de savoir chez qui ils étaient édités, quelles personnes les suivaient exactement et quels autres auteurs sont édités avec eux¹⁰⁷⁵. »

Cet argument est régulièrement invoqué par les éditeurs comme les auteurs lorsqu'est abordée la question du travail éditorial¹⁰⁷⁶. Elle renvoie à une demande de reconnaissance spécifique, qui intègre dans la relation de coopération professionnelle les caractéristiques d'une reconnaissance de singularité à travers son expression dans l'activité par le biais de la coordination selon l'usage du régime de familiarité¹⁰⁷⁷.

L'usage du « nous »

En face, Claude de Saint-Vincent engage également les auteurs dans sa contre-offensive. Il souligne le fait que l'édition fonctionne grâce à eux et met en avant leurs propres stratégies éditoriales et leur connaissance du milieu. Mais l'argument clé réside dans les objectifs de Média-Participations qui se présentent comme un moteur de développement. Dupuis et ses auteurs ont grand intérêt à exister au sein d'un groupe qui leur offre une force de diffusion conséquente. Un argument que souligne Jean Van Hamme à l'époque et qui ne manque pas de frapper la sensibilité professionnelle comme le précise un auteur interrogé par téléphone.

« C'est pas les grands méchants Média-Participations, ils ont plutôt des bons contrats et quand ils prennent une série en main, ils savent la promouvoir, ils sont peut-être les mieux armés pour résister au monde ultra-libéral dans lequel on est, à l'invasion de la bande dessinée japonaise par exemple qui est très trans-média : ils t'amènent une série téléche, les dessins animés, les déguisements et tous les produits dérivés. Aujourd'hui Média-Participations est le seul à pouvoir faire pareil. Donc tu as aussi des

¹⁰⁷⁵ Entretien téléphonique de 43 minutes enregistré le 22 octobre 2010.

¹⁰⁷⁶ Voir T. BELLEFROID, *Les éditeurs de bande dessinée*, op. cit.

¹⁰⁷⁷ L. THÉVENOT, *L'action au pluriel*, op. cit., p. 167.

avantages pour les auteurs. Le truc qu'il ne faut pas c'est qu'ils aient un tel monopole qu'on n'ait aucun moyen de leur résister¹⁰⁷⁸. »

À cette présence préalable d'un ensemble virtuel d'auteurs, dont les traits se définissent en fonction des revendications respectives¹⁰⁷⁹, s'ajoute un ensemble réel d'auteurs qui réagissent directement. À travers Internet et les médias, se constitue une plateforme virtuelle de débat, voire d'organisation collective. Cette plateforme permet notamment l'envoi et la diffusion d'une lettre cosignée par plus de cent personnes en moins d'une semaine. Dans ce débat Internet – interne mais public – bien que les voix puissent être discordantes, un regroupement s'effectue entre les auteurs, dépassant le seul cadre des « auteurs Dupuis ». Par ailleurs, nul doute que de nombreuses discussions durent s'entamer physiquement, dont ne sont saisies ici que des formes matérialisées et en majorité rendues publiques. Un « nous » semble émerger entre les auteurs, que ce soit pour redoubler la force des arguments ou pour les contester. Dans la lettre cosignée par les auteurs, dans les réactions Internet, ou les témoignages relatés par la presse, l'affaire Dupuis s'éloigne peu-à-peu des considérations industrielles pour toucher la capacité des auteurs à mobiliser ce « nous ». Dans un premier temps, les auteurs soutiennent massivement leur *management*, à qui ils expriment leur solidarité.

« (je dis nous car ces derniers temps nous parlons beaucoup entre nous et que mes propos, s'ils sont spontanés et s'ils ne sont pas une quelconque position officielle, reflètent tout de même un sentiment général des auteurs)¹⁰⁸⁰. »

« Sachez néanmoins qu'elle [cette appréciation] est partagée par une immense majorité d'auteurs...¹⁰⁸¹ »

« Même si mon expérience est bien plus courte que celle de Frank Giroud, je ne peux que confirmer tout le bien qu'il dit de Claude Gendrot...¹⁰⁸² »

Cette solidarité se cristallise autour de « l'esprit Dupuis », véritable bannière représentant la relation entre les différents collaborateurs et dont le magazine *Spirou* est l'étendard. Elle donne lieu à une volonté de mobilisation qui se traduit également dans certains messages.

¹⁰⁷⁸ Entretien téléphonique de 43 minutes enregistré le 22 octobre 2010.

¹⁰⁷⁹ Claude de Saint-Vincent affirme : « Tous les auteurs connaissent tous les contrats des éditeurs ». Cité par N. ANSPACH et D. PASAMONIK, « Claude de Saint-Vincent : "Il n'y a pas de position plus confortable et protectrice des intérêts de Dupuis que la politique que nous avons menée." », art. cit. De fait, le problème de l'information des auteurs concernant les contrats éditoriaux est l'un des enjeux majeurs de l'AdaBD et plus généralement des associations d'auteurs qui tentent de normaliser le traditionnel usage des accords locaux et informels.

¹⁰⁸⁰ Réaction de Denis Lapière, datée du 19 mars sur le forum d'*ActuaBD*, N. ANSPACH et D. PASAMONIK, « Claude de Saint-Vincent : "Il n'y a pas de position plus confortable et protectrice des intérêts de Dupuis que la politique que nous avons menée." », art. cit.

¹⁰⁸¹ Réaction de Franck Giroud, datée du 19 mars sur le forum d'*ActuaBD*. *Ibid.*

¹⁰⁸² Réaction de Didier Alcante, datée du 19 mars sur le forum d'*ActuaBD*. *Ibid.*

« Les amis, ça va ruer dans les bastingsages et il faut se tenir prêts. [...] Il est plus que jamais temps de faire bloc aux côtés de ceux qui nous ont fait confiance¹⁰⁸³. »

Malgré cet effort de mise en commun, à l'intérieur de l'affaire éclatent des dissensions, exprimant notamment des oppositions à partir d'éléments de ce qu'Erving Goffman nomme « la distribution de la formule personne-rôle¹⁰⁸⁴ », principalement l'âge ou même le genre¹⁰⁸⁵. Un conflit de générations aurait bien pu naître de cette affaire, dans laquelle des anciens de Dupuis manifestent une certaine prudence comme cela a été signalé plus haut. Certains, tel Jean Roba, estiment que l'exemple des autres éditeurs de la *holding* n'ont pas eu à pâtir de leur entrée dans Média-Participations. À la suite de la lettre des auteurs à Média-Participations, un internaute anonyme s'étonnant de ne pas y lire certains noms, conclut : « combat de génération¹⁰⁸⁶ ? ». Toutefois, le conflit de génération n'a pas lieu et les auteurs finissent par s'imposer comme acteurs de la résolution de crise. Selon un auteur, « la belle équipe » a contribué à éviter ce conflit au sein des groupes d'affinités préexistants chez les auteurs.

« Petit-à-petit, la majorité des auteurs Dupuis ont suivi les mots d'ordre de « Sauvons Dupuis » notamment parce qu'on faisait un... On peut appeler ça un lobbying, quelque part c'est terrible, c'est-à-dire que chacun appelait les auteurs qu'il connaissait pour dire qu'une lettre de protestation était postée contre une action, d'aller voir, d'aller signer. On prenait le pouls de tous les auteurs pour savoir ce qu'ils en pensaient, de la suite à donner aux événements¹⁰⁸⁷. »

Sur les forums publics, ceux qui se sont insurgés contre les licenciements dans l'équipe éditoriale, exhortent les auteurs à ne pas s'opposer entre eux ou à ne pas faire de cette mésaventure une occasion de régler des comptes avec d'autres éditeurs. Certains incitent à la modération tout en appuyant directement ou indirectement sur la cohérence d'une position commune à trouver ou plutôt à construire.

¹⁰⁸³ Réaction d'Éric Liberge, datée du 19 mars sur le forum d'*ActuaBD*. *Ibid*.

¹⁰⁸⁴ E. GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 265.

¹⁰⁸⁵ Dans une réaction au forum, un auteur évoque ces auteurs « *bankables* », qui doivent rester « à nos côtés », ces auteurs étant souvent plus âgés. D'un autre point de vue, une femme scénariste critique le rôle des femmes dans cette histoire. N. ANSPACH et D. PASAMONIK, « Claude de Saint-Vincent : "Il n'y a pas de position plus confortable et protectrice des intérêts de Dupuis que la politique que nous avons menée." », *art. cit.*

¹⁰⁸⁶ N. ANSPACH, « Dupuis : 112 auteurs écrivent à Média-Participations ! », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Dupuis-112-auteurs-ecrivent-a-Media-Participations>]. Consulté le 21.09.2010.

¹⁰⁸⁷ Entretien téléphonique de 43 minutes enregistré le 22 octobre 2010.

« cher jeune auteur, je ne peux que t'encourager à essayer de comprendre ce qui se passe (ce n'est pas un effort insurmontable) à lire les positions des uns et des autres, en particulier les déclarations des auteurs Dupuis¹⁰⁸⁸ »

Parmi ceux-là, Jean Van Hamme se présente en modérateur, étant donné ses liens personnels avec Claude de Saint-Vincent mais aussi son expérience d'ex-directeur général de Dupuis et s'appuyant sur son passé dans l'industrie et le commerce¹⁰⁸⁹. Il s'adresse aux auteurs en tant qu'un des leurs¹⁰⁹⁰. Les mots que Van Hamme adresse à ses « jeunes et moins jeunes confrères » tentent de les inciter à la prudence quant au soutien inconditionnel vis-à-vis de la proposition de rachat par les employés notamment. Cependant, la position de Van Hamme dans l'organigramme du conflit invoqué au cours de la crise ne joue pas nécessairement en faveur d'un apaisement vis-à-vis de Média-Participations, ce que montre ce témoignage.

« [...] c'était avant tout un auteur Dargaud et du Lombard : c'est *XIII* et *Thorgal* ! Il a quand même fait l'essentiel de ses très grosses séries chez le concurrent (on va dire ça comme ça) mais en même temps, c'est un auteur et donc le voir débarquer comme ça pour être mis à la tête de... Il avait été éditeur aussi, c'était comme une sorte de grand médiateur, donc effectivement c'était très habile de la part de Média-Participations, c'était bien joué car cela faisait hésiter pleins d'auteurs. Tout d'un coup, on avait plus une espèce de grand financier en face de nous, on avait un type du sérail et puis quel bonhomme évidemment ! Niveau aura, niveau carrière, etc. [...] Mais malgré tout la manœuvre a quand même été mal perçue par pas mal d'auteurs. Ils ont plus considéré que Van Hamme avait vendu son âme quelque part, plutôt que de le considérer comme un sauveur. Il y avait quand même eu le rachat et la promesse que Dupuis reste une structure indépendante et un an après, par décision hautaine venue d'on ne sait-où, on vire tout le monde¹⁰⁹¹. »

De la qualification à l'action

Dans ce débat, les auteurs sont sollicités comme source d'arbitrage. Il est plausible que dans ce cas, ce qui peut apparaître comme des critiques concernant leur discernement contribue à affermir leur prise de responsabilité. Ainsi, lorsqu'Anne Goscinny poste une réaction, dans laquelle elle sous-entend que l'affectif prend le pas sur leur réflexion :

¹⁰⁸⁸ Réaction de Cyril Pedrosa, datée du 17 mars sur le forum d'*ActuaBD*. N. ANSPACH et D. PASAMONIK, « Claude de Saint-Vincent : "Il n'y a pas de position plus confortable et protectrice des intérêts de Dupuis que la politique que nous avons menée." », art. cit.

¹⁰⁸⁹ Voir F. NIFFLE, *Van Hamme Itinéraire d'un enfant doué. Entretiens avec Frédéric Niffle*, Éditions Niffle-Cohen, coll. « Profession auteur de bande dessinée », Paris, 2002.

¹⁰⁹⁰ Jean Van Hamme fut un participant actif de l'upCHIC.

¹⁰⁹¹ Entretien téléphonique de 43 minutes enregistré le 22 octobre 2010.

« On peut comprendre que des artistes – sensibles par nature – soient émus par un tel discours mais il faut savoir raison garder¹⁰⁹². »

Des auteurs montent alors au créneau :

« Elle est un peu fatigante cette image réductrice de l'artiste un peu évaporé, coupé des réalités du monde. Et elle est insultante. »

« Merci de croire que notre profession n'a que très peu de choses à voir avec la qualité de notre discernement. Venant de vous, il me semble que c'est la moindre des choses. [...] Je crois que les auteurs ont prouvé depuis une semaine qu'ils étaient bien les plus à même de "garder raison"¹⁰⁹³. »

Dans un second temps, la crédibilité des auteurs à intervenir dans l'affaire est donc en jeu. Pour ce faire, ils doivent réussir à s'organiser afin de peser directement et collectivement sur les négociations. Cette affaire offre un tremplin organisationnel aux auteurs dont la profession est bien loin de posséder un organe représentatif faisant l'unanimité depuis le délitement de l'upCHIC. Au cœur du forum, on peut par exemple lire des indications stratégiques sur la manière de communiquer collectivement :

« Mais je ne crois pas que ce forum, public, lu par tous y compris les actionnaires de Média, soit le meilleur endroit pour afficher nos différences (pour ou contre la grève des auteurs, soutien ou pas soutien aux salariés etc.) »

« Mais ce forum est public, lu par tous, y compris les actionnaires de Média... Tu remarqueras que ces dits actionnaires discutent assez peu sur les forums pour savoir quelle doit être la stratégie de leur groupe. Je me dis qu'on a peut-être intérêt à nous aussi garder nos différences [...] pour nos débats entre nous (soutien aux grévistes ou pas, aux cadres licenciés, grève des auteurs ou pas, soutien de la MBO¹⁰⁹⁴ ou pas etc.) et à communiquer sur un front uni...¹⁰⁹⁵ »

Au centre de cette organisation collective, se retrouvent d'une manière diffuse des adhérents de l'Association des auteurs de bande dessinée (AdaBD), qui interviennent dans les forums. À partir des moyens disponibles en ligne à ce jour, aucun accès ne permet de lire ce qui s'est échangé sur le forum privé de cette association professionnelle mais un sujet y a bien été lancé concernant ces événements comme le montrent des extraits de cette discussion

¹⁰⁹² Réaction d'Anne Goscinny, datée du 24 mars sur le forum d'ActuaBD. N. ANSPACH, « Claude Gendrot : "c'est aussi l'avenir des auteurs qui est en jeu !" », art. cit.

¹⁰⁹³ Réactions d'Étienne Davodeau et de Kris, datées du 25 mars sur le forum d'ActuaBD. N. ANSPACH, « Claude Gendrot : "c'est aussi l'avenir des auteurs qui est en jeu !" », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Claude-Gendrot-c-est-aussi-l-avenir-des-auteurs-qui-est-en-jeu>]. Consulté le 21.09.2010.

¹⁰⁹⁴ *Management buy-out*. Voir *supra*, p. 305.

¹⁰⁹⁵ Réactions de Cyril Pedrosa, datées des 18 et 19 mars sur le forum d'ActuaBD. N. ANSPACH, L. BOILEAU et D. PASAMONIK, « Dupuis : La mise à pied de Claude Gendrot provoque la grève », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Dupuis-La-mise-a-pied-de-Claude-Gendrot-provoque-la-grève>]. Consulté le 21.09.2010.

confidentielle évoqués ou reproduits sur le forum d'*ActuaBD*. La liste de diffusion de L'Épicerie séquentielle relaye aussi sporadiquement l'affaire. Notons également la participation de l'épouse de l'un des représentants des auteurs. Elle publie des informations sur le site *BDzoom* et organise surtout la logistique de la plateforme « Sauvons Dupuis », qui comportait un forum privé et une partie publique présentant les revendications.

DIGESTION DE CRISE, FAITS ET SOUBRESAITS

Durant la semaine du 20 au 27 mars 2006, la direction de Média-Participations consulte chaque acteur, hormis Dimitri Kennes, définitivement écarté pour avoir mis le feu aux poudres. Le lundi 20 mars, Claude de Saint-Vincent accepte de réintégrer Claude Gendrot et Alain Flamion. Ceux-ci conditionnent leur retour au résultat des négociations sur l'autonomie, à partir notamment du projet élaboré par Kennes et souhaitent la présence de ce dernier, ce que refusent les représentants de Média-Participations.

Les trois représentants des auteurs rencontrent de leur côté l'ensemble des acteurs de l'affaire, dont l'équipe de direction de Dupuis le 22 mars. Le 28 mars, 147 auteurs signent une seconde lettre¹⁰⁹⁶, dans laquelle ils demandent des garanties concernant l'indépendance de la maison au sein du groupe et renouvellent leur confiance à Claude Gendrot et à son équipe sans donner de nom. Ils y donnent leur vision collective du moment :

« Il semble que le temps des oppositions frontales veuille laisser place à celui du dialogue raisonné. Nous en prenons acte, et notre vigilance n'en est que plus forte¹⁰⁹⁷. »

Le 29 mars, Claude de Saint-Vincent répond à cette seconde lettre. Il affirme avoir répondu aux accusations portées concernant la perte d'autonomie et renvoie à sa première lettre. Il confirme l'exclusion de Dimitri Kennes durant les négociations et tente de redresser l'image de Média-Participations, décriée à tort comme étant une multinationale broyant l'identité locale de la maison belge. Il réaffirme l'impossibilité de travailler sereinement avec des cadres en totale opposition avec les décisions de l'entreprise. Le même jour, de nouveaux cadres intègrent le comité de direction de Dupuis.

¹⁰⁹⁶ Non signé, « Dupuis, l'angoisse des auteurs », *BDzoom*, 2006, [En ligne : <http://www.bdzoom.com/spip.php?article2011>]. Consulté le 22.09.2010.

¹⁰⁹⁷ Non signé, « Dupuis : dans une deuxième lettre ouverte, les auteurs invitent les parties à clarifier leur position », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/+Dupuis-Dans-une-2e-lettre-ouverte-147-auteurs-invitent-les-parties-a-clarifier-leurs-positions>]. Consulté le 03.10.2010.

Durant cette semaine du 20 au 27 mars, le directeur général adjoint de Dargaud envoie à ses patrons une note dans laquelle il critique la nouvelle formule du magazine *Spirou* et propose aux responsables de Dupuis de profiter de l'expérience des autres membres du groupe. Cette note, relayée chez Dupuis, apparaît comme un indice flagrant de l'ingérence possible du groupe dans les affaires internes. L'un des leviers de la contestation étant justement la volonté de conserver pour Dupuis une autonomie vis-à-vis des autres éditeurs du groupe, Dargaud et le Lombard principalement. Cette perte d'autonomie éditoriale s'accompagne également d'un risque plus spécifiquement professionnel, celui de l'harmonisation des conditions de collaboration, au détriment des auteurs. Dans un message posté sur le forum d'*ActuaBD* le 19 mars, Claude Gendrot revenait notamment sur la proposition du groupe en janvier 2006, de réunir les différents directeurs généraux et éditoriaux du groupe afin d'échanger leurs points de vue et de mettre en commun leurs contrats (affirmation démentie par les directeurs éditoriaux de Dargaud et du Lombard par la voix de Jean Van Hamme dans sa lettre du 7 mars, puis sur *ActuaBD* dans l'article du 3 avril). Malgré quelques réactions véhémentes sur les forums, ce nouvel élément ne marque pas un véritable tournant de l'affaire, si ce n'est qu'il repose la question de l'harmonisation des contrats chez les éditeurs du groupe Média-Participations ainsi que le lien entre directivité d'administration et directivité éditoriale.

Le 31 mars, Vincent Montagne, le PDG de Média-Participations, signe un document d'engagement à l'autonomie, lors d'un conseil de direction. Claude Gendrot, de son côté, accepte de laisser Dimitri Kennes en dehors des négociations et de ne pas exiger de changement d'actionnariat. Le PDG de Média-Participations souhaite à présent rencontrer l'ensemble des acteurs concernés, y compris les auteurs. Le management de Dupuis salue l'effort de Montagne mais veut voir les intentions se concrétiser en une charte garantissant l'autonomie. La discussion met cependant en évidence des points d'opposition. Le bon état de Dupuis avant cette crise, que le management attribue à son travail est, pour le dirigeant de Média-Participations, le résultat des « synergies » de groupe effectives depuis 2004. Montagne ne semble pas prêt à discuter plus avant le document signé le vendredi et, en face-à-face, confirme sa détermination aux cadres qui doivent accepter ou partir. Il rencontre les représentants des auteurs qui demandent à participer au comité d'entreprise, ce qu'il accepte verbalement. Il semble aussi accepter la proposition d'une charte dont la rédaction serait rédigée en collaboration avec les auteurs. Mais la position du PDG de Média-Participations est considérée comme contradictoire : rassurante devant les auteurs et ferme face aux cadres. Le mercredi 5 mars, l'Association des auteurs de bande dessinée (AdaBD), envoie une lettre à Dupuis et à Média-Participations, dans laquelle elle témoigne de son soutien aux auteurs de

Dupuis et de la nécessité d'associer ces derniers aux discussions concernant l'avenir de l'éditeur. Cette implication de l'Association des auteurs montre à quel point la crise touche potentiellement l'ensemble des auteurs. D'autre part, elle met en avant la nécessité d'une représentation collective de ces derniers dans de telles situations conflictuelle. Mais l'AdaBD dévie alors de ses objectifs purement informatifs pour intervenir comme un groupe de pression. Le même jour, Claude Gendrot quitte définitivement Dupuis.

Le jeudi 6 avril est organisé un conseil d'entreprise extraordinaire. Suite aux discussions avec le propriétaire de Dupuis, deux nouveaux cadres sont licenciés en raison des divergences persistantes avec le groupe. Les employés se remettent en grève le jeudi matin, regrettant notamment de ne pas avoir été tenus au courant de l'évolution de l'affaire et des solutions proposées. Ils reprennent le travail dans l'après-midi, après le conseil d'entreprise durant lequel un accord se dégage. Média-Participations envoie un communiqué de presse dans lequel le groupe annonce que la crise est finie. Pourtant certains auteurs réagissent le jour même en publiant une troisième lettre, qu'ils envoient le 11 avril (le temps de collecter des signatures). Dans cette lettre, ils affirment percer le double discours que soulevait Claude Gendrot à la suite de la réunion du mardi. Ils insistent pour le retour du comité de direction démis. Le vendredi, Jean Van Hamme répond à ses confrères qu'il pousse à la modération. La lettre en préparation est bien envoyée, accompagnée de 78 signatures. Suite à la lettre de Jean Van Hamme, Claude Gendrot avait répondu sur le forum d'*ActuaBD* le 10 avril, tandis qu'une réponse d'Yvan Delporte était publiée sur *BDzoom*, dans laquelle il proposait que la signature de contrat se fasse entre personnes, afin qu'en cas de rachat ce contrat puisse être remis en cause. Le cas de Maëster, dessinateur et ancien président de l'Association des auteurs de bande dessinée, qui inclut une durée de cession de droits limitée à ses contrats est alors relayé dans les forums et encore dans la lettre de Delporte – avec une erreur de durée, rectifiée par Maëster sur le forum de *BDparadisio* – comme un modèle du genre. La question de la validité du contrat entre un éditeur et les auteurs, toujours à la discrétion de ses signataires, reste un point mort de la professionnalisation des auteurs, malgré les tentatives internes d'harmonisation formelle employées par les divers regroupements syndicaux ou professionnels relayant des précautions d'usages au gré des modifications législatives. Jean Van Hamme répond, dans une nouvelle lettre adressée aux auteurs, sur les problèmes que pose cette clause contractuelle et incite ses confrères à ne pas chercher à trop uniformiser le rapport de l'auteur à son éditeur. De ce point de vue, il critique l'idée de la création d'un syndicat, qu'il estime dangereux en le comparant au cas américain dans lequel le syndicat contrôle l'accès à la profession. Devant l'insistance des auteurs, la direction de Média-Participations accepte la rédaction d'une charte garantissant l'autonomie de Dupuis. Le

vendredi 28 avril, dernier épisode de l'affaire avant la nomination de nouveaux directeurs chez Dupuis : la démission de Corinne Bertrand, responsable de collection qui considère que les faits prouvant les intentions de laisser de l'autonomie à Dupuis ne sont pas tangibles.

Les conséquences d'une mobilisation ponctuelle

Dans cette affaire, des auteurs se sont largement et diversement mobilisés. Outre les témoignages évoqués sur les forums, le nombre total des auteurs (dessinateur scénariste ou coloriste) ayant signé au moins l'une des trois lettres envoyées à Média-Participations atteint la somme de 170¹⁰⁹⁸ (auxquels il faut ajouter leurs trois représentants) pour un total de 260 dessinateurs et scénaristes chez Dupuis selon *ActuaBD*. À titre indicatif, Gilles Ratier dénombre, dans son rapport annuel, 1325 auteurs francophones vivant de la bande dessinée en 2006¹⁰⁹⁹. Toutefois, le contenu des réactions sur les forums, l'implication de l'Association des auteurs de bande dessinée ou les témoignages recueillis sur l'affaire laissent penser qu'elle dépasse largement le cadre du seul éditeur Dupuis et le groupe des seuls auteurs dont la signature est engagée. Comme le précise l'auteur contacté par téléphone, de nombreux auteurs Dupuis publient également chez Dargaud et le Lombard. Si les membres de l'AdaBD ainsi que d'autres auteurs non liés à Dupuis sont actifs sur les forums de discussion, d'autres sont plus réservés et ne tiennent pas à entrer dans les polémiques. Le 16 mars, l'équipe d'*ActuaBD* « enquête » au Salon du livre à Paris. En plein cœur du débat sur l'autonomie de Dupuis, les acteurs des différentes structures éditoriales de Média-Participations se rencontrent, les auteurs également. Si les cadres des autres maisons d'édition se veulent rassurants quant au fonctionnement du groupe, certains auteurs restent silencieux selon Didier Pasamonik :

« La génération poisson-pilote évite tout commentaire. L'heure est à la prudence¹¹⁰⁰. »

La réaction de certains de ces auteurs montre *a posteriori* une certaine méfiance vis-à-vis d'un engagement collectif des auteurs. Malgré la forte mobilisation chez les auteurs Dupuis, il convient donc de tempérer son ampleur chez ceux qui ne font pas partie de la maison. Si des auteurs impliqués travaillent aussi chez d'autres éditeurs, l'affaire ne mobilise qu'une faible minorité d'auteurs hors Dupuis, du moins publiquement. Ceci s'explique en partie par

¹⁰⁹⁸ Décompte à partir des signatures des lettres ouvertes publiées sur *ActuaBD*.

¹⁰⁹⁹ G. RATIER, *Bilan annuel 2006 de l'Association des Critiques de Bande Dessinée*, ACBD, 2007, [En ligne : <http://www.acbd.fr/bilan/les-bilans-de-lacbd.html>]. Consulté le 22.09.2012.

¹¹⁰⁰ N. ANSPACH, L. BOILEAU et D. PASAMONIK, « Dupuis : La mise à pied de Claude Gendrot provoque la grève », art. cit.

l'implication des managers de structures appartenant à Média-Participations, Dargaud et Le Lombard (les « éditions de la concurrence » comme ils sont nommés dans *Spirou*) mais aussi par l'opacité des faits se déroulant au jour le jour, et la dissimulation stratégique des informations de part et d'autre, favorisant une retenue compréhensible de la part de personnes non impliquées directement. Une lettre publiée en marge du débat par un de ces auteurs ne souhaitant pas y être impliqué est suivie d'un long commentaire de plus de seize mille signes (soit près de trois fois plus que la lettre elle-même). L'auteur de ce texte se présente comme faisant partie

« de ces anonymes qui n'ont pas encore signé leur premier contrat, ces anonymes qui ne peuvent prendre la parole sans s'en méfier, de peur d'être "tricarads" à un endroit ou à un autre¹¹⁰¹. »

Son rédacteur critique les débats d'égo ayant cours sur les forums ainsi que la difficulté de s'informer sur Internet. Il tente de mettre en perspective les remous chez Dupuis et la situation de la bande dessinée au sein de l'exception culturelle française et discourt sur la nécessité des auteurs, notamment ceux ayant accédé à un haut niveau de reconnaissance, de s'imposer non seulement dans le fonctionnement de l'édition mais aussi plus généralement pour la promotion de la bande dessinée comme activité dans l'espace public. En conclusion, il soulève la question de l'absence de syndicat, « talon d'Achille de notre profession ». Plus que de talon d'Achille, cette absence aurait également pu être qualifiée de « serpent de mer ». Souvent discutée par les associations d'auteurs existantes ou ayant existé, l'AdaBD, l'Épicerie séquentielle ou, plus tôt, l'upCHIC, l'idée d'un syndicat est évoquée seulement à deux reprises dans l'ensemble des articles et réactions concernant l'affaire Dupuis du site *ActuaBD*, le forum d'information le plus prolifique sur la question.

Comme nous l'avons vu, la création d'un syndicat s'est jusqu'alors toujours heurtée à des difficultés d'organisation doublées d'un manque de ressources collectives et de revendications spécifiques, le tout étant compliqué par le risque d'une confrontation trop inégale avec les éditeurs commanditaires. Dans le cas de cette affaire, la question du contrat passé avec les auteurs et celle du lien de subordination entre auteur et éditeur est un enjeu fédérateur, l'ex-président de l'AdaBD faisant figure de modèle quant à la négociation renouvelée de son contrat. D'autre part, la position clé des auteurs lors de cette crise (enjeux, intermédiaires et

¹¹⁰¹ Réaction anonyme, datée du 27 mars sur le forum d'*ActuaBD*. D. PASAMONIK, « Lettre ouverte de Joann Sfar à Luc Brunschwig et certains usagers des forums de BD », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/+Lettre-ouverte-de-Joann-Sfar-a-Luc-Brunschwig-et-certains-usagers-des-forums-de-BD+>]. Consulté le 24.09.2010.

arbitres) a sans doute dilué les appréhensions relatives à la lutte collective professionnelle, d'autant plus que la question ne pouvait se réduire à de simples prétentions économiques mais relevait également de valeurs propres à l'activité artistique : liberté de création mais aussi confiance interpersonnelle. Si la situation n'a pas lancé l'idée de syndicat, qui avait déjà été évoquée¹¹⁰² voire tentée à plusieurs reprises, elle lui a fixé certaines bases pour les thèmes de discussions et les moyens d'organisation.

« La plupart de ceux qui ont été actifs lors de cette crise ont fait partie des fondateurs du syndicat ou en tout cas des membres actifs ou des premiers adhérents. Ça a donné un exemple définitif du fait qu'on n'était pas à l'abri de l'évolution du monde économique dans son ensemble, de l'arrivée de l'ultralibéralisme dans toutes les sphères de l'économie y compris la nôtre. En France le meilleur moyen encore pour pouvoir résister à ce genre de pression, c'est donc d'avoir un syndicat¹¹⁰³. »

Le lendemain de la publication de la réaction de l'anonyme sur *ActuaBD*, Michaël le Galli qui sera (avec d'autres) à l'origine du groupement des auteurs de bande dessinée, ouvre un nouveau sujet sur le forum public de l'AdaBD, dans lequel il relaye textuellement ce témoignage¹¹⁰⁴. Ce relais est suivi de 53 réactions dans lesquelles l'idée de former un syndicat est âprement discutée et dans lesquelles émerge notamment le problème du manque d'implication dans les regroupements déjà existants. Les statuts de l'AdaBD y sont rappelés et les auteurs internautes s'interrogent sur la possibilité réelle de captation des énergies en faveur d'une organisation syndicale. Le problème majeur d'une telle mise en place, outre celui de la constitution d'une ligne d'action commune, réside dans le manque d'investissement individuel, associé au caractère individualiste de l'activité d'auteur qui renvoie également, comme on l'a vu à deux écueils de l'organisation de l'activité par les professionnels : l'impossibilité d'une régulation effective par les pairs et son caractère inégalitaire, adossé au succès public. Pourtant en 2006, l'affaire Dupuis semble être un bon contre-exemple dans lequel la mobilisation et l'organisation des auteurs finit sans doute par peser dans le développement ultérieur de la maison d'édition, ne serait-ce qu'en termes de catalogue et d'organigramme, comme nous allons le voir.

¹¹⁰² Par exemple dans une discussion concernant le statut d'auteur sur le forum de l'AdaBD. Intervention d'Étienne Davodeau sur le forum public de l'Association des auteurs de bande dessinée, 2002, [En ligne : <http://www.adabd.com/phpbb3/viewtopic.php?f=1&t=18&p=12570&hilit=syndicat#p12570>]. Consulté le 05.10.2010.

¹¹⁰³ Entretien téléphonique de 43 minutes enregistré le 22 octobre 2010.

¹¹⁰⁴ Intervention de Michaël le Galli sur le forum public de l'Association des auteurs de bande dessinée, 2002, [En ligne : <http://www.adabd.com/phpbb3/viewtopic.php?f=1&t=1663>]. Consulté le 05.10.2010.

ÉPILOGUE

Après la démission de Corinne Bertrand fin avril 2006, l'affaire semble se tasser. Des rumeurs circulent selon lesquelles Dimitri Kennes et Claude Gendrot pourraient monter leur propre structure éditoriale, ce qu'ils ne feront pas. Claude Gendrot rejoint Futuropolis, rachetée en 1994 par Gallimard et relancée en 2004 en association avec la maison d'édition Soleil. Corinne Bertrand rejoint l'éditeur Soleil et Laurent Duvault, qui avait également démissionné de chez Dupuis en 2004, en même temps que Jean Deneumostier, ancien directeur général depuis 1987. À ce moment là, *ActuaBD* affirmait :

« Nous avons aujourd'hui la réponse, le départ de Jean Deneumostier étant dû, selon nos sources, surtout au fait que la négociation ait été faite entièrement dans son dos. Le communiqué de Dargaud fait immédiatement taire les rumeurs en assurant à Dupuis, selon ses termes, "*une indépendance et une liberté éditoriales totales.*"¹¹⁰⁵ »

Le 21 mars, Jean Deneumostier envoie une lettre de soutien à Dimitri Kennes et à ses propositions, postée sur le site d'*ActuaBD*, dans laquelle il revient sur les raisons de son silence lors de la vente de Dupuis :

« 1. Je ne partageais pas le point de vue (et l'avais montré lors des négociations) que son rachat par Média était une bonne chose pour Dupuis et ne souhaitais pas cautionner cette opération en vous la présentant, sous peine de ne plus jamais pouvoir me regarder dans un miroir.

2. Mon départ était de toute façon inéluctable à courte échéance et était souhaité par l'acquéreur qui ne voulait pas (et cela me semble tout à fait légitime) garder à la tête de Dupuis une personne non convaincue par l'opération. Et je ne voulais sûrement pas mener un combat qui se serait avéré néfaste pour l'entreprise¹¹⁰⁶. »

Selon Dimitri Kennes, Jean Deneumostier avait dès 2003 étudié la possibilité d'une MBO (*Management Buy Out*¹¹⁰⁷), dispositif de rachat d'une entreprise par les employés, sur laquelle son successeur s'appuya par la suite en 2006. Le rédacteur en chef de *Spirou*, Olivier Van Vaerenbergh est remplacé en novembre 2007, suite à de mauvais résultats des ventes de *Spirou*. Il créera un studio spécialisé dans la presse graphique en 2008. Suite au départ de

¹¹⁰⁵ D. PASAMONIK, « Dupuis : Le directeur général, Jean Deneumostier, démissionne », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Dupuis-Le-directeur-general-Jean-Deneumostier-demissionne>]. Consulté le 26.09.2010.

¹¹⁰⁶ N. ANSPACH, « L'ancien PDG de Dupuis vole au secours de Dimitri Kennes », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/+L-ancien-PDG-de-Dupuis-vole-au-secours-de-Dimitri-Kennes>]. Consulté le 26.09.2010.

¹¹⁰⁷ Voir *supra*, p. 305.

nombreux membres de l'équipe éditoriale, des auteurs quittent Dupuis à leur tour, notamment pour continuer à travailler avec les éditeurs qu'ils soutenaient.

« Il y a eu une hémorragie d'auteurs qui a été terrible, [...] que le groupe Média-Participations a pris en pleine gueule. Tous les gros chiffres de vente de la collection Aire Libre, tous ceux qui ont fait la réputation d'Aire Libre ont suivi leur éditeur comme un seul homme. Ils sont tous chez Futuropolis aujourd'hui. Christian Lax, Jean-Pierre Gibrat, Emmanuel Lepage, Emmanuel Moynot, Franck Le Gall, ils ont suivi Claude Gendrot¹¹⁰⁸. »

Dans des entretiens, on trouve la confirmation de cet exil éditorial. Jean-Pierre Gibrat explique par exemple qu'il a suivi Claude Gendrot chez Futuropolis¹¹⁰⁹, de même qu'Emmanuel Lepage¹¹¹⁰ ou Christian Lax. Plus indirectement, on peut faire l'hypothèse que la création de *MAD Fabrik* (entreprise dédiée à l'exploitation du personnage de Kid Paddle) par Midam, sa femme Araceli Cencino et Dimitri Kennes résulte en partie de cet épisode, sans pour autant contredire la parole de l'un d'eux publiée sur *La Libre Belgique*.

« Il ne s'agit pas de critiquer Dupuis mais de mettre en place une autre vision, un projet d'autonomie complète permettant de développer l'univers de Kid Paddle tout en conservant une cohérence avec le personnage¹¹¹¹. »

Le vendredi 20 juin 2008, la collection Aire Libre fête ses 20 ans à l'Abbaye de l'Epau et réunit pour l'occasion des auteurs de la collection. Une manifestation à laquelle participe Claude Gendrot, ce qui montre que la page est alors tournée. Après la vague de mobilisation intempestive lors de l'affaire, une confraternité cordiale semble de rigueur de toutes parts. Selon un auteur, deux ans furent cependant nécessaires à Dupuis pour se remettre véritablement de cet épisode. Il tire plusieurs conclusions de cette affaire. D'une part, elle aura montré à Média-Participations l'importance de l'aspect humain dans la relation de l'auteur à son éditeur. C'est ainsi qu'il juge positive la nomination, comme remplaçant de Claude Gendrot, de José-Louis Bocquet, lui-même auteur apprécié de ses confrères. D'autre part, il estime que les auteurs ont perdu leur combat, dans la mesure où leur revendication principale – le maintien de Claude Gendrot – ne fut pas prise en compte. Un des représentants des

¹¹⁰⁸ Entretien téléphonique de 43 minutes enregistré le 22 octobre 2010.

¹¹⁰⁹ M. PICAUD, « Entretien avec Jean-Pierre Gibrat », *Auracan*, 2008, [En ligne : <http://www.auracan.com/Interviews/interview.php?item=165>]. Consulté le 26.09.2010.

¹¹¹⁰ D. PASAMONIK, « Emmanuel Lepage : "Mes personnages sont en quête d'eux-mêmes" », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Emmanuel-Lepage-Mes-personnages-sont-en-quete-d-eux-memes>]. Consulté le 26.09.2010.

¹¹¹¹ P. GALLOY, « Kid Paddle fait bande (dessinée) à part », *La libre Belgique*, 2006, [En ligne : <http://www.lalibre.be/economie/actualite/article/530003/kid-paddle-fait-bande-dessinee-a-part.html>]. Consulté le 27.09.2010.

auteurs, contacté par mail, prolonge cette conclusion. Lorsqu'il ne fut plus question de réintégrer Claude Gendrot, les auteurs tentèrent de participer à l'élaboration d'une charte d'autonomie et de s'intégrer au conseil d'administration. Sur le site *ActuaBD*, l'histoire s'arrête ici du point de vue des revendications, le site ne précisant pas ce que sont devenues ces deux demandes, ce qui suggère une réorganisation du fonctionnement de Dupuis au sein de Média-Participations. Raymond Perrin en livre une version romancée dans son ouvrage *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^{ème} siècle*, dans un paragraphe qui relate l'affaire très brièvement :

« Finalement, après l'intervention d'auteurs de BD, venus à Marcinelle, en Belgique, Claude Gendrot et Alain Flamion sont réintégrés mais pas Dimitri Kennes¹¹¹². »,

Un auteur présent confirme qu'il n'en est rien :

« Une réunion a été organisée [...] pour parler d'une charte d'autonomie. [...] Il n'y avait pas beaucoup d'auteurs, c'était une réunion de "travail". On devait être une bonne dizaine. Principalement, Jean Van Hamme a exposé son avis et ses suggestions. L'idée étant que plus qu'une charte, il fallait proposer un organigramme d'insertion de Dupuis dans le groupe Média, de façon telle que son autonomie éditoriale soit garantie. Mais cela a été balayé par le directeur nommé peu après. [...] Il y a eu une sorte de charte proposée par le directeur de Dupuis en septembre 2006, mais je pense qu'elle n'a pas été signée et qu'elle n'a pas été utile. Beaucoup d'auteurs ont préféré se faire éditer ailleurs que de rester sous couvert d'une charte qui ne voulait pas dire grand chose. [...] L'idée d'une représentation des auteurs au conseil d'entreprise a été évoquée mais ne s'est jamais concrétisée. Et ne sera plus jamais à l'ordre du jour¹¹¹³. »

Cette histoire marque un tournant important dans l'organisation collective des auteurs de bande dessinée, spécifiquement axée sur des revendications professionnelles et sur les moyens d'une lutte pour la reconnaissance de ces revendications.

« Il y a eu une occupation de locaux, c'était incroyable : des auteurs qui occupent les locaux d'un éditeur, ça ne s'était juste jamais vu ! Mais ça a duré une journée, on n'avait pas de moyen financier, on n'avait pas de moyen de communication, il n'y avait pas d'expérience de l'action syndicale ou autre... Il y en aurait eu à l'époque, je pense que ce n'est pas trois semaines que ça durait mais plus longtemps et je pense que les auteurs auraient été suffisamment forts pour faire plier¹¹¹⁴. »

¹¹¹² R. PERRIN, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^{ème} siècle*, op. cit., p. 530.

¹¹¹³ Témoignage par courriel d'un auteur représentant du Groupement des auteurs de bande dessinée daté du 07 octobre 2010.

¹¹¹⁴ Entretien téléphonique de 43 minutes enregistré le 22 octobre 2010.

Plus largement, les remous suscités par cet épisode ont pointé la possibilité d'une implication collective, la mise en œuvre de moyens spécifiquement consacrés à la défense professionnelle, entre les revendications propres à la structure industrielle et aux travailleurs salariés. Un auteur témoigne par exemple de ce que ce contexte avait permis à des auteurs de découvrir des associations existantes¹¹¹⁵. À moyen terme, cette histoire est donc devenue un point de repère de la limite acceptable du mépris¹¹¹⁶ en ce qui concerne l'auto-évaluation des conditions de collaboration dans cette situation de reprise d'un éditeur. Une limite dont le franchissement, ressenti comme tel, induit dans ce cas une dynamique de l'engagement et de la revendication collective. Malgré l'échec de cette mobilisation dans ce cas, la nécessité d'une organisation collective durable se retrouve par la suite dans les activités du syndicat des auteurs créé en 2007. Ajoutons pour clore ce chapitre qu'à la même époque, la loi sur le contrat première embauche rassemblait contre elle entre un et trois millions de personnes le 28 mars en France. Ce climat général de mobilisation professionnelle transparait notamment dans les modes de présentation de l'affaire Dupuis par les journalistes ou par les auteurs les plus revendicatifs, permettant ainsi la conjonction de revendications de groupes à une critique plus générale d'un ordre normatif axé sur la dépersonnalisation du travail.

2. EN COURS DE PROFESSIONNALISATION

À la suite de l'affaire Dupuis, certains acteurs de l'unification des auteurs tentent de structurer les forces potentielles ayant pris corps au cours de la crise. Ils rejoignent pour ce faire un organisme syndical déjà existant, marque d'une volonté de faire part d'une spécificité de l'activité d'auteur de bande dessinée et d'une volonté de dépasser le caractère informel des regroupements ponctuels afin de peser de manière plus décisive tant sur la régulation de l'activité avec les éditeurs que sur la régulation législative de l'activité. Cette professionnalisation résulte de la volonté d'instaurer un point de vue distinct de celui des représentants de l'intérêt général (l'État) et des intérêts particuliers (les éditeurs) au profit d'un intérêt collectif spécifique, défini par opposition à ces deux pôles. Sans être une conséquence naturelle de l'évolution de la bande dessinée, cette volonté de professionnaliser l'activité semble aujourd'hui en plein essor et témoigne d'un nouvel acte dans l'artification de la bande dessinée. À l'instar des activités artistiques traditionnelles, la polarisation détourne les questions de la spécification ou d'une autonomisation de l'objet au profit d'une qualification de l'activité selon ses modalités collectives. La définition artistique de l'activité reste une

¹¹¹⁵ Intervention de Cyril Pedrosa sur le forum public de l'Association des auteurs de bande dessinée, 2006, [En ligne : <http://www.adabd.com/phpbb3/viewtopic.php?f=1&t=1663&start=30>]. Consulté le 05.10.2010.

¹¹¹⁶ A. HONNETH, *La lutte pour la reconnaissance*, *op. cit.*, p. 169.

question débattue en interne, selon les modalités de l'accès au succès ainsi que dans le cadre des négociations individuelles avec les éditeurs mais la reconnaissance publique de la bande dessinée comme objet culturel permet le désaxement des préoccupations collectives en fonction des spécificités de l'activité, ramenées à l'ordre général de la question des activités artistiques. La professionnalisation de certains commentateurs témoigne de cette reconnaissance effective¹¹¹⁷. D'une certaine manière, le fait de pouvoir influencer de manière collective les conditions de l'activité en fonction de cet horizon plus général de reconnaissance des activités artistiques témoigne de l'artificialité de la bande dessinée. Avant de s'intéresser aux modalités d'articulation de l'artificialité et de la professionnalisation à travers la configuration spécifique des relations entre éditeurs et auteurs, nous nous attacherons à décrire les mouvements et enjeux actuels d'une telle professionnalisation.

LE GABD DU SNAC

C'est au sein d'un syndicat déjà bien implanté dans le territoire de la professionnalisation artistique, le Syndicat national des auteurs compositeurs (SNAC), qu'une poignée d'auteurs de bande dessinée fonde leur groupement syndical (Groupement des auteurs de bande dessinée : GABD) le 16 février 2007. Soutenus financièrement et publiquement par une vingtaine d'auteurs, dont certains « noms » de la bande dessinée, les fondateurs rencontrent plusieurs organisations syndicales afin de faire l'économie d'une création associative *ex-nihilo*¹¹¹⁸. Le Syndicat national des auteurs compositeurs est issu du regroupement de la Chambre syndicale française des compositeurs de musique (1919) (dont est issu le Syndicat des compositeurs de musique de films) ; du Syndicat des auteurs dramatiques (1925) ; du Syndicat des scénaristes ainsi que du syndicat national des auteurs et des compositeurs lyriques (1945). Le SNAC résulte de la fusion de ces organismes en 1946. Le choix des auteurs de bande dessinée, d'adhérer à cette structure nationale, montre la volonté de constituer un organe représentatif, la représentativité du groupement étant garantie par l'affiliation du SNAC à la Fédération nationale du spectacle, rattachée à la CGT¹¹¹⁹, ainsi que la possibilité de profiter des moyens (juridiques notamment) d'une structure préexistante. En 2006, en plus de l'opportunité de rejoindre un syndicat existant, plusieurs conditions sont réunies pour la création d'un groupement syndical d'auteurs de bande dessinée. D'une part, la spécificité des conditions

¹¹¹⁷ En 2011 est organisé le premier Salon des ouvrages sur la bande dessinée, [En ligne : <http://www.salondesouvragesurlabd.com/index.html>]. Consulté le 05.09.2012.

¹¹¹⁸ Témoignage par courriel d'un auteur représentant du Groupement des auteurs de bande dessinée daté du 07 octobre 2010.

¹¹¹⁹ Cette affiliation garantissait (au moins jusqu'en 2008) la représentativité des différents groupements du SNAC concernant la négociation de conventions collectives.

d'exercice de la bande dessinée comme activité se sont progressivement détachées d'activités annexes (illustration, journalisme) avec la spécialisation des structures éditoriales et la mise en place d'un réseau de diffusion et de visibilité spécifique (librairies, critiques, expertises), son artification. Cette spécialisation de l'activité, comme celle de ses différentes branches, constitue le terreau favorable à une homogénéisation des supports collectifs (notamment des contrats). La division des tâches (entre scénariste, dessinateur et coloriste) et la nécessité d'une harmonisation des droits est à ce point codifiée dans la pratique qu'elle permet le regroupement de ces différents segments par les professionnels spécialisés¹¹²⁰. D'autre part, la fondation d'un syndicat national peut s'appuyer sur les expériences précédentes dont il a été question plus haut, associations d'entraide et d'information ou regroupements locaux. De nombreux représentants du Groupement des auteurs de bande dessinée du SNAC sont d'ailleurs adhérents de l'Association des auteurs de bande dessinée avec qui la collaboration est permanente¹¹²¹.

L'existence d'organismes syndicaux parallèles axés sur les droits des auteurs mais aussi sur les conditions d'exercice de l'activité plastique pour l'édition, tels que la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse, offre également des perspectives de revendications collectives dans le but de collectiviser les revendications des artistes-auteurs. La Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse et le SNAC font aussi partie du Conseil permanent des écrivains (CPE), qui regroupe une quinzaine d'associations, sociétés d'auteurs et syndicats. Fondé en 1979, le CPE est d'abord issu de la lutte collective des organisations d'auteurs contre la libération des prix¹¹²². Après la mise en place de la loi sur le prix unique du livre en 1981, le CPE est un interlocuteur direct du puissant Syndicat national de l'édition et contribue notamment à l'établissement d'un code des usages de la littérature générale. Le CPE est également un groupe de pression consulté en vue de réformes législatives et actif concernant la question des droits numériques en cours de discussion actuellement¹¹²³.

¹¹²⁰ La profession de coloriste est mise en avant dans une enquête dès 1984. S. BOUYER, « Profession : coloriste », *Les cahiers de la bande dessinée* n° 60, Glénat, Grenoble, 1984, [40-43]

¹¹²¹ Intervention de Sébastien Cornuau sur le forum public de l'Association des auteurs de bande dessinée, 2007, [En ligne : <http://www.adabd.com/phpbb3/viewtopic.php?f=1&t=1981>]. Consulté le 05.10.2010.

¹¹²² Afin de lutter contre les effets du choc pétrolier, une politique de libération des prix est mise en place à partir de 1978 afin de redonner une marge de manœuvre aux acteurs marchands. L'arrêté Monory du 27 février 1979 étend la mesure au livre, remettant en cause la pratique du prix conseillé. La mesure est prise contre les revendications associatives et malgré les accords interprofessionnels élaborés entre éditeurs et libraires. Collectif, *Le prix du livre 1981-2006, op. cit.*, p. 18-19.

¹¹²³ « 30 ans d'action », Conseil permanent des écrivains; [En ligne : <http://www.conseilpermanentdesecrivains.org/30%20ans%20d%27action.htm>]. Consulté le 05.09.2012.

Tandis que l'Association des auteurs de bande dessinée (AdaBD) se propose d'informer les professionnels sur les conditions d'exercice de leur métier, le groupement syndical des auteurs du SNAC constitue une force d'intervention vis-à-vis du pouvoir législatif ainsi qu'un organe de défense collectif. À ce titre, les représentants du syndicat œuvrent dans l'ombre à résoudre des conflits entre auteurs et éditeurs. La majeure partie de leurs interventions sont donc confinées au secret des médiations internes. Le rapport d'activité de 2007 évoque une quinzaine de cas pour huit éditeurs différents, portant sur différentes revendications telles que le non-paiement de pages livrées ; des livres prévus non publiés ; la récupération de droits ; les retards de paiements et l'absence de relevés de droits ; les trop versés ; les conditions financières concernant les à-valoir ainsi que le respect du droit moral d'un auteur¹¹²⁴. La professionnalisation des auteurs, à travers la création d'un pôle de négociation spécifique, passe également par un effort de visibilité hors du cercle des professionnels. Le SNAC publie un bulletin réservé aux adhérents mais les principaux acteurs du groupement de bande dessinée tentent de médiatiser leur action, à travers leur site Internet ainsi que dans des médias spécialisés. Ses représentants participent également à de nombreuses manifestations publiques spécialisées afin de relayer leurs actions auprès des professionnels. Ils proposent également une documentation sur le statut d'auteur, à la suite de l'Association des auteurs, comme *Le contrat commenté* diffusé en 2011¹¹²⁵. D'autre part, les auteurs du GABD agissent comme un groupe de pression vis-à-vis des instances politiques. Le syndicat est d'abord mobilisé autour de la question du statut de l'auteur. Il envisage la réalisation d'une enquête sociologique de grande envergure concernant le statut des auteurs de bande dessinée qui ne sera pas réalisée faute de moyens financiers. En 2008, la question du statut de l'auteur de bande dessinée pose des questions d'équilibre statutaire, notamment entre dessinateurs et scénaristes. La division de ces deux spécialités pose une question spécifique d'un point de vue administratif dans la mesure où les deux activités sont considérées de manière distincte tant d'un point de vue fiscal qu'au niveau des régimes sociaux. En 2012 une partie de cette problématique fiscale est compensée par l'ouverture du régime d'imposition des droits d'auteurs « à l'ensemble des

¹¹²⁴ Collectif, *Bilan 2007*, Groupement BD du SNAC, 2008, [Hors ligne : http://syndicatbd.org/dotclear2/public/documents/bilan_mediation_2007_v5.pdf]. Consulté le 12.09.2008. La dernière médiation, qui concerne la fabrication désastreuse d'un ouvrage a largement été médiatisée et portée devant les tribunaux faute de conciliation.

¹¹²⁵ A. AYROLES *et al.*, *Le contrat commenté : un mode d'emploi du contrat d'édition pour les auteurs de bande dessinée*, Groupement BD du SNAC, Paris, 2011, [En ligne : <http://www.snac.fr/pdf/contratcommentoct2011.pdf>]. Consulté le 26.04.2012.

auteurs d'œuvres de l'esprit¹¹²⁶ ». Toutefois, dès la rencontre avec un représentant du Ministère de la culture en 2008, c'est principalement la question des droits numériques qui concentre l'attention des professionnels. Les nouvelles technologies de diffusion soulèvent de nombreux débats qui relèvent autant des négociations entre branches du secteur, principalement le syndicat des auteurs et le syndicat des éditeurs, que de négociations législatives. Elles concernent principalement la négociation de droits spécifiques et la codification des contrats de manière proportionnée aux paramètres d'exploitation encore inconnus. En 2010, le SNAC lance une pétition intitulée « L'appel du numérique ». Des négociations s'ouvrent dès 2010 entre les représentants de l'État, le Conseil permanent des écrivains (à travers lequel certains organismes tels que le SNAC ou la Charte des illustrateurs jeunesse sont représentés) et le Syndicat national des éditeurs. Lors du Salon du livre de Paris en mars 2012, le CPE et le SNE présentent un accord de principe sur la mise en place d'une législation spécifique concernant les droits numériques appuyée sur la modification du Code de la propriété intellectuelle. Cette modification législative s'appuiera sur la rédaction d'un code des usages numériques élaboré sous le patronage des pouvoirs publics à l'application plus affirmée que les codes des usages traditionnels dans la mesure où la loi s'y réfèrera expressément¹¹²⁷.

Le récent engouement pour la lecture de bande dessinée sur Internet, de même que les questions de la publication par ce biais est un enjeu majeur des négociations actuelles des professions artistiques mêlant l'image et le texte. Les questions théoriques et industrielles que soulèvent ces nouvelles modalités de l'activité dépassent le seul problème des droits d'auteur. Elles mettent également en jeu des questions théoriques liées à la spécificité formelle de l'objet¹¹²⁸ ainsi que ses modalités de diffusion au regard de la qualification artistique de l'activité¹¹²⁹. Toutefois, une enquête spécifique sur le sujet mériterait d'être menée afin d'envisager le degré de transformations de l'activité qu'entraînent ces innovations technologiques. Actuellement, c'est surtout les modalités de recrutement des professionnels ainsi que les compétences des acteurs liées à l'informatique qui semblent d'abord mises en jeu. La reconnaissance acquise sur Internet par certains dessinateurs fait de cette plateforme informatique un « espace de recrutement » favorisant l'émergence d'une nouvelle génération.

¹¹²⁶ Communiqué de presse du ministère de la culture et de la communication. Voir D. PASAMONIK, « Pour le fisc français, les dessinateurs de BD sont enfin des "auteurs" », *ActuaBD*, 2012, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Pour-le-fisc-francais-les>]. Consulté le 17.08.2012.

¹¹²⁷ Non signé, « Contrat d'édition à l'ère du numérique : auteurs et éditeurs définissent les bases d'un accord », Syndicat national des auteurs compositeurs, non daté, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Pour-le-fisc-francais-les>]. Consulté le 17.08.2012.

¹¹²⁸ A. RAGEUL, *Prise de Tête*, 2009, [En ligne : <http://www.prisedetete.net/index.html>]. Consulté le 05.09.2012.

¹¹²⁹ Non signé, « Licence Art Libre », Copyleft Attitude, 2005, [En ligne : <http://artlibre.org/licence/lal>]. Consulté le 07.04.2009.

Des expériences d'auto-diffusion par le biais informatique permettent d'envisager potentiellement la constitution d'espaces de production parallèles qui tendent toutefois à conserver les segmentations caractéristiques de la production traditionnelle, d'autant plus que la publication papier constitue encore une finalité relativement peu remise en cause par la publication en ligne. Toutefois, la question de la viabilité économique d'une telle démarche est l'enjeu des revendications des professionnels vis-à-vis desquelles Internet, outre le réseau de communication qu'il constitue, peut être un espace d'activité amateur, de visibilité et de publicité ou d'expérimentation.

LE STATUT DE LA COULEUR

En février 2009, les coloristes emboîtent le pas des regroupements d'auteurs existants en fondant l'Association des coloristes de BD à la Maison des auteurs d'Angoulême. L'association est soutenue par l'AdaBD ainsi que par le GABD, dont certains coloristes font partie. La conception de ce syndicat se fonde sur un diagnostic général du « milieu ».

« L'une des évolutions marquantes, ces dernières années, du milieu de la bande dessinée, est une professionnalisation de plus en plus accrue de ses acteurs. Les maisons d'édition de bande dessinée se rapprochent inexorablement des pratiques, aussi bien administratives que managériales, de l'édition générale. Les scénaristes et des dessinateurs [sic] vivent maintenant leurs pratiques comme un vrai métier¹¹³⁰. »

La demande de reconnaissance de la spécificité du métier de coloriste s'inscrit donc à l'aune de ce mouvement général qui se répercute sur une problématique propre, mêlant le droit sur la propriété intellectuelle (le coloriste remplit-il les conditions juridiques d'originalité et de personnalité ?), les pratiques actuelles (quelques rares coloristes sont rémunérés en droits d'auteurs par l'éditeur, d'autre sont rémunérés par ponction sur les droits des scénaristes-dessinateurs sous forme de forfaits en fait réglés par l'éditeur), la reconnaissance publique de l'activité (création de prix pour la couleur) et la relation avec les auteurs reconnus comme tels actuellement (scénaristes et dessinateurs). La non-reconnaissance de l'activité des coloristes est d'ailleurs mise en parallèle avec celle des scénaristes avant les années 1970¹¹³¹. Par la reconnaissance de la valeur artistique de leur activité, qui s'étale donc de la relation avec les auteurs jusqu'à la reconnaissance juridique et légale de l'activité (concernant autant le droit de

¹¹³⁰ Non signé, « Compte-rendu de la table ronde organisée le 19 février 2009 à Angoulême », partie 1, forum de l'association des coloristes, [En ligne : <http://coloristebd.forumactif.com/t9-table-ronde-du-19-fevrier-2009-partie-1>]. Consulté le 15.05.2012.

¹¹³¹ Non signé, « Compte-rendu de la table ronde organisée le 19 février 2009 à Angoulême », partie 2, forum de l'association des coloristes, [En ligne : <http://coloristebd.forumactif.com/t18-table-ronde-du-19-fevrier-2009-partie-2>]. Consulté le 15.05.2012. Voir *supra*, p. 264.

propriété intellectuelle sur sa participation à l'œuvre que sur les conditions sociales d'exercice de l'activité avec le statut d'artiste-auteur), les coloristes souhaitent donc s'inscrire dans le mouvement de professionnalisation des activités artistiques, témoignage d'une volonté d'ouverture du statut à divers modes de collaboration à l'œuvre dans la bande dessinée et sa qualification comme art. Cette volonté professionnelle s'appuie autant sur les données d'une reconnaissance générale (publique mais surtout juridique et légale) de la bande dessinée que sur celles d'une auto-identification des acteurs aux spécificités d'une identité d'artiste reconnue par différents textes de lois. Pour preuve, les titres du compte-rendu de la réunion du 19 février 2009 donnant lieu à la création de l'association des coloristes.

« Le coloriste est un artiste...
... au savoir-faire recherché. [...]
... avec des compétences artistiques indispensables. [...]
... qui contribue à l'effet narratif. [...] ¹¹³² »

Toutefois, la spécialisation de cette activité peut aussi être considérée comme un frein à la professionnalisation de l'activité sur le modèle des professions artistiques. La colorisation de la bande dessinée est parfois mise en cause par les tenants d'une conception artistique liée à l'importance du trait. La valorisation du noir et blanc permet éventuellement ainsi de conjuguer les contraintes économiques d'impression et la valorisation sur un mode esthétique. D'autre part, et de manière moins anecdotique, la spécialisation dans les métiers de la couleur, non rattachés à d'autres types de pratiques qui confèrent à l'activité une dimension de nature esthétique et non simplement technique comme la peinture ou le dessin, tend à renvoyer la qualification de l'activité du côté de la pure technique. La colorisation renvoie potentiellement au caractère le plus mécanique de l'activité lorsqu'elle est distincte de la forme, ce qui n'est pas le cas en peinture par exemple ou dans les bandes dessinées en couleur directe. La professionnalisation des coloristes selon les modalités de l'activité artistique souffre donc d'un défaut de reconnaissance par une trop grande spécialisation. La modération de cette critique technique peut toutefois intervenir dans le cadre même de l'activité, par la négociation interne des mérites respectifs. Mais le mérite du coloriste sur l'œuvre finale, ne peut qu'être saisi aux dépens de l'homogénéité de l'œuvre dans un effort de décomposition. En tant que telle, la considération du coloriste spécialisé dépend donc en dernier ressort de la relation de familiarité avec ses partenaires, traduite dans des termes juridiques. Le coloriste peut être un technicien (salarié ou indépendant), considéré comme l'auteur de la mise en couleur, auteur

¹¹³² Non signé, « Compte-rendu de la table ronde organisée le 19 février 2009 à Angoulême », partie 1, forum de l'association des coloristes, [En ligne : <http://coloristebd.forumactif.com/t9-table-ronde-du-19-fevrier-2009-partie-1>]. Consulté le 15.05.2012.

adaptateur, auteur d'une œuvre dérivée ou encore coauteur¹¹³³. C'est principalement par la valorisation des créateurs et de leurs réalisations au niveau du grand public et des institutions (avec le soutien de « l'interprofession¹¹³⁴ »), que ces revendications professionnelles se situent en premier lieu. Il s'agit de convaincre de la valeur des réalisations afin de faire reconnaître la spécialisation de l'activité. D'une autre manière, c'est la reconnaissance plus générale de l'activité créatrice qui est ici en jeu. Elle passe par le questionnement de l'implication des acteurs dans leur activité sur un mode vocationnel. Comme nous le verrons pour terminer, cette reconnaissance plus générale passe également par la création d'instances d'aménagements de la pratique artistique vis-à-vis des cadres de légitimité de son exercice comme activité professionnelle.

LE STATUT D'ARTISTE EN BELGIQUE

En Belgique, la syndicalisation des auteurs de bande dessinée semble s'être déplacée de l'organisation interne des professionnels sous l'égide d'une union professionnelle vers la reconnaissance plus générale du « statut de l'artiste ». Un tel statut social n'existe pas officiellement comme régime de sécurité sociale en Belgique. Il renvoie en fait à des aménagements du statut de salarié relatifs aux spécificités de l'activité artistique. En 2002, un texte élargit les dispositions de l'arrêté royal de 1969 concernant l'affiliation de certains artistes au régime des salariés ouvrant notamment droit au chômage. Cette disposition est élargie à l'ensemble des créateurs et interprètes. Elle permet également aux artistes de choisir entre le statut de salarié et d'indépendant. L'instauration de ces mesures d'aménagement découle de revendications concernant la protection sociale des artistes : droit au chômage ou à la sécurité sociale. Les conditions des employeurs sont également reconsidérées, notamment au niveau des charges afin de tenir compte des conditions spécifiques de l'activité¹¹³⁵. Cette mesure est le fruit d'un travail d'enquête et de concertation visant à regrouper les différentes branches de l'activité artistique à laquelle participent les représentants de l'upCHIC¹¹³⁶ au début des années 1990. Les tables rondes aboutissent à la publication de travaux proposant une réglementation du statut d'artiste. C'est donc sous la désignation générale d'artiste que les revendications législatives sont portées en Belgique.

¹¹³³ Non signé, « Compte-rendu de la table ronde organisée le 19 février 2009 à Angoulême », partie 3, forum de l'association des coloristes, [En ligne : <http://coloristebd.forumactif.com/t19-table-ronde-du-19-fevrier-2009-partie-3>]. Consulté le 15.05.2012.

¹¹³⁴ Non signé, « Compte-rendu de la table ronde organisée le 19 février 2009 à Angoulême », partie 4, forum de l'association des coloristes, [En ligne : <http://coloristebd.forumactif.com/t20-table-ronde-du-19-fevrier-2009-partie-4>]. Consulté le 15.05.2012.

¹¹³⁵ Non signé, « Le "statut" social de l'artiste », SMARTbe Éditions, Bruxelles, 2010, [En ligne : http://infofr.smartbe.be/IMG/pdf/Statut_artiste-2.pdf]. Consulté le 12.06.2012.

¹¹³⁶ Y. DELPORTE, « Une table ronde en rangs carrés », *upCHIC-Ballon* n° 34, novembre 1992, p. 9-11.

En 1998, un patron d'établissement employant des musiciens fonde une association afin de proposer une aide administrative aux artistes. Il crée avec un associé la Société mutuelle des artistes (SMart) qui fonctionne comme intermédiaire mandaté par les artistes et leurs employeurs dans le but de gérer l'ensemble des dispositions administratives applicables aux métiers de la création. D'abord axée sur les musiciens, la structure s'ouvre aux différents secteurs de la création artistique et participe aux négociations sur la réforme du statut de l'artiste. L'association participe activement à la reconnaissance du statut de l'artiste notamment par la publication de comptes-rendus sur le secteur et sur les conditions socio-économiques de créateurs. Dans cette activité tournée sur le secteur artistique d'une manière globale, la bande dessinée tient un rôle important comme en témoigne la publication de deux rapports consacrés aux producteurs de bande dessinée en 2010¹¹³⁷. En 2008, la SMart étend ses activités sur le territoire français sous le statut d'Union d'économie sociale (UES), qui permet l'établissement de partenariats publics et privés ainsi qu'une gestion structurelle sur un mode coopératif.

Sans caractériser la professionnalisation des auteurs d'une manière directe, comme consolidation d'un groupe professionnel spécifique, l'importance accordée à la bande dessinée par cette association montre à quel point la bande dessinée est aujourd'hui reconnue comme une activité artistique à part entière, particulièrement en Belgique. La coopération des commentateurs aux enquêtes menées par cette association montrent plus généralement l'enjeu de considérer la bande dessinée comme une activité professionnelle. Plus généralement, la prise en main des conditions socio-économiques des créateurs par ce type d'associations intermédiaires permet sans doute d'orienter la perspective de la qualification artistique comme activité professionnelle. Cette reconnaissance généralisée de la création comme activité professionnelle tend à rendre compte d'un aplanissement de la tension entre reconnaissance artistique et reconnaissance professionnelle par la multiplication d'instances de représentations et de médiations. Cet aplanissement tend à avoir pour conséquence une condensation du temps de la reconnaissance artistique, notamment par l'importance accordée à ses conditions de viabilité économique.

¹¹³⁷ « Nos services », SMart, non daté, [En ligne : http://infofr.smartbe.be/article.php3?id_article=709]. Consulté le 12.06.2012.

3. EN GUISE DE CONCLUSION : L'ART, UN MÉTIER COMME LES AUTRES ?

Les différents moments, espaces et pratiques auxquels la bande dessinée comme activité renvoie montrent à quel point la professionnalisation de cette pratique s'appuie sur l'artification de son objet. D'un côté, sa reconnaissance publique offre un levier de revendication. Elle confère à ses acteurs une légitimité institutionnelle. Mais nous avons vu comment cette légitimité donne lieu à des contreparties telles que la déférence vis-à-vis du public, l'implication dans des mobilisations annexes ou encore la nécessité d'une articulation parfois problématique vis-à-vis des intermédiaires et des partenaires. D'autre part, il convient de le souligner, la professionnalisation s'effectue sur la base d'un processus d'enquête et d'identification empirique qui contribue à organiser les représentations de l'activité autour d'un champ de référence cohérent traversé par de multiples et hétérogènes paramètres. Ce processus d'enquête s'adosse bien souvent aux modèles des disciplines scientifiques. Le paramètre artistique comme quête de singularité doit être volontairement écarté de ce processus de généralisation dans le cadre d'une suspension du jugement esthétique. Dans les faits, cette suspension s'effectue le plus souvent par la référence au cercle restreint des pairs reconnus mais, comme on l'a vu, cette modalité de la reconnaissance peut aussi être la cible de critiques appuyées sur la mise en cause de la légitimité artistique dans un procès de désingularisation ou même sur la base d'une critique des frontières du cercle des pairs. Cette dernière critique peut prendre deux sens opposés, ses frontières étant jugées trop lâches dans un sens, trop étroites dans l'autre. Ainsi sont mis en cause les critères de sélection pour intégrer le groupe des pairs, notamment lorsqu'ils portent de manière trop directe sur des données trop éloignées d'une qualification de l'activité sur un mode vocationnel, comme par exemple sur de pures données fiscales.

L'engagement professionnel résulte d'une articulation de l'activité artistique avec d'autres registres de références. Paradoxalement, cet engagement s'appuie sur la qualification de l'activité comme relevant d'une pratique artistique. Mais ici, cette qualification est évaluée à l'aune des capacités à pratiquer l'activité, soit dans ses dimensions techniques (telles que la maîtrise d'une spécialité du dessin ou l'importance de spécialiser certains segments de l'activité pour la réalisation finale) soit dans ses dimensions personnelles, par l'application des compétences acquises liées aux modalités collectives des interdépendances de l'activité à l'intérieur de mondes de la coopération distincts. Avant de rentrer de manière plus précise dans ces derniers points, il faut signaler à quelle interrogation plus générale aboutit cette analyse de la professionnalisation historique de la bande dessinée. Comme proposé, la

professionnalisation s'inscrit dans un rapport à trois termes : État, marché, profession. Cette équation pose toutefois la question de la requalification de la pratique par le biais de la critique conjointe ou relative de chacun de ces registres. Les termes de cette critique élargissent alors les registres de la singularisation du point de vue des normes législatives, de l'économie et des usages collectifs. Comme modèle généralisé, ayant tendance à s'ouvrir à des pratiques non reconnues comme traditionnellement artistiques (l'artification de ces pratiques et de ces objets), il tend à insuffler une qualification de l'ensemble des pratiques sur le mode de la personnalisation individuelle tandis que la reconnaissance sur un mode esthétique des objets relève symétriquement d'une personnalisation et d'un rapport d'intimité vis-à-vis de chaque objet de l'intérêt pris dans son existence effective et non plus comme item d'un corpus qualifiable en lui-même. Dans notre dernière partie, nous tenterons de montrer comment cette articulation sur le mode de l'irréductibilité généralisée (comme modalité d'appréhension des êtres) tend à transférer la valeur des pratiques à partir de l'expérience vécue.

***Partie III. LA BANDE DESSINÉE
COMME EXPÉRIENCE***

La bande dessinée peut-être considérée comme un objet et/ou comme une activité. En complément de ces deux modes d'appropriation, une troisième voie complète l'architecture des représentations par ces deux modalités de définition : la bande dessinée comme cadre de l'expérience. Cette troisième voie, bien connue des sociologues dans ses aspects concurrentiels à travers le concept de champ peut, plus largement être considérée comme un espace mental fait d'autant de concurrence que de coopération. C'est ce qu'Howard Becker nomme un monde de l'art¹¹³⁸. Mais, plus concrètement, cet espace relève aussi d'une modélisation de l'espace-temps en fonction d'une synthèse renouvelée des représentations associées à l'objet et à l'activité par lesquelles les acteurs structurent une organisation spatiale locale permettant de délimiter les cadres de leur participation propre. Selon notre perspective, cette synthèse possède une signification propre qui peut être distinguée des perspectives concernant l'objet ou la finalité de l'activité, par le biais d'un investissement dans l'activité de type spécifique et d'une requalification de l'activité. L'implication appliquée à cet environnement s'apparente à ce que Laurent Thévenot nomme le régime de familiarité, dans la mesure où il relève de l'absorption, de l'engagement par les choses, de la voix passive de l'engagement dans le cours des activités personnelles¹¹³⁹. En ce sens, il s'accorde au régime vocationnel dans la mesure où il renvoie à une homogénéité dans la conciliation des dispositifs matériels de l'activité et l'auto-identification de ceux qui s'y trouvent impliqués. Cette modalité de l'expérience correspond à la qualification des pratiques amateurs, lorsque

¹¹³⁸ Howard Becker qualifie de monde de l'art une chaîne d'activité collective par laquelle une œuvre est produite est à travers laquelle une valeur esthétique lui est attribuée. H. BECKER, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 63.

¹¹³⁹ L. THÉVENOT, *L'action au pluriel*, op. cit., p. 171.

celles-ci désignent le rapport spécifique d'une personne à ses activités ainsi qu'à l'objet de ses attachements, c'est-à-dire lorsqu'il ne requiert pas la prise en compte d'éléments étrangers, problématiques et moins encore la nécessité d'une justification à partir de la référence à un bien commun (y compris celui de la cité domestique¹¹⁴⁰). Mais chez Thévenot, ce vecteur de montée en généralité, qui permet de comprendre le passage d'un régime de l'engagement à l'autre, semble être à sens unique. Prenant le système à l'envers, il est sans doute possible de s'interroger sur ce qui mène du régime de la justification à celui du plan jusqu'à l'appropriation de l'activité selon les modalités d'une absorption en régime de familiarité, concernant les objets ainsi que les personnes peuplant cet univers. Dans cette dernière partie, c'est comme modalité spécifique de l'articulation entre artification et professionnalisation de la bande dessinée que cette montée en familiarité sera analysée à partir des catégories de savoir et de savoir-faire sur lesquels se concentre l'appropriation personnelle de la bande dessinée comme activité et comme objet pour ses praticiens. Cette perspective suppose une poursuite localisée des investigations afin de cibler plus précisément différentes modalités de l'articulation des processus historiques de la professionnalisation et de l'artification dans le courant des pratiques concrètes. Naturellement, cette perspective possède des limites pratiques dans la mesure de l'extériorité de la position d'enquêteur. Après avoir présenté les modalités pratiques de cette enquête de terrain, ses méthodes et limites, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'espace d'échange où le passage du plan à la familiarité semble le plus problématique. C'est entre ce que nous nommerons ici la maison et l'atelier, c'est-à-dire la maison d'édition et les auteurs, que la tension entre revendications artistiques et revendications professionnelles se manifeste de la manière la plus tangible qui soit, orientant ainsi les caractéristiques de la production au niveau organisationnel.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 175.

I. SUR LE TERRAIN DE LA BANDE DESSINÉE

Afin de comprendre la manière dont s'articulent au présent l'artification et la professionnalisation autour de la bande dessinée, il nous a paru nécessaire de nous rapprocher au plus près de l'expérience de ses acteurs. Cette nécessité implique une focalisation de l'attention sur des données particulières et contingentes, un resserrement de la perspective d'observation à partir d'expériences concrètes. Il ne s'agit donc pas ici de rendre compte de toute forme d'implication dans le milieu de la bande dessinée mais bien de décrire, à partir de configurations particulières de l'activité, les modalités de l'engagement impliquées par l'articulation problématique entre artification et professionnalisation, tout en tenant compte des limites dues à la localisation spécifique de ce terrain.

Un précédent travail de master avait été l'occasion d'une immersion de quelques mois chez un éditeur régional de bande dessinée sous couvert d'une convention de stage¹¹⁴¹. La maison d'édition, alors dirigée par trois personnes, dont une seule était salariée, est une SARL de presse dont l'origine remonte à la création d'un fanzine dans les années 1990¹¹⁴². « Alternatives », les activités de la maison d'édition perdurent depuis des années grâce à des apports financiers personnels et des subventions ponctuelles. La majorité de ses acteurs cumulent d'autres activités rémunérées tout en assurant bénévolement la continuité des projets

¹¹⁴¹ V. SEVEAU, *Le statut de l'auteur de bande dessinée alternative en valeurs. Approche compréhensive de l'identité culturelle au travail*, mémoire de master sous la direction de J-B. RENARD, Université Paul Valéry, Montpellier III, Montpellier, 2007.

¹¹⁴² L'histoire de cette maison d'édition est narrée par F. ERRE (dir.), « 6 Pieds sous terre, histoire sensible et vraisemblable », in F. ERRE et al. (dir.), *6 Pieds sous terre. L'animal a 20 ans*, 6 Pieds sous Terre, Saint-Jean de Védas, 2012, [272-301].

éditoriaux. Parfois, l'activité principale des acteurs (au sens fiscal du terme) est très éloignée de l'édition mais elle peut également être en lien d'une manière ou d'une autre, quant au contenu de l'activité ou à la modalité (technique) des savoir-faire qu'elle requiert¹¹⁴³ : emplois dans l'événementiel, dans le graphisme ou l'édition institutionnelle par exemple. À ce premier noyau d'acteurs s'agrège un certain nombre d'aides ponctuelles (parfois familiales). Celles-ci ne sont pas directement impliquées dans les activités éditoriales au sens propre (choix des projets, établissement des plannings de sorties, mise en forme des ouvrages, démarches administratives et comptables, etc.) mais peuvent, selon leurs compétences reconnues et leur degré d'investissement, intégrer l'une ou l'autre de ces tâches après avoir été intronisées par les membres de l'équipe dirigeante. Malgré tout, la teneur bénévole de cet investissement nécessite une clarification progressive des motivations de chacun, une sorte de garantie individuelle de l'investissement. Dans ce type de fonctionnement, la confiance réciproque est annexée aux preuves d'implication individuelle (comme la disponibilité et la motivation dans l'activité) et à la capacité d'adhésion au projet général (ici marquée par les repères de la bande dessinée alternative et, de manière plus concrète, par l'adoubement de l'ensemble des acteurs impliqués). De manière plus institutionnalisée, certains de ces bénévoles intègrent parfois la structure au titre de stagiaire. Renforts peu coûteux (voire gratuits), détachés aux tâches les plus accessibles, ces stagiaires peuvent également être un véritable handicap moral pour la structure. Les sollicitations de jeunes étudiants se heurtent souvent à des conditions d'accueil et d'encadrement limités par le peu de moyens dont dispose la structure. La demande d'investissement inhérente à la configuration d'une telle structure alternative ne remplit pas certaines conditions de professionnalisme. Elle se caractérise notamment par l'absence de tâches ou de postes spécifiques, la personnalisation des rapports de coopération et la nécessité d'adéquation aux impératifs éthiques liés à la création. Cette configuration est marquée par les passages d'un régime de l'engagement à l'autre : de celui de l'absorption dans l'activité ponctuelle à celui de la planification des activités en passant par leur justification. Elle implique ainsi des modes de compensation, des dispositifs d'ajustement plus ou moins formels. Parmi ces compensations, nous avons remarqué : l'échange de connaissances et de compétences (qui fonctionne dans les deux sens et reste fonction des contours explicites de l'engagement réciproque à un moment donné) ; sur un mode plus conventionnel, la rémunération indirecte (remboursements de frais, don de livres ou autres) ; plus généralement, le partage affectif (reconnaissance, affection, gratitude¹¹⁴⁴). Il s'agit alors de sortir des cadres

¹¹⁴³ Voir l'engagement dans la cité par projet dans L. BOLTANSKI et È. CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 167.

¹¹⁴⁴ Un savoir-faire discret est à l'œuvre dans l'acte de remercier, acte de gratitude théorisé comme tel par l'un des acteurs de l'équipe lors de notre enquête. Les actions de saluer à distance ou de penser aux absents font

conventionnels de l'échange sur le mode professionnel (marchand ou bureaucratique) par une extension sur un mode personnalisé et communautaire. Cette extension relève d'une adaptation à la signification commune du don de soi impliqué par le bénévolat. Ce principe résulte directement du fondement éthique (valable dans le domaine de la création artistique sans en être caractéristique) de l'irréductibilité du sujet humain à son rôle¹¹⁴⁵ et se retrouve plus généralement dans d'autres types d'organisations fonctionnant sur le modèle du don.

« Dans la perspective du don, on peut envisager la société comme un réseau constitué de la somme des relations uniques que chaque membre entretient avec les autres. [...] C'est ainsi que nous nous relierions à l'ensemble des membres de la société, beaucoup plus que par le passage formel dans un centre qui redistribuerait ensuite sa part à chaque membre. Ce système central de redistribution ne peut fonctionner que s'il est branché sur ce réseau, que s'il est nourri et habité par le réseau social. Le contraire, c'est la bureaucratie au sens péjoratif du terme : une structure rigide, incapable d'adaptation¹¹⁴⁶. »

La participation accrue progressivement possède les caractéristiques du don moderne tel que décrit par J. Godbout¹¹⁴⁷ et ne fonctionne que par son inscription dans un temps relativement long qui démarque le processus du don d'un pur échange de valeurs.

« D'ailleurs, le terme "rendre" signifie ici en fait donner. La distinction entre donner et rendre est analytique. Car celui qui rend, en fait, donne aussi. On ne rend pas un don comme on rend la monnaie ou un prêt. On donne et s'il s'avère à l'analyse qu'on a déjà reçu, l'appellation "rendre" désigne cet aspect du geste. Il s'agit donc bien d'un système de don, la réciprocité désignant le fait que, dans ce système, lorsqu'il y a équivalence, elle n'est pas marchande. Elle obéit à d'autres règles. Elle se situe dans une histoire entre personnes. Le geste ne s'explique ni par le statut [...], ni par le pouvoir, ni par le marché, mais par l'histoire de la relation, par son passé¹¹⁴⁸. »

Toutefois, le caractère professionnel ou professionnalisant de la relation entraîne également une certaine exigence de réciprocité proportionnée qui complète cet échange personnalisé et inscrit dans un temps séquencé. C'est notamment le cas pour ce qui concerne plus directement les « remboursements » (de trajets ou de matériel par exemple). D'autre part, le don passe par l'intermédiaire d'une structure qui, si elle dépend des personnes présentes,

aussi partie de ce répertoire affectif dont l'usage s'inscrit dans une chaîne généralisée du don implicite entre familiers ou entre « familiarisés ». J. GODBOUT, *L'esprit du don*, (Postface et collaboration A. CAILLÉ), La Découverte, coll. « Poche », Paris, 2000, p. 262.

¹¹⁴⁵ E. GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 279.

¹¹⁴⁶ J. GODBOUT, *L'esprit du don*, op. cit., p. 107.

¹¹⁴⁷ La liberté, la gratuité, le caractère spontané, la dette et le retour. *Ibid.*, p. 141-142.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 140.

supporte elle-même un projet prenant les contours collectif du don par certains aspects, notamment le bénévolat de ses propres responsables ou de ses auteurs¹¹⁴⁹.

Les résultats de l'enquête présentés dans cette partie sont consécutifs à cette configuration spécifique d'entrée en activité, pondérée par une application propre de l'engagement ethnographique¹¹⁵⁰. Sans entrer dans le détail de considérations trop personnelles n'ayant que peu de rapport avec un travail de recherche, la présentation de cette application locale des principes ethnographiques paraît ici nécessaire dans ce qu'elle permet de contextualiser et donc de situer les limites de cette enquête. Tout en représentant de véritables limites, ces difficultés permettent également de rendre compte de caractéristiques locales des contours de l'engagement personnel requis dans une telle situation de recherche.

1. LES CONFIGURATIONS DE GROUPE DU FESTIVAL

C'est dans le but de répondre à la problématique de l'articulation entre professionnalisation et artification de la bande dessinée que nous avons entrepris une démarche d'observation participante au sein d'une maison d'édition, délimitant de manière pratique un groupe de référence à travers lequel nos observations furent recueillies. Toutefois, cette limitation sociologique d'un groupe doit ici être nuancée par les données recueillies sur le terrain. Une maison d'édition est loin de fonctionner comme un groupe, ni de manière générale, ni dans le cadre plus particulier du festival. Cette tendance au regroupement peut être effective dans certains cas mais elle peut également devenir facteur de dissensions. Lors d'un festival, la maison d'édition s'exporte dans l'espace physique que constituent le stand et ses ramifications, éventuellement une exposition ainsi que des lieux de regroupement comme par exemple les logements. Pour le festival d'Angoulême par exemple, les petits éditeurs n'ayant pas les moyens de loger « leurs » auteurs dans des chambres d'hôtel nominatives louent des espaces privés qu'ils s'approprient en collectif le temps de l'événement, ce qui favorise une solidarité domestique ponctuelle et l'interaction de chacun sous la modalité d'une familiarisation interpersonnelle. C'est dans ce sens, selon cette modalité empirique, qu'il est d'abord possible de parler de groupe ou, plus précisément de regroupements ponctuels mais souvent réitérés. Partant du stand, la table derrière laquelle chaque participant se retrouve à un moment ou un

¹¹⁴⁹ Selon J. Godbout, l'art est un système mixte, entre le système marchand et le système du don, incarné par le mythe de l'artiste. La relation spécifique entre auteur et éditeur alternatif permet de faire l'hypothèse que l'éditeur s'inscrit dans cette chaîne comme auxiliaire du don, c'est du moins ce qu'il faut conclure si l'on accepte l'analyse du système de don moderne proposé par cet auteur. *Ibid.*, p. 124.

¹¹⁵⁰ Voir D. CEFAÏ, (dir.), *L'engagement ethnographique*, Éditions de l'EHESS, coll. « En temps et lieux », Paris, 2010.

autre, les différentes catégories de participants (éditeurs, bénévoles, auteurs) se trouvent, malgré la proximité en coulisses¹¹⁵¹, dispersés en fonction de paramètres professionnels ou économiques et d'affinités respectives. Dans le cas de notre enquête lors du festival d'Angoulême, cette dispersion se traduit par une double location : un gîte situé à quelques kilomètres de la ville où se trouvent la majorité des logements ; un appartement situé en centre-ville permettant une accessibilité accrue au site de l'événement ; l'hébergement chez des connaissances ; la chambre d'hôtel ou l'hébergement pris en charge par d'autres éditeurs (pour des auteurs publiant dans plusieurs structures). La participation à ces événements est toujours conditionnée par des contraintes pratiques, si bien que le « groupe » se module constamment en fonction des arrivées et des départs, la question prenant la tournure d'une véritable routine langagière et l'occasion d'une scission dans le processus de familiarisation¹¹⁵². Les emplois du temps respectifs ne permettent pas plus d'évoquer un véritable regroupement stabilisé. Il faut donc appréhender l'effectivité du groupe comme le mouvement de va et vient autour d'unités fixes humaines ou non (les éditeurs, le stand, les logements, éventuellement les tickets repas, etc.). Ces repères d'unicité constituent des pôles de regroupement, potentiellement fixés en groupes dans l'intimité de liens de familiarité. Toutefois, il convient de mettre l'accent sur une particularité axiologique de ce type de groupe. Non seulement il ne permet pas nécessairement d'accueillir tous les membres potentiels, dans la mesure de ses limites spatiales ou économiques, mais sa visée fonctionnelle (la finalité de l'édition) interdit de fixer une forme définitive qui permettrait d'en faire un groupe exclusivement défini par des relations d'affinité strictes. Au contraire, le régime de planification qui caractérise la relation de l'éditeur à l'auteur exige que ce type de relation soit consciemment séparé du régime d'affinité qui peut se nouer lors de ces moments d'intimité, sous peine de discrétiser potentiellement la valeur de la réalisation commune d'un point de vue esthétique¹¹⁵³.

L'unité du groupe se déploie notamment au niveau du vocabulaire (« Ils sont où les autres ? ») ou de l'organisation (« On mange où ? »), à tel point que le festival prend parfois l'allure de « colonie de vacances » dont les éditeurs seraient les « gentils organisateurs ». Les auteurs n'étant pas rémunérés pour participer à ces événements, qui peuvent même leur coûter

¹¹⁵¹ Sur la notion de coulisse, voir E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁵² Comme dans les réunions de famille, il est classique que les liens témoignant de la plus grande proximité se nouent lorsqu'il n'en est plus temps, au moment des départs.

¹¹⁵³ C'est ce que Nathalie Heinich décrit à propos des écrivains comme « l'ostension au milieu ». N. HEINICH, *Être écrivain*, *op. cit.*, p. 142.

de l'argent pour un maigre bénéfice en termes de ventes et de visibilité, il est d'usage de les *choyer* pour leur donner envie de revenir. Ainsi s'il est possible de parler de groupe, c'est plus précisément concernant le noyau dans l'équipe éditoriale autour duquel les auteurs évoluent, lorsque ceux-ci ne sont pas eux-mêmes organisés en collectifs. Dans certains festivals, ce groupe est réduit au minimum, lorsque les auteurs sont invités indépendamment de leur éditeur par des libraires. Pourtant, étendu à une catégorisation fonctionnelle, il est possible d'envisager un groupe fictif, constitué par l'ensemble des auteurs qui se reconnaissent entre eux en distinction des éditeurs, organisateurs, libraires, public, etc. Ce découpage se superpose à la configuration spécifique de l'équipe. La venue de certains auteurs « en touristes » montre cette fonctionnalité de l'auteur en dédicace qui peut parfois être assimilée à la fonction éditoriale ou à celle de public. Les rôles sont d'ailleurs bien souvent interchangeables dans la mesure où le festival est la plupart du temps conçu comme un lieu de double pratique, dont l'ambiguïté est savamment entretenue, entre l'activité de loisir et l'activité professionnelle.

N'étant pas à proprement parler en mission professionnelle dans la mesure où il (ou elle) n'est généralement pas rémunéré(e) pour y participer, l'auteur est toutefois en prise avec d'autres enjeux professionnels : l'établissement ou l'affermissement du lien avec les éditeurs, qu'il y côtoie directement ; la nécessité de se tenir au courant des pratiques et des innovations dans sa branche, par le contact avec les livres ou ses collègues, pouvant aller jusqu'à des conférences comme les journées professionnelles organisées en marge du festival de Lyon¹¹⁵⁴ ; la promotion ou la recherche de débouchés annexes auprès d'intermédiaires médiatiques ou de marchands comme les galeristes ; l'éventuel projet avec le festival susceptible de déboucher sur un autre type de participation entraînant une rémunération (animations, présidence du festival, expositions, etc.) ; le lien physique avec des collaborateurs. Souvent, ces différentes possibilités sont informelles et constituent des justifications *a posteriori*. Certains événements sont plus propices à de tels agencements professionnels. Le professionnalisme de l'auteur s'évalue ici notamment selon le degré de planification que ces activités demandent (rendez-vous, animations, etc.). La consultation des livres et les rencontres fortuites constituent la limite entre professionnalisme et amateurisme en la matière et un contrepoint à la qualification purement professionnelle de la présence dans ces espaces.

Organisé le plus souvent en fin de semaine afin de pouvoir accueillir le public, le festival est également un lieu de « sortie ». Dans le meilleur des cas, les organisateurs visent donc à

¹¹⁵⁴ Voir *supra*, p. 284.

favoriser ces options professionnelles tout en insérant les auteurs dans des dispositifs de divertissement. Cette harmonisation de principes hétérogènes (loisir/travail) permet, à l'inverse, d'évaluer le professionnalisme des organisateurs. L'évaluation de l'événement en tant que tel est donc conditionnée par des critères de confort (nourriture, mise à disposition de véhicules, animations ou lieux réservés, etc.) distincts des considérations professionnelles laissées à la charge des auteurs, exception faite d'animations spécifiques telles que les conférences professionnelles ou les rencontres éditeurs-auteurs par exemple. En ce sens, il est possible de parler du groupe professionnel des auteurs, du point de vue des organisateurs ou des accueillants que sont parfois les éditeurs. Pour ce qui concerne la professionnalisation des auteurs, le festival constitue un espace-temps mixte, entre le professionnel et le loisir, écrasant un peu plus la distinction entre temps de travail et temps privé. Les auteurs sont parfois très sollicités pour ces événements fréquents tout au long de l'année. Un jeune auteur rencontré à l'un de ces événements affirma par exemple avoir fait plus de cinquante festivals en deux ans avant de devoir « se calmer » et opérer une sélection. Les critères d'une telle sélection sont divers. Outre la disponibilité de planning et la proximité géographique des événements (ou au contraire un certain exotisme), d'autres paramètres dont la qualité d'accueil, la notoriété de l'événement et ses potentielles répercussions professionnelles président à ce choix. Mais l'indistinction entre temps de travail et temps de loisir peut parfois devenir problématique et être source de tension entre organisateurs et auteurs, voire entre auteurs, par exemple lorsque l'auteur est trop absent de ce pour quoi il est invité ou, à l'inverse, lorsqu'il se consacre trop à ses propres objectifs professionnels, au détriment de la participation collective. De la même manière, le festival est également évalué en fonction de cet équilibre, devant garantir des conditions de professionnalisme, principalement en termes de visibilité et d'accueil des professionnels, ses organisateurs doivent garantir un accueil basé sur la qualité de vie. Un exemple pertinent de cette tension est celui de l'invitation des conjoints des auteurs qui ne va pas parfois sans contrevenir au caractère professionnel de la manifestation : selon les organisateurs, un auteur invité à un festival proche de la mer en été « n'est pas censé passer son week-end en famille sur la plage ».

OBSERVATION PARTICIPANTE ET INTERVENTION

La première limite de cette enquête concerne l'interaction propre entre le chercheur et les acteurs lorsque celle-ci est réalisée de manière explicite. Le fait de se déclarer enquêteur aux acteurs implique deux sortes de participations qu'il convient de distinguer en théorie même si elles peuvent parfois paraître indistinctes en pratique : l'observation participante et la recherche action. Chacune de ces pratiques relève d'acceptions différentes de la recherche, la

première étant héritée de l'ethnographie¹¹⁵⁵, la seconde de la sociologie de l'action et de la psycho-sociologie¹¹⁵⁶. La différence entre ces deux démarches réside dans la volonté d'intervention du chercheur au cœur de son activité de collecte des données sur le terrain. Dans le cas présent, de la configuration spécifique de l'activité résulte une tension entre ces deux principes, l'option méthodologique de pure observation participante étant mise en cause par la sollicitation des acteurs vis-à-vis du chercheur en vue de sa participation¹¹⁵⁷. Loin de n'être qu'une limite, cette interaction entre le chercheur et les acteurs doit être envisagée comme une donnée quant au mode de participation exigé dans un contexte d'action particulier ainsi qu'à certains paramètres de compréhension des modèles référentiels ayant un rôle dans l'organisation de l'activité. En d'autres termes, elle invite à interroger la distance relative entre le chercheur et les acteurs auprès desquels il mène son enquête¹¹⁵⁸. Cette demande d'intervention s'inscrit ici dans une histoire spécifique dont les enjeux ont été soulevés dans notre première partie. L'investissement du chercheur s'inscrit d'abord dans un contexte général de demande de reconnaissance d'un type spécifique, liée au statut de la bande dessinée (ou d'une certaine bande dessinée, c'est-à-dire d'une certaine manière de la faire, de la distribuer, de la lire et d'en rendre compte). Mais cette demande d'adhésion, liée au statut de l'objet, tend à se déporter sur le statut de l'activité à la mesure de son désaxement de l'objet vers l'activité en tant que telle. C'est ainsi que les regroupements professionnels favorisent la production de données sur l'activité des producteurs¹¹⁵⁹. Cette demande d'adhésion, qui est aussi une quête de reconnaissance axée sur l'activité, s'oppose en partie à la reconnaissance axée sur le résultat de cette activité en fonction de sa nature artistique. L'opposition entre reconnaissance artistique basée sur les réalisations, et la reconnaissance professionnelle basée sur les contraintes de l'activité, se traduit au niveau de la qualification des discours des commentateurs. Que ce soit dans la visée d'une clarification des contraintes techniques pesant

¹¹⁵⁵ S. BEAUD et F. WEBER, *Guide de l'enquête de terrain*, La Découverte, coll. « Guides grands repères », Paris, 2010, p. 6-7.

¹¹⁵⁶ R. BARBIER, *La recherche action*, Éditions Anthropos, coll. « Poche ethno-sociologie », Paris, 1996, p. 15.

¹¹⁵⁷ Ainsi, nous avons été sollicité pour publier autant du matériel de terrain (entretiens) que pour publier des articles proposant des résultats tirés de ces données d'observation et d'entretiens ainsi que pour une présentation publique qui ne concernait pas directement ces données. Cette sollicitation peut aller jusqu'à une sorte de débauchage, c'est-à-dire l'incitation à devenir un acteur à part entière. Elle relève d'une volonté d'intégration des commentateurs, héritée de la structuration historique des acteurs de la bande dessinée, comme nous l'avons vu dans la première partie.

¹¹⁵⁸ La question, classique en ethnologie, pose toutefois certains problèmes spécifiques lorsque la proximité des références et des moyens disponibles entre les acteurs et le chercheur tendent à se confondre. Si le chercheur ne peut se résoudre à considérer que les personnes qu'il étudie en savent plus que lui sur leur activité comme l'affirme H. BECKER, *Les ficelles du métier.*, *op. cit.*, p. 165, il n'en reste pas moins que certains types d'activités tendent de manière structurelle à l'appropriation des données de la recherche les concernant et à favoriser une participation active du chercheur.

¹¹⁵⁹ C'est le cas de l'upCHIC précédemment cité, celui des enquêtes produites par la SMart en Belgique ou encore de la tentative avortée d'une enquête sur le statut des auteurs de bande dessinée par le groupement du SNAC. Voir *supra*, p. 277 ; p. 327 et p. 332.

sur l'activité ou des qualités liées à l'objet, ces deux types de collusions s'appuient sur une demande d'objectivité selon deux modalités différentes : objectivité concernant les paramètres de l'activité d'un côté, principalement par le biais de données statistiques ou historiques sur l'état du marché ou le statut des acteurs ; objectivité concernant la valeur intrinsèque d'une œuvre insérée dans un corpus général de l'autre (histoire de l'art). La conjonction ou, au contraire, la séparation de ces deux types de savoir fonctionnent comme deux mesures de réalités vis-à-vis desquelles les choix ponctuels ou plus durables des acteurs s'impriment également comme des facteurs essentiels de l'implication personnelle dans l'activité.

L'interaction entre chercheur et acteurs sous-tend une requête d'adhésion qui se traduit par l'indifférenciation entre axiomatique scientifique et axiomatique artistique lorsque celle-ci se situe du côté de l'objet. Cela se traduit principalement par l'amalgame des compétences et des motivations propres à chaque type d'activité, qui tendent dans ce cas, à être confondues. Cet amalgame est effectif dans les deux sens. D'un côté, l'activité propre du chercheur est supposée prendre appui sur une sensibilité ou du moins sur une compétence axiologique concernant la valeur des œuvres, exercice d'évaluation banal et quotidien dans ce contexte de production de la valeur artistique. Cette congruence présumée entre compétence scientifique et compétence artistique peut aller jusqu'au retournement vocationnel¹¹⁶⁰ ou, *a minima*, au dédoublement, lorsque le chercheur devient effectivement critique, éditeur ou auteur. Il est conditionné par la présupposition du choix de l'objet de recherche en fonction d'affinités esthétiques ou affectives. La proximité relative à la définition de l'objet selon un registre technique est aussi en jeu dans la proximité supposée de l'objet artistique et de l'objet scientifique comme support d'investissement technique et intellectuel, c'est-à-dire comme pratique. D'un autre côté, cette collusion peut aussi être liée au retournement critique de la thématique du don en contexte de production en faveur du principe de l'attirance, de l'appel, c'est-à-dire de la valeur propre de l'objet extériorisé en fonction de l'importance du facteur de liberté que garantit la possibilité du choix subjectif. Dans les deux cas, cela correspond à une mise à distance des caractères professionnels ou artistiques au profit d'un double rapport de savoir-faire et de connaissance théorique vis-à-vis de l'objet pris dans son extériorité.

Les acteurs impliqués dans le contexte de l'édition de bande dessinée mettent également en avant, dans leur processus créatif (ou à côté), la thématique de la recherche. La récente thèse de Jean-Christophe Menu témoigne de ce passage¹¹⁶¹. Ce thème porte inversement la même relation de proximité pratique entre science et création. Portée par le vocabulaire, la

¹¹⁶⁰ Lors de ce travail, nous avons côtoyé de nombreux anciens étudiants du supérieur ayant « bifurqué ».

¹¹⁶¹ J-C. MENU. *La bande dessinée et son double*, op. cit.

temporalité voire l'activité (éditoriale) communs des démarches, la collusion significative entre création artistique et science, l'est également par les enjeux axiologiques (relatifs aux contenus de l'activité, par exemple à travers l'engagement politique) et les conditions de pratique professionnelle, ainsi que parfois par la nature même des réalisations artistiques qui empruntent les références, le ton ou la méthodologie d'enquêtes scientifiques¹¹⁶². Ce développement s'explique peut-être également par la formation universitaire de certains auteurs et par une traditionnelle exigence de véracité des faits encouragée par la loi de 1949 autant que par les lecteurs¹¹⁶³. Mais il semble qu'elle s'appuie de manière plus générale et plus explicite sur l'identification commune d'une démarche de recherche, c'est-à-dire sur une homologie de l'expérience de la pratique artistique et de la pratique scientifique. Si cette disposition de recherche est loin d'être absolue (elle semble être un critère général d'exigence de la bande dessinée de création « alternative » qui, par définition recherche de nouvelles voies), elle peut aussi tenir lieu de distinction esthétique dans la mesure où elle se conjugue avec une exigence de recherche graphique. De cette manière, elle oscille entre deux modèles différents de l'activité : la recherche scientifique et la création dans le sens d'une annexion des moyens à la finalité esthétique. Toutefois, c'est d'abord la définition de l'activité comme compétence liée à un savoir formel qui est à la base de ce rapport d'homologie.

DE L'ENTRETIEN À LA PARTICIPATION

Étant évaluées les limites d'une recherche participante caractérisée par une demande implicite ou explicite d'adhésion de la part des acteurs, nous avons progressivement détourné le cours de l'enquête de ce rôle d'intervention. Cette transition progressive se justifie par la prise en compte de la tension interne à cette enquête qui a largement influencé ses dispositifs méthodologiques. Cette tension se traduit par le passage progressif de l'identification en tant que jeune chercheur à celle de participant à l'activité. Exprimée en termes de statut individuel, elle se répercute également de manière formelle dans le passage d'un ensemble d'entretiens et

¹¹⁶² Les exemples de bande dessinée regroupant ces caractéristiques sont légion et très disparates. Ils vont de l'ouvrage de vulgarisation jusqu'à l'enquête politique. Voir par exemple J. HARDER, *Alpha directions*, Éditions de l'An 2, Angoulême, 2009. L. TRONDHEIM, *Désœuvré*, *op. cit.* P. SQUARZONI, *Dol*, Les Requins Marteaux, Albi, 2006.

¹¹⁶³ Nombre d'auteurs témoignent de l'attention accordée par les lecteurs, dans les journaux illustrés d'après guerre, à l'exactitude des faits dessinés ou relatés dans les bandes dessinées. Sans avoir été constaté de manière quantifiée, le phénomène ne peut être considéré comme marginal ici dans la mesure où il incite parfois les auteurs à tenir compte de cette exigence de réalité lorsqu'ils évoquent des faits probables ou avérés. En retour, cette disposition entraîne parfois les commentateurs à considérer les auteurs comme de véritables vulgarisateurs, ingénieurs ou visionnaires. Voir par exemple le cas de Jacobs et de l'égyptologie, B. MOUCHART et F. RIVIÈRE, *La damnation d'Edgar P. Jacobs*, *op. cit.*, p. 174-175 ; celui de Reiser concernant l'énergie solaire. Y. FRÉMION, *Reiser*, *op. cit.*, p. 103 ; celui de Ferrandez historien, S. BUCH, *Ferrandez. Une monographie*, (biblio. G. RATIER), Éditions Mosquito, Saint-Égrève, 2005, p. 130 ; Celui de Franquin inventeur, N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, *op. cit.*, p. 161.

de participation à une stricte délimitation du corpus sur le modèle de l'observation participante. Peu orthodoxe du point de vue de la méthode, ce changement d'orientation et ses répercussions observées dans l'interaction permettent de rendre compte des représentations de l'activité en fonction de l'attribution réciproque des rôles et des identifications en contexte¹¹⁶⁴. Avant de décrire les conséquences de ce changement pour ce travail, la présentation des entretiens effectués permettra d'en décrire ici les limites.

L'entretien de recherche, le journalisme et le pied dans la porte social

Pour un précédent travail de recherche sanctionnant l'aboutissement d'un Master en sociologie, six entretiens furent réalisés afin de rendre compte des catégories utilisées par les acteurs pour décrire les contours de leur activité. Dans la continuité de cette première approche, sept autres entretiens furent réalisés à partir de la même base de questions. Le questionnaire est composé de cinq questions ouvertes axées : sur la trajectoire individuelle et les modes d'appropriation de l'activité (Comment avez-vous commencé à faire de la bande dessinée ? Parlez-moi de votre travail de création.) ; sur la considération collective vis-à-vis de l'objet (Comment situez-vous la bande dessinée par rapport à d'autres modes de création ?) ; sur la position individuelle relative à un diagnostic général du champ (Comment vous situez-vous vis-à-vis d'autres auteurs de bande dessinée ?) ; plus directement sur la tension entre régimes d'activité (La bande dessinée est-elle une profession ou une vocation ?). Une sixième question, « fermée » cette fois, relève de la catégorisation de la notion d'engagement par les acteurs et devait permettre une évaluation du contexte d'analyse en fonction des cadres de l'activité mis en jeu au cours de l'exercice de l'entretien (Êtes-vous engagé ?). Sa formulation très générale permet de soulever les différents registres de l'engagement en jeu dans le cours de l'interview et plus généralement dans l'activité selon l'évaluation de l'interviewé.

La teneur de ces entretiens oscille entre l'entretien semi-directif, du fait de la présence de ces questions récurrentes, et l'entretien non directif. Plus précisément, elle correspond à ce qu'Alain Blanchet nomme un entretien de recherche¹¹⁶⁵, chaque question correspondant plus spécifiquement à une modalité de la relance, contrôlée au préalable et visant à favoriser le discours, celui-ci étant, pendant le cours de l'entretien, orienté par la trame narrative proposée par l'interviewé. Cette disposition particulière de l'entretien, visant un objectif de non-directivité, relève de son objectif exploratoire premier. D'autres entretiens complémentaires,

¹¹⁶⁴ Voir J. FAVRET-SAADA, *Désorceler*, Éditions de l'Olivier, coll. « Penser/rêver », Paris, 2009, p. 152-153.

¹¹⁶⁵ A. BLANCHET, *Dire et faire dire : l'entretien*, Armand Colin, Paris, 1991, p. 14.

enregistrés ou non, furent progressivement mis en place sur cette base de non-directivité dans le but de briser un biais tendant à s'installer peu à peu¹¹⁶⁶. Comme il l'a été signalé, la proximité du cadre de la recherche scientifique à visée compréhensive se mêle ici au contexte d'approche et aux routines mises en place par les acteurs. D'une part, une partie des discours tenus lors des entretiens résulte d'une mise en scène de soi déjà élaborée par la réitération de l'exercice dans d'autres contextes, assimilés au journalisme ou au fanzinat. Les auteurs de bande dessinée ont l'habitude de répondre aux questions, si bien que certaines réponses et mises en discours se retrouvent d'un entretien à l'autre malgré le contrat spécifique¹¹⁶⁷ mis en place avec l'interviewé¹¹⁶⁸. D'autre part, les contraintes spécifiques liées à la participation à l'activité constituent une fracture possible dans le cours de l'entretien. Ce problème spécifique de l'entretien concerne la participation à une situation par laquelle l'entretien est rendue possible. C'est le cas des festivals, durant lesquels les auteurs interviewés tendent à évoquer l'événement en question sans que le sujet n'ait été provoqué.

Au delà de la situation contextuelle, le statut de l'interviewer participant peut aussi poser des problèmes spécifiques quant à la mise en discours. Cette ambiguïté s'est traduite concrètement par la publication de certains des entretiens réalisés. La publication de ces entretiens, si elle permet de favoriser la prise de contact et l'implication des acteurs dans l'exercice, place également l'entretien sous les auspices d'un projet de visibilité annexé à un projet éditorial distinct de celui de la pure recherche. Cette ambiguïté s'est traduite de manière plus directe, dans le cours même de l'entretien, par la mise en garde concernant la divulgation de certaines révélations ainsi que de manière plus discrète, par le refus de nommer les personnes concernées ou de préciser certains détails. Au delà de la question de la publication, le principe de la participation entraîne une forme de discrétion liée notamment au fait de connaître potentiellement les personnes dont il est question.

Les festivals sont un lieu de rencontre conventionnel afin de recueillir les témoignages des acteurs, où l'enjeu d'une mise en discours possède ses propres contraintes. La collecte de témoignages enregistrés y est facilitée par la disponibilité (parfois relative¹¹⁶⁹) des auteurs de

¹¹⁶⁶ Un de ces entretiens est reproduit intégralement en annexe p. 507.

¹¹⁶⁷ A. BLANCHET, *Dire et faire dire : l'entretien, op. cit.*, p. 149.

¹¹⁶⁸ Cette disposition se retrouve parfois même dans des entretiens de personnes différentes relayant les mêmes anecdotes, les mêmes situations. Cet aspect est particulièrement clair dans les livres ou entretiens publiés dans des revues spécialisées. Dans ces publications, les éléments du contexte de l'interaction jouent un tel rôle que les acteurs sont eux-mêmes des spécialistes de l'entretien. À tel point qu'il est nécessaire de tenir compte dans ce cadre, de la compétence de l'interviewé à y participer.

¹¹⁶⁹ Le fait de passer par un éditeur facilite la prise de contact préalable qui permet cette disponibilité sur place. La tentative de prendre rendez-vous sur place est souvent vouée à l'échec. En ce sens, le chercheur intègre certains paramètres professionnels du commentateur qui, lui-même use de techniques valables pour l'enquête sociologique afin de s'offrir une position stratégique d'observateur.

bande dessinée présents lors de ces événements. Mais l'activité du chercheur consiste alors à déjouer le risque d'être assimilé à un journaliste et à ce que l'entretien de recherche ne se transforme en exercice de promotion. Plus de la moitié des entretiens réalisés pour ce travail furent enregistrés dans des festivals, selon l'accessibilité des dispositifs (le plus souvent à la marge de l'événement, dans des cafés). La proximité établie par la participation à l'événement ainsi qu'aux activités d'une maison d'édition reconnue facilita la plupart du temps la liberté de ton des réponses, principalement concernant les auteurs ayant eux-mêmes établi un lien de confiance avec l'éditeur. Pour d'autres, l'assimilation du chercheur aux intérêts d'une équipe particulière fut parfois l'occasion d'une demande de compléments d'informations. C'est ce que fit remarquer un des membres de l'équipe éditoriale ayant lu un entretien réalisé, pendant lequel l'interviewé devint finalement l'intervieweur.

« Je suis toujours surpris par la [...] gêne qui suinte des propos d'un auteur plutôt orienté *mainstream* et qui visiblement se montre un peu méfiant dès que quelqu'un [...] qui n'est pas du sérail de la presse traditionnelle, l'interviewe [...] C'est assez amusant ce luxe de précautions [d]ans les réponses et le non dit qui l'accompagne. [...] amusant retournement, pas que ludique d'ailleurs, à priori il veut savoir ou il met les pieds l'air de rien.¹¹⁷⁰ »

Cumulée à la position de chercheur, l'entrée procurée par l'éditeur est donc à double tranchant. Cependant, elle permet également le contact de certains auteurs hors du cadre du festival. Grâce au carnet d'adresse de l'éditeur, plus ou moins distillé selon le degré de confiance quant à son utilisation¹¹⁷¹, des auteurs furent contactés directement et certains entretiens eurent lieu à domicile, sur leur lieu de travail ou dans des espaces publics hors de manifestations. Ce phénomène est analogue à ce que les psychologues sociaux nomment « le pied dans la porte¹¹⁷² », qui consiste à obtenir un engagement favorisé par une requête préalable. Le fait de passer par un éditeur est une première forme classique de pied dans la porte pour obtenir un entretien. Mais cette modalité technique possède également ses limites comme nous le verrons par la suite. D'autre part, plus que du phénomène de pied dans la porte lui-même, il est aussi question de sa représentation. De ce fait, l'engagement suscité par l'entretien pour l'intervieweur fonctionne également comme prophétie auto-réalisatrice. Comme l'exprime un auteur lors de son entretien, le journalisme et les interviews sont un bon moyen de pénétrer le milieu et de rencontrer des personnes, en somme, de se constituer un

¹¹⁷⁰ Témoignage par courriel d'un responsable éditorial daté du 03 mai 2010.

¹¹⁷¹ Le carnet d'adresse est une ressource telle dans cet univers qu'il fait l'objet d'une attention précieuse comme le fit remarquer l'éditeur à plusieurs reprises, souvent sous une forme ironique : « Avec ça, tu peux ouvrir ta maison d'édition ! ».

¹¹⁷² F. GIRANDOLA, *Psychologie de la persuasion et de l'engagement*, op. cit., p. 199.

« réseau ». L'institutionnalisation du fanzine, dont on a vu l'importance dans l'histoire de la bande dessinée, favorise le pied dans la porte que constitue l'entretien en direction d'une porte ouverte sur la fréquentation continue du monde de la bande dessinée. Car l'entretien permet d'intégrer un univers collectif dans lequel l'intervieweur légitime sa présence. Ainsi un auteur nous confia-t-il son sentiment d'être redevable vis-à-vis d'une personne l'ayant interviewé, favorisant ainsi l'intégration de cette personne au sein de cet univers collectif et professionnel.

Exploités selon une grille d'analyse systématique lors d'un précédent travail, les entretiens complémentaires furent progressivement détachés du corpus principal de cette enquête, afin d'en constituer un complément. En définitive, les éléments recueillis sur la manière de générer et de contrôler sa parole semblent au moins aussi significatifs ici que leurs contenus pris comme un corpus de recherche propre. Par delà leur objectif premier, ces entretiens sont donc progressivement devenus des « faits de participation », mettant encore un peu plus l'accent sur les modalités de qualification de l'activité dans son organisation structurelle. La distinction entre témoignage de première main et témoignage de seconde main révèle donc ici un caractère paradoxal, dans la mesure où le formalisme de l'entretien, malgré son caractère ici scientifique, suscite dans de nombreux cas une distanciation vis-à-vis de l'activité marquée par une volonté de personnaliser les propos selon une modalité purement descriptive ou, au contraire, de généraliser selon une modalité normative.

Modalités de participation et de description

Par sa méthode, cette recherche conserve un caractère exploratoire dans la mesure où les conditions de l'enquête furent largement déterminées par leur contingence empirique. Le caractère non systématique de notre démarche contrarie donc le principe de reproductibilité exacte mais son amplitude offre de véritables points d'accroche à une comparaison légitime. C'est au gré des possibilités offertes par l'intégration du groupe qu'une collecte de données d'observation fut rendue possible. Par ailleurs, une certaine précarité des moyens d'enquête explique également la relative pauvreté de l'étendue géographique des données produites ici. De fait, l'essentiel de l'édition de bande dessinée produite en France et en Belgique se trouve répartie entre Paris, Bruxelles et Angoulême. Mais le caractère relativement provincial de cette enquête peut être justifié par la décentralisation effective d'une partie de l'édition, la multiplication de structures régionales dans les années 1990, ainsi que par la mobilité des acteurs. Cette décentralisation est aujourd'hui largement renforcée par le développement des technologies de l'information et de la communication ainsi que, probablement, par la transformation d'une partie de la production et des pratiques des acteurs. L'indépendance

professionnelle et artistique revendiquée par les auteurs, dont l'auto-édition, le fanzinat ou la publication chez de multiples éditeurs témoignent, s'étend sur un plan géographique¹¹⁷³. Ainsi, l'enquête effectuée en partie dans les locaux d'un éditeur, s'est étendue aux espaces de socialisation réguliers que sont les festivals. Le terrain présenté ici est donc peu orthodoxe mais son incompatibilité avec les canons du genre se justifie par la nature de l'organisation de l'activité, fractionnée temporellement, dispersée spatialement et déjà institutionnalisée sous la forme du commentaire professionnel. Cette enquête empirique aura duré environ cinq ans, entre 2007 et 2012. Mais le temps cumulé passé « sur le terrain » est proprement incalculable en raison de sa morphologie particulière. Outre les trois mois passés à mi-temps dans les locaux de l'éditeur (locaux dispersés depuis chez les différents membres de l'équipe éditoriale) c'est principalement autour de festivals que nous avons tenté d'observer la manière dont s'organise la coopération des acteurs de la bande dessinée. Embarqués par l'éditeur, nous avons donc assisté à une vingtaine de manifestations différentes¹¹⁷⁴. Plusieurs festivals furent également visités sans participation en tant qu'acteur.

Ce rapport se base principalement sur un corpus d'observations recueillies sur place dans des carnets de terrain. Ils sont composés de notes prises sur le vif, conformément aux usages préconisés dans les manuels¹¹⁷⁵. Les notes d'observation composant ces carnets furent prises en majorité au cours des manifestations, de manière plus ou moins régulière selon les conditions pratiques. Elles comportent des descriptions (lieux, personnes présentes, configurations spatiales), des précisions chronologiques, des comptes-rendus de témoignages oraux (de discussions), des considérations plus personnelles (de l'ordre du journal de recherche) et des considérations plus théoriques, notamment sous la forme de questions ponctuelles. Dans la mesure des possibilités pratiques, ces notes « à chaud » furent complétées sur un support distinct dès les sorties de terrain. Ces comptes-rendus postérieurs relativement exhaustifs retracent avec le plus de précision possible la description de l'événement tel que vécu dans sa succession¹¹⁷⁶. D'autres notes furent prises lors de contacts hors festivals, lors de préparations ou de correspondances ponctuelles téléphoniques ou

¹¹⁷³ Une enquête réalisée sur le territoire nord-américain décrit cette décentralisation de la création des *comic-books*. De nombreux parallèles peuvent être faits avec la production française, notamment concernant la liberté de création des auteurs, favorisée par la diversification de la production à laquelle ils ont contribué en créant leurs propres structures éditoriales. G. NORCLIFF et O. RENDANCE, « New Geographies of Comic Book Production in North America: The New Artisan, Distancing, and the Periodic Social Economy », *Economic Geography* vol. 79 n° 3, Clark University, Worcester, 2003, [241-263].

¹¹⁷⁴ Quatre à Angoulême (entre 3 et 5 jours), cinq à Frontignan, (entre 2 et 5 jours), cinq à Montpellier (comédie du livre, entre 2 et 3 jours), deux à Toulouse (entre 2 et 5 jours), deux à Colomiers (4 jours), un à Rennes (6 jours), un à Marsillargues (2 jours), un à Albi (3 jours)

¹¹⁷⁵ S. BEAUD et F. WEBER, *Guide de l'enquête de terrain*, op. cit., p. 125-153 ; J. PENEFF, *Le goût de l'observation. Comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales*, La Découverte, coll. « Guides grands repères », Paris, 2010, p. 154-161.

¹¹⁷⁶ Un extrait de compte-rendu d'observation figure en annexe de ce texte p. 531.

informatiques. Un carnet de recherche fut tenu en parallèle dans un but de décontextualisation et de regroupement d'observations ponctuelles. Le caractère subjectif inhérent à ce mode de production de données ne peut l'invalider ici pour cette dimension, car non seulement cette part subjective participe de la mise en forme de la réalité dans un jeu d'interaction spécifique (la relation du chercheur, participant ou non avec les acteurs) mais également dans la mesure où ces observations sont postérieurement mis en relation avec des données extérieures, témoignages recueillis et expériences réitérées au cours de différentes participations. La conservation de documents récoltés sur place (tickets, journaux, photographies, plannings, etc.) et celle de correspondances permettent également de reconstituer, au delà de la diversité des contextes spécifiques, les lignes d'action du déroulement de l'activité et les lignes de tension des configurations cristallisées par l'activité (dans sa préparation, son déroulement et ses comptes rendus).

Comme il l'a été précisé ci-dessus, le biais introduit par la présentation de soi en tant que chercheur, répercuté dans les entretiens, est ici compensé par une participation active à la vie de la maison d'édition dans le cadre des festivals. Dans les premiers temps, l'invitation à participer aux manifestations publiques en compagnie de l'éditeur était conditionnée par cette identification au statut de chercheur et entraînait un mode de participation lié aux représentations de ce qu'est un travail d'enquête pour les acteurs. La « consigne » consistait alors à se balader et à rencontrer du monde au détour des allées et à « observer ». Afin de donner tout son sens au caractère participatif de cette enquête mais aussi de ne pas se retrouver exclu de l'activité sous prétexte d'enquête indépendante, place fut prise derrière le stand, en tant que vendeur et assistant d'organisation. Ce point de vue, plus propice à l'observation « en milieu naturel », permet un moindre contrôle des acteurs, se sachant observés tout en se pliant principalement à l'activité par laquelle l'observateur lui-même se donne à voir dans l'activité. D'autre part, elle offre une compensation à la présence du chercheur pour les acteurs, ceux-ci offrant également, dans le cas présent, les ressources matérielles d'une enquête de terrain en prenant en charge les frais d'hébergement, de transport et d'accès aux manifestations payantes. Ce mode d'infiltration implique toutefois un risque spécifique (vis-à-vis du compte-rendu de recherche) : celui de se trouver en situation d'engagement ambigu ou de conversion¹¹⁷⁷ dans ses formes exagérées, c'est-à-dire de jouer le jeu au point de ne plus être en mesure de le décrire.

¹¹⁷⁷ J-P. OLIVIER DE SARDAN, « Le "je" méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », *Revue française de sociologie* vol. 41 n° 3, Ophrys, Gap, 2000, [417-445], p. 427-430.

À titre personnel, la question s'est posée au fur et à mesure de la progression de l'investissement dans l'organisation des événements, au delà des questions relatives à l'intervention dont il a été question plus haut. La participation à l'activité suppose l'application d'un savoir-faire qui peut être directement corrélée aux informations données aux acteurs. Dans le cas présent, cette compétence est d'abord relative au fait d'être capable d'évaluer la qualité technique et esthétique d'un objet, elle est une compétence critique. Elle se traduit concrètement par le biais de comptes rendus suscités pour être mis en commun, sous la forme d'une demande explicite de jugement esthétique. Savoir ce que l'autre pense de tel ou tel livre, de telle exposition (plus généralement, ses goûts), est à la base du rituel de reconnaissance interpersonnelle organisé autour de l'objet. Par la suite, la demande d'une compétence critique s'étend à d'autres territoires de la personnalité. Les compétences dans d'autres domaines peuvent également être sollicitées dans l'organisation d'événements (avoir un permis et une voiture ou savoir bricoler par exemple) pour lesquels toutes sortes de savoir-faire peuvent être utiles.

Le festival comme espace concret d'observation

La recherche sociographique comporte nécessairement une délimitation focale qui implique la restriction du champ de recherche en fonction de ce point de vue. Dans le cas présent, l'observation participante l'est d'abord du point de vue de l'éditeur. À proprement parler, ce sont les activités éditoriales (et plus précisément une partie d'entre elles) qui se sont prêtées à l'observation, ouvrant ainsi les possibilités d'une analyse organisationnelle plus que celles d'une analyse compréhensive de l'expérience de création en elle-même. Des observations *in situ* produites par des acteurs-chercheurs peuvent produire ce type de résultat, ce type d'analyse est courant par exemple en sociologie de la musique¹¹⁷⁸. Mais il est rendu plus complexe dans la configuration propre de la bande dessinée, activité pour laquelle l'espace de création est bien souvent dématérialisé et solitaire. Toutefois, cela ne signifie pas qu'il le soit toujours, la création peut aussi être effectuée dans le cadre de résidences d'artistes, d'ateliers collectifs voire dans des endroits plus informels¹¹⁷⁹. Dans le cas présent, le parti fut pris, en grande partie pour des raisons conjoncturelles, de nous détourner de l'observation du

¹¹⁷⁸ L'analyse d'Howard Becker en est la figure tutélaire avec la partie de son ouvrage *Outsiders* consacré aux musiciens de danse. H. BECKER, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, (trad. J-P. BRIAND et J-M. CHAPOULIE), Métailié, Paris, 1985, p. 103-144 Pour une analyse plus récente, voir M. PERRENOUD, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », série « Enquêtes de terrain », La Découverte, Paris, 2007.

¹¹⁷⁹ L'un des auteurs interviewés fut rencontré à une terrasse de café où il venait travailler régulièrement.

moment propre à la création¹¹⁸⁰ en vue d'un autre moment de coopération, le festival. Le moment du festival possède des significations propres puisqu'il touche à la représentation des acteurs dans une configuration particulière, agrégation d'organisations distinctes (des équipes de différentes natures, mises en vis-à-vis, en coopération ou en concurrence) dans un espace donné (plus ou moins vaste) et pour un temps imparti. Toutefois, le festival est un espace privilégié de confrontation de la professionnalisation et de l'artification de la bande dessinée, dans la mesure où les différents modes d'appréhension s'y retrouvent mêlés par la force du regroupement autour d'un objet spécifique, la bande dessinée. Le regroupement autour de cet objet suppose déjà une délimitation qui peut être détournée ou critiquée comme nous l'avons analysé précédemment. D'autre part, à travers le festival, le caractère participatif de l'observation est particulièrement adéquat dans la mesure où il inscrit le chercheur (lorsqu'il n'est pas lui-même « du métier ») dans la chaîne des activités sans perturber le cours d'une représentation¹¹⁸¹ à laquelle il contribue à la mesure du rôle dans lequel il s'inscrit. Cette participation permet également d'accéder aux coulisses d'une re-présentation dont les contours sont stabilisés par des marqueurs matériels spatiaux et temporels. Par cette implication personnelle, les moments de l'observation sont donc étendus aux moments (et aux espaces) de relâchements de l'équipe¹¹⁸², dans lesquels une partie des problématiques et des enjeux propres à la coopération des producteurs (ici concernés), ainsi que les espaces de l'apprentissage des us et coutumes s'ouvrent à l'observation.

La configuration festivalière se décline selon de nombreux paramètres, autant du côté du public, des organisateurs et des professionnels qui y participent. Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, le festival est un espace de promotion et de professionnalisation incontournable pour les professionnels de la bande dessinée¹¹⁸³. Malgré cette constante, leurs modalités peuvent être très différentes. Outre le traditionnel stand de dédicaces, certains festivals organisent des rencontres consacrées aux professionnels, qui dépassent les classiques conférences, rencontres, spectacles, animations et expositions. Le plus souvent, ces

¹¹⁸⁰ Cette question du moment de la création relève en fait de considérations métémpiriques. Un festival, à l'instar d'autres espaces de vie peut également être un lieu de création notamment sous contraintes, comme le montrent l'exemple des carnets de festival. Voir par exemple le carnet réalisé à l'occasion du festival Périscopages par B. GUILLAUME, *La journal de Périscopages 2010*, Kaugummi/Périscopages, Rennes, 2010. Nous reviendrons sur ces questions dans la délimitation de l'atelier. Voir *infra*, p. 403.

¹¹⁸¹ Nous distinguons ici la re-présentation, c'est-à-dire l'activité de présentation collective, des représentations que cette activité est supposée produire en termes psychologiques. Voir *infra*, p. 386.

¹¹⁸² Voir E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁸³ Le site *Opale bd* recense 158 manifestations annoncées pour la France, la Belgique, le Luxembourg, la Suisse et les Pays-Bas sur un an. Ce dénombrement ne semble pas exhaustif. Il offre une simple idée du développement plus ou moins pérenne de ce type de manifestations. Site *Opalebd*, [En ligne : <http://www.opalebd.com/>]. Consulté le 26.07.2012. Le site *ActuaBD* recense quant à lui plus de 300 festivals en France. Rubrique « Nos dossiers. La vie des festivals », *ActuaBD*, [En ligne : <http://www.actuabd.com/-La-vie-des-Festivals,59->]. Consulté le 26.07.2012.

événements sont organisés par des associations locales ou des mairies, voire par des professionnels de l'organisation d'événement. Mais dans cette concurrence événementielle, l'enjeu d'un festival est de dégager une spécificité qui peut tenir à l'originalité thématique, au mode d'organisation (par exemple, l'organisation de différentes manifestations sur plusieurs semaines dans différents espaces), à l'implantation locale ou au type d'activités proposées en fonction par exemple des croisements disciplinaires (c'est le cas des salons du livre). Une perspective particulièrement intéressante réside aujourd'hui dans l'organisation d'événements basés non plus sur le principe de visibilité et de commercialisation mais sur celui de la création en direct et de la résidence ouverte¹¹⁸⁴. Mais dans ce cas, comme dans celui des rencontres professionnelles ou des colloques et autres universités d'été, c'est bien contre le compromis marchand et artistique que représentent les festivals (entre le salon artistique et la foire commerciale) que se construit un nouveau modèle organisationnel. Le glissement sémantique du salon au festival est opéré à l'occasion du festival d'Angoulême en 1996, introduisant ainsi une dimension festive dans son intitulé, tandis que les critiques comparent l'événement à une « foire à la saucisse¹¹⁸⁵ ».

Le principal élément distinctif qui permet de distinguer les festivals fréquentés au cours de cette recherche est l'ampleur de la manifestation. Entre le festival international d'Angoulême étalé sur quatre jours et le festival organisé dans la salle des fêtes d'un petit village ouvert deux jours consécutifs aux heures ouvrables, les proportions du nombre de participants (auteurs, éditeurs, libraires invités et public présent) de même que les programmations sont sans commune mesure. Par conséquent les conditions de regroupement sont également différentes. D'autre part, le festival « généraliste » qui regroupe différentes disciplines permet également de mettre l'accent sur la concentration des équipes par disciplines. Dans le cas présent, cette donnée résulte de l'observation de deux événements principaux : un salon du livre et un festival consacré au roman noir (d'autres types de croisements existent comme un festival disque et bande dessinée, rapidement visité). Dans ces deux cas, tandis que les acteurs de la bande dessinée tendent à se réunir toutes catégories confondues, les croisements avec les auteurs de littérature sont plus rares. Cela se traduit notamment par l'organisation spatiale des espaces, mis en forme par les organisateurs afin de faciliter une lisibilité publique mais aussi dans les espaces de relâchements que sont les repas, voire même au niveau des logements,

¹¹⁸⁴ L'association Chifoumi organise, entre 2009 et 2011, trois résidences d'auteurs ouvertes au public. L'association ne parle pas de festival mais d'événement ou de résidence. Cet événement n'a pas pu être reconduit faute de moyens. Pierre Feuille Ciseaux, [En ligne : <http://www.pierrefeuilleciseaux.com>]. Consulté le 26.07.2010.

¹¹⁸⁵ Franck Bondoux, cité dans un article du Figaro. O. DELCROIX, « Angoulême: la BD en pleine forme », *Le Figaro.fr*, 2012, [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/bd/2012/01/29/03014-20120129ARTFIG00159-angouleme-la-bd-en-pleine-forme.php>]. Consulté le 16.02.2012.

lorsque les participants de chaque type d'activités sont pris en charge par des organisateurs distincts. C'est notamment le cas lorsque les auteurs sont invités par leur éditeur.

L'« ENCLICAGE »

L'entrée dans le terrain par la porte d'une maison d'édition implique une autre limite significative de l'observation des interactions « en bande dessinée », celle d'être impliqué dans une équipe particulière. Comme il l'a été montré, cette entrée permet une forme d'annexion et d'utilisation des données par les acteurs. Cette appropriation des données est déjà conditionnée par une définition préalable des enjeux de cette maison d'édition tels qu'ils préexistent à une recherche particulière. Associé à un éditeur dans un champ concurrentiel, le chercheur se trouve ici impliqué selon un vecteur configurationnel particulier. Les sources et modalités de production d'un rapport d'enquête comportent certains biais de l'implication liés aux intérêts particuliers du groupe qui l'accueille, auxquels les lecteurs des comptes rendus (qui peuvent bien être les acteurs de l'enquête en question) sont souvent attentifs. Sans aller jusqu'à parler de coproduction des données de l'enquête, la complicité intellectuelle formée par le groupe chercheur/acteur est ici exacerbée par l'appropriation des acteurs vis-à-vis de la production intellectuelle (que celle-ci les concerne ou non). Le caractère intellectuel de la pratique implique pour les acteurs un positionnement face aux discours tenus sur eux, les plaçant ainsi en position d'évaluateurs des discours formels produits sur leur pratique ou par ailleurs¹¹⁸⁶. Dans le registre professionnel, le rapprochement des syndicats d'artistes avec la Confédération des travailleurs intellectuels en témoigne historiquement ; la proximité du travail d'écriture ou de recherche dans ses modalités physiques en témoigne en pratique. Les pratiques du sociologue et de l'auteur de bande dessinée se rejoignent sur de nombreux points comme ne manquent pas de le souligner ces derniers, que ce soit au niveau de l'observation¹¹⁸⁷, du temps passé à l'écriture à domicile, des contraintes de publication ou de l'activité de recherche.

« [...] j'avais ce bagage là. Enfin disons cette sensibilité plutôt que ce bagage là mais... Des trucs que j'avais un peu lus ou que j'avais approchés. Par exemple enfin il me semble que Bourdieu, enfin, tu connais un peu son boulot (sourire), il avait des liens avec l'Algérie enfin voilà. Ça a connecté aussi par ce biais là, par exemple. Mais du coup, je suis allé un peu plus loin, des gens comme Germaine Tillion, des gens comme ça. Et pis bon, beaucoup beaucoup d'historiens aussi. Comme ça l'idée c'était d'avoir suffisamment de doc pour que le truc que j'allais avancer dans le bouquin soit suffisamment étayé, n'étant pas historien moi-même enfin voilà. C'est pour ça que j'ai

¹¹⁸⁶ Un auteur nous a ainsi démontré l'importance d'une analyse extensive des entretiens, références et exemples à l'appui.

¹¹⁸⁷ Témoignage d'un auteur au cours d'un festival se renseignant sur le contenu des notes prises sur place.

eu le besoin d'avoir une doc assez conséquente pour me sentir assez solide là dessus. [...] c'est, j'imagine, c'est comme faire une thèse, c'est... J'imagine, j'en sais rien mais (sourire), pour avoir côtoyé des gens qui faisaient des thèses, c'est-à-dire qu'au début, tu as une intuition de sujet, tu ne sais pas forcément précisément où tu vas, et les trucs se précisent au fur et à mesure des entretiens que tu fais, des conclusions que tu en vois. [...] Enfin je pense que c'est pareil dans une thèse, à un moment, tu te dis bon là, je vais arrêter de bouquiner et puis je vais faire le, faire la thèse quoi. Donc ça fait un peu chier parce que oui, j'aurai pu bouquiner encore pendant cinq ans sur l'Algérie mais, c'est infini quoi¹¹⁸⁸. »

Cette dimension pragmatique résulte d'une qualification proprement technique de l'objet, c'est-à-dire d'une définition démonstrative pratique. Mais elle peut aussi prendre le sens d'une évaluation liée aux paramètres normatifs de la définition artistique (concernant l'intention) ou professionnelle (les conditions de production). L'inscription dans une maison d'édition dont le catalogue témoigne de multiples expériences d'auto-réflexivité et d'une distanciation théorique (par le biais d'une revue) favorise ici cette collusion. Chercheur et acteurs s'éloignent de leurs propres prérogatives au profit d'une pratique commune, par laquelle les conditions de l'activité sont partagées, non plus en fonction de l'objet mais des compétences mises en jeu de part et d'autres et, par extension, des enjeux d'une orientation normative de la pratique et de l'expérience par laquelle elle acquiert un sens personnel.

L'extension de la correspondance des pratiques à l'analogie des enjeux correspond de manière plus générale au phénomène d'*enclichage* décrit par Jean-Pierre Olivier de Sardan¹¹⁸⁹. La participation à une activité au sein d'une équipe particulière entraîne l'identification du chercheur aux intérêts particuliers de l'équipe en question par les membres des équipes concurrentes. Ainsi, au festival d'Angoulême, ayant rejoint un auteur à une table, dans un espace réservé par un éditeur dit « *mainstream* » avons-nous naturellement été prié de regagner la sortie pour défaut d'identité. Cette cordiale expulsion résulte du fait que la salle avait été louée par une équipe concurrente et n'a rien de significatif. La conversation, sur le pas de la porte de sortie, concernant les mérites respectifs de chaque équipe (à propos de la découverte de talents) témoigne d'un déplacement de signification concernant les contours de ces équipes. Ayant décliné l'identité plus personnelle de chercheur à un salarié de la maison d'édition (une jeune femme), celle-ci se proposa de démontrer l'impertinence de l'opposition classique entre « gros » et « petits », en mettant en cause l'argument qui consiste à faire des petits éditeurs des découvreurs de talents pillés par les gros éditeurs. Quoi qu'il en soit de ce débat, cette identification du chercheur aux intérêts de l'équipe dans laquelle il se retrouve

¹¹⁸⁸ Entretien réalisé avec un auteur lors du festival de Colomiers le 20.11.2010.

¹¹⁸⁹ J-P. OLIVIER DE SARDAN, « La politique du terrain, sur la production des données en anthropologie », *Enquête* n° 1, Cahiers du CERCOM, Université de Nice/EHESS Marseille, Nice, 1995, [71-109], [En ligne : <http://enquete.revues.org/document263.html#tocto26>]. Consulté le 17.04.2012.

dans l'activité, est ici manifeste pour les acteurs rencontrés mais se déplace dans le sens d'une volonté de conversion liée à la position spécifique du chercheur qui, implicitement, suppose une adhésion du chercheur aux valeurs de l'équipe de participation. Au delà de la séparation entre chercheur et acteur, en plus de mettre en jeu les représentations des acteurs concernant les conditions générales et enjeux d'une enquête sociologique, la participation implique également la représentation des acteurs dans leur définition des positions respectives à partir d'un schéma ici concurrentiel.

ACTEURS, INFORMATEURS ET COLLABORATEURS

Les limites présentées ci-dessus posent la question du statut des différents acteurs mobilisés vis-à-vis de la recherche. La nécessité d'objectiver les situations empiriques et les relations interpersonnelles est inhérente à la sociologie mais en constitue aussi une problématique majeure quant à savoir quel statut accorder aux enquêtés : agents, acteurs, informateurs, collaborateurs... ? Dans la mesure du caractère personnalisé du rapport aux acteurs, cette question fut une constante de ce travail. En sociologie, le chercheur est souvent en prise avec un univers dont il partage largement les présupposés et les usages. C'est d'autant plus le cas lorsque le travail de terrain s'effectue dans un univers de proximité culturelle. Pour ce qui concerne ce travail, c'est précisément la distance quant à l'activité, une certaine curiosité, ainsi qu'une disposition critique, qui furent au départ de son intérêt. Le contact lointain entretenu avec l'objet (comme simple lecteur) favorisait une distance concernant ses enjeux spécifiques et ses références propres¹¹⁹⁰. La problématique conjoignant les questions de l'artificialité et de la professionnalisation, comme interrogation des procédures classiques de la valorisation permet de compléter cette prise de distance relative vis-à-vis des valeurs ayant cours dans un univers de sens partagé par la mise en rapport de ces deux axes. Toutefois, cette double distanciation vis-à-vis des représentations de l'activité implique de tenir compte du savoir des acteurs sur le mode de l'apprentissage puis de la collaboration. De ce fait, les acteurs furent aussi, selon les configurations des phases de l'enquête, des informateurs (voire des formateurs) ou des collaborateurs. Comme il l'a été noté à plusieurs reprises, le champ de la bande dessinée est une espace de construction de sens pour lequel les acteurs sont les premiers spécialistes et sociologues critiques. Ainsi, comme le montre le prétexte de notre entrée sur le terrain (le stage), sa première phase est également une phase

¹¹⁹⁰ En ce sens, les entretiens effectués pour la plupart dans les premières années de ce travail sont bien éloignés des entretiens classiques auxquels sont confrontés généralement les auteurs. Les questions y sont impersonnelles et standardisées, ils sont également caractérisés le plus souvent par une absence de dialogue et de références stylistiques.

d'apprentissage : apprentissage du vocabulaire technique, des contraintes matérielles et des usages pratiques, des corpus de références et des ressources éthiques en fonction des enjeux normatifs ayant cours dans l'activité. La participation à l'activité entraîne ici un déplacement significatif qui dénote également d'une appréciation éthique relative à la valeur de l'objet et dont il a été question dans la première partie de ce travail. Informateurs, les acteurs rencontrés furent donc d'abord des formateurs techniques et axiologiques vis-à-vis des contraintes morales et physiques impliquées dans l'activité, comme par exemple dans l'acte de rédiger et d'envoyer des lettres de refus à des auteurs. Malgré la clarification d'une posture de recherche au cours de l'enquête de terrain, cette disposition d'apprentissage marque l'importance des acteurs à une adhésion vis-à-vis des objectifs affirmés ainsi qu'à une acclimatation aux usages de leur activité. Cette acclimatation est toutefois limitée par les compétences de l'observateur. Dans le cas en question, celui de l'édition de bande dessinée alternative, il s'agit d'abord d'aimer et de défendre une bande dessinée « de qualité », c'est-à-dire conçue à partir d'un ensemble de critères esthétiques, basés sur une connaissance des contraintes d'élaboration et de fabrication en fonction d'une référence double à l'histoire collective (quel que soit son niveau : histoire de l'art ou histoire de la bande dessinée) et à l'histoire personnelle (application du principe du régime de singularité aux personnes). Au delà des rapports techniques à l'activité, cette nécessité d'une reconnaissance intersubjective nécessite de tenir compte d'un rapport multiple aux acteurs. Il ne s'agit pas simplement alors d'appréhender un discours d'auto-définition des acteurs mais aussi leur propre reconstitution de l'objectivité de la situation. La configuration de la bande dessinée et particulièrement celle de la bande dessinée « alternative » s'inscrit à l'aune d'opérations de justifications pratique et théorique constantes.

La multiplicité des opérations de justification à l'œuvre dans la configuration de la bande dessinée « alternative » induit la nécessité d'une collecte de données d'informations et la capacité à s'en servir. Les acteurs sont donc potentiellement des pôles de ressources analytiques¹¹⁹¹. Outre ceux évoqués dans la première partie de ce travail, un exemple concret de cette dimension est le festival Périscopages organisé à Rennes entre 2001 et 2011 et ses « assises de la bande dessinée indépendante », programmées à partir de 2007. Loin de la traditionnelle foire aux dédicaces, l'association organise une semaine de conférences et d'animations autour de la bande dessinée indépendante. L'association rend disponibles les

¹¹⁹¹ Plusieurs rapports d'enquêtes nous furent communiqués par les acteurs, auteurs ou éditeurs. Voir à ce sujet, l'importance des forums informatiques. J-N. LAFARGUE, *Entre la plèbe et l'élite : les ambitions contraires de la bande dessinée*, p. 56-59.

interventions audio sur son site Internet¹¹⁹². Premiers experts sociologues du champ, les acteurs sont donc susceptibles de jouer le rôle d'analystes et de pôles de ressource en compensation d'une carence de commentateurs spécialisés sur certaines questions. Toutefois, cette dimension peut aussi faire défaut ou être volontairement critiquée comme nous l'avons constaté lors de certains entretiens : soit en raison d'une délimitation de la sphère de l'activité par une définition purement artisanale de l'activité, soit en fonction d'une délimitation selon les critères du régime de singularité, ayant pour effet de rejeter toute perspective de désingularisation par le biais de l'objectivation impersonnelle de la pratique. Ces deux acceptions marquent la nécessité de souligner les limites de ce statut d'informateur-formateur des acteurs sans toutefois négliger cette affinité qui se traduit dans certaines pratiques (organisation de colloques, publications dans des revues scientifiques ou d'articles théoriques dans des revues spécialisées). Le statut d'acteur, informateur ou collaborateur dépend intégralement de l'adaptation des données à la problématique de recherche et aux questions soulevées par cette recherche. Nous intéressant ici à l'articulation de la reconnaissance professionnelle et de la reconnaissance artistique (ou de leur quête¹¹⁹³), il est possible de clarifier les différentes organisations selon l'une ou l'autre catégorie, tout en conservant à l'esprit qu'il ne s'agit que de lignes directrices – de types et non de catégories – susceptibles de s'articuler différemment en fonction des personnes et des situations. Cependant, la présentation des contraintes empiriques de cette recherche témoigne d'une volonté d'objectivité pouvant prendre différentes figures, selon qu'elle s'applique aux données de l'histoire de l'art, de l'histoire de la bande dessinée, de la condition sociale des auteurs ou des contraintes économiques pesant sur la production.

Les questions méthodologiques s'élaborent à l'aune des configurations préalablement structurées par l'architecture des relations entre les acteurs. Dans l'espace de représentations que constitue la bande dessinée, les relations de coopération entre éditeurs et auteurs sont le lieu privilégié d'une articulation de la tension intrinsèque entre les principes de la reconnaissance artistique et ceux de la reconnaissance professionnelle. Dans la mesure des caractéristiques propres à la bande dessinée comme objet, les relations entre éditeur et auteur constituent le nœud d'une négociation dont les méandres se repèrent également dans la trame générale de l'histoire de la bande dessinée, quel que soit le niveau. Comme le montrent les

¹¹⁹² Rubrique « Les archives Périscopages », Périscopages, [En ligne : <http://www.periscopages.org/rubrique.php?id=25>]. Consulté le 12.07.2012.

¹¹⁹³ A. CAILLÉ, (dir.), *La quête de reconnaissance, nouveau phénomène social total*. La Découverte, coll. « textes à l'appui », série « bibliothèque du M.A.U.S.S. » Paris, 2007.

choix des historiens et des commentateurs, celui d'appuyer d'un côté sur les œuvres (et sur les artistes), ou sur le contexte de production éditoriale, la séparation des pôles de la professionnalisation et de l'artification, permet de qualifier acteurs et objets en fonction des statuts attribués structurellement aux différents rôles. Nous nous concentrerons à présent sur la relation entre éditeur et auteur, dans la mesure où la qualification de ces acteurs détermine en grande partie celle du reste des acteurs, qu'ils soient commentateurs, libraires, lecteurs. Les relations entre producteurs constituent le foyer à partir duquel les représentations du monde de la bande dessinée se structurent de l'intérieur et orientent les modalités des activités concrètes. C'est pourquoi il convient de s'intéresser plus précisément à ces relations de l'intérieur, là où la tension entre reconnaissance artistique et reconnaissance professionnelle est non seulement un point de repère dans la définition de l'activité mais également un enjeu. Le texte qui suit est une version remaniée et complétée d'un texte publié en contexte par une maison d'édition de bande dessinée. Si cette publication peut paraître mettre en cause les précautions énoncées ci-dessus, le contexte de sa rédaction, qui fait suite à la sortie du terrain, permet de nuancer cette implication. Cette partie fut, dès le départ, conçue comme une étape de ce présent travail.

II. LA MAISON ET L'ATELIER

Un livre de bande dessinée¹¹⁹⁴ existe à travers le truchement d'un ensemble de relations. Les relations entre un éditeur (ou plusieurs) et un auteur (ou plusieurs) constituent le châssis de cet ensemble de processus interpersonnels. Le livre, entre autres, en est l'aboutissement inséré au sein d'un catalogue. Au cours de l'élaboration et de la réalisation du projet-livre, toujours unique en principe, ces relations acquièrent différents contenus et s'actualisent dans des cadres différenciés de l'expérience collective. En parler au général ne doit cependant pas faire oublier qu'elles sont des rapports entre *personnes*. Mais, sorti de ce caractère strictement personnel, condenser théoriquement l'entité que forment ces personnes sous l'égide d'une relation offre la possibilité d'une synthèse descriptive à travers le prisme de la sociologie. Les liens entre l'éditeur et l'auteur sont décrits ici à partir d'un point de vue érigeant en principe que la forme de ces liens ne réside pas dans l'analyse des qualités personnelles des individus. Dans le but de dépersonnaliser le rapport dont il est question mais aussi le qualifier d'un point de vue générique, une double métaphore servira de fil conducteur : celle de la maison et de l'atelier. *La maison* représente ici une maison d'édition comme processus général, dans l'ensemble des manifestations de son activité. *L'atelier* représente l'auteur (ou les auteurs

¹¹⁹⁴ Malgré l'ambiguïté inhérente à l'utilisation du terme dans le cas de la bande dessinée, nous écrivons « livre » ici car l'expression « bande dessinée », d'une manière générale, désigne principalement un langage, tandis que le livre renvoie au support matériel qui est l'enjeu de la relation entre auteur et éditeur au sens traditionnel du terme. Dans cette partie, la bande dessinée n'est appréhendée ni comme langage ni comme objet mais comme pratique autour de la réalisation de livres matérialisés.

travaillant ensemble) comme espace distinct de production. Cet atelier dématérialisé se décline en fait en autant d'espaces de travail concrets qu'il y a de mains pour y travailler¹¹⁹⁵.

1. LA QUALIFICATION DE L'ACTIVITÉ

Il a été signalé que traditionnellement, l'atelier de l'auteur représente le pôle artistique de la reconnaissance par le biais d'une personnalisation des compétences artistiques selon le modèle de la cité inspirée et, plus précisément, du régime de singularité¹¹⁹⁶. L'éditeur représente quant à lui le pôle professionnel, en charge d'un rapport technique aux objets et aux produits et d'une rationalisation des relations par contrat selon le modèle de la cité industrielle¹¹⁹⁷ mais aussi de commercialiser les œuvres et donc d'opérer une transformation monétaire de la valeur selon le modèle de la cité marchande¹¹⁹⁸. Toutefois, comme le montre le complément proposé par Laurent Thévenot, ces vecteurs de justification n'épuisent pas les compétences des acteurs dans leur expérience quotidienne faite de contraintes extérieures liées à l'activité et de négociations entre des niveaux et des modèles d'actions hétérogènes¹¹⁹⁹. L'équation « auteur-éditeur » proposée ici pose comme hypothèse de lecture une inversion des caractères traditionnellement attribués à l'éditeur et à l'auteur à travers la pratique. Le premier étant bien souvent décrit comme le professionnel de l'autre, artiste.

« L'auteur demeure le créateur, avec sa sensibilité ; l'équipe de l'éditeur assume la mission de faire-valoir, avec son professionnalisme¹²⁰⁰. »

Si cette sentence exprime bien le ressenti d'un directeur général dans l'édition, il est cependant possible d'envisager de manière plus précise comment se distribue, voire comment se transpose ce passage romantico-pragmatique de la sensibilité au professionnalisme. L'inversion proposée ici a pour enjeu de poser de manière formelle cette équation sur le plan de la réciprocité et de l'échange de statuts potentiels.

¹¹⁹⁵ L'acception de l'atelier est donc plus large ici que celle de l'atelier de l'artisan développée par Richard Sennett, car il ne requiert pas nécessairement ici un face-à-face entre deux personnes. Il est plus un espace mental qu'un véritable espace social. Les problèmes d'autorité traités dans cet atelier virtuel, dont il est question ici, n'en sont peut-être pas moins tangibles. R. SENNETT, *Ce que sait la main. op. cit.*, p. 78 ; p. 104.

¹¹⁹⁶ L. BOLTANSKI et L. THÉVENOT, *De la justification. , op. cit.*, p. 201. Sur la critique du régime de la cité inspirée au profit d'un régime de singularité voir N. HEINICH, *L'élite artiste, op. cit.*, p. 127.

¹¹⁹⁷ L. BOLTANSKI et L. THÉVENOT, *De la justification. , op. cit.*, p. 255.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 251.

¹¹⁹⁹ L. THÉVENOT, *L'action au pluriel, op. cit.*, p. 14.

¹²⁰⁰ L'auteur de cette phrase est alors directeur général des éditions Dupuis. J. DENEUMOSTIER, « La bande dessinée, un secteur stratégique ? », in M. LELOUP et B. Van ASBROECK (dir.), *Droit d'auteur et bande dessinée, op. cit.*, [153-160], p. 160.

L'opposition théorique entre le caractère professionnel et artistique d'une pratique fait depuis longtemps l'objet de discussions au sein de la sociologie¹²⁰¹. Dans son ouvrage *L'élite artiste*¹²⁰², Nathalie Heinich, développe cette opposition à travers la description de deux structures de bases axiologiques autour desquelles l'activité s'oriente. Elle invite à penser la pluralité des régimes de valorisation d'une même pratique à partir d'un renversement des moyens et des fins. Dans un cas, le professionnel oriente son action et œuvre en fonction d'une réactualisation de son statut ; il actualise son activité dans le but de pouvoir continuer matériellement à le faire. Dans l'autre, l'artiste tente de vivre suffisamment de son activité (ou d'activités annexes) dans le but de faire œuvre ; la recherche est orientée en fonction d'un régime de singularité qui se fixe sur la valeur propre, l'authenticité, de l'œuvre¹²⁰³. Cette opposition entre le régime vocationnel, caractérisé par une montée en singularité des praticiens et de leurs réalisations, et le régime professionnel, qui relève d'une normalisation des conditions de l'activité sur un mode impersonnel et collectif, relève de la construction idéale. S'ils organisent la valeur attribuée aux pratiques, aux individus, aux réalisations à travers des institutions, des traditions, des revendications, etc., ces deux régimes sont susceptibles de coexister à l'intérieur d'un même individu¹²⁰⁴.

Il s'agit ici de s'interroger sur la manière dont ces deux régimes coexistent effectivement dans les relations entre la maison et l'atelier. Séparés en théorie, les nécessités propres à l'implication vocationnelle et à l'implication professionnelle se trouvent par principe au cœur de cette relation, car elle ouvre un espace de professionnalisation direct de l'atelier mais aussi, l'observation des pratiques le montre, un espace potentiel de reconnaissance réciproque sur le modèle du régime de la singularité artistique. Comment, dans le contexte d'un échange supposément asymétrique entre ces deux régimes, de multiples combinaisons sont possibles ? Ces combinaisons sont ici produites à partir de l'hypothèse que cette tension existe pour l'ensemble des participants à cette relation, malgré les contraintes spécifiques liées au type d'activité, et en fonction des différentes tâches requises. Cette hypothèse suppose donc une certaine malléabilité axiologique, si ce n'est requise, du moins possible entre ces deux régimes de qualification. En d'autres termes cela implique la fragmentation de séquences d'activités. Nous commencerons donc par dessiner les différents types d'articulation possibles du côté de la maison avant de tracer ceux possibles du côté de l'atelier. La mise en rapport de ces deux espaces distincts permettra de détourner un ensemble de types d'échanges sur le principe d'un

¹²⁰¹ Voir notamment E. FREIDSON, « L'art, une profession ? », art. cit., p. 117-136.

¹²⁰² Voir N. HEINICH, *L'élite artiste*, op. cit.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 123. Voir à ce propos M. WEBER, « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociale » art. cit., p. 188.

double rapport d'expertise qui fonde la qualification objective de l'activité en fonction des registres mais aussi et surtout des régimes de l'engagement adaptés à ces registres.

LE SAVOIR-FAIRE ENTRE LE PROFESSIONNEL ET L'ARTISTE

Le questionnement en termes d'articulation implique que ces deux aspects ne soient pas figés, c'est pourquoi nous parlons de processus de professionnalisation pour une part, d'artification de l'autre¹²⁰⁵. Cependant, ces concepts en tant que tels correspondent à une lecture pour partie extérieure de l'activité, surtout pour le concept d'artification, qui interroge la reconnaissance d'une pratique spécifique en vertu de son inscription institutionnelle dans le cadre de l'art. Pour le cas de la bande dessinée, il s'agit de son entrée au musée, de son institutionnalisation par les prix et dans des expositions, de son entrée sur le marché de l'art, de sa consécration dans des cercles universitaires ou encore de sa considération dans le cadre des théories de l'art. Ces différents aspects ont été mis en perspective dans notre première partie. Mais l'artification, qui est un processus de reconnaissance sur le principe des catégories artistiques, relève également de la production (interne) d'un discours et de pratiques de qualification des œuvres comme des producteurs selon les principes du régime vocationnel. Pour la bande dessinée, un aspect de ce phénomène est analysé dès 1975 par Luc Boltanski qui, dans le cadre fixé par Pierre Bourdieu, décrit l'autonomisation du champ de la bande dessinée¹²⁰⁶. Largement reprise par la suite¹²⁰⁷, cette thématique de l'autonomisation laisse cependant de côté la question de la bipolarisation qu'elle implique et qui se répercute à travers la question de la professionnalisation, rapidement évoquée dans une note de bas de page de l'article¹²⁰⁸. Conséquence d'une enquête empirique sur l'opposition du rapport artistique au rapport professionnel dans la pratique de la bande dessinée, il apparaît que cette tension s'insinue en fait dans l'ensemble des arcanes du contexte de production de la bande dessinée. Cette tension se manifeste à tous les niveaux de la pratique, particulièrement dans les conflits argumentés mais aussi jusque dans des gestes aussi apparemment anodins que la saisie d'un livre (par exemple la caresse sur la couverture ou l'inclinaison des pages à la lumière, un geste analogue à celui de l'amateur de vin) ou la position physique autour d'une table¹²⁰⁹. Du point

¹²⁰⁵ Voir *supra*, p. 21.

¹²⁰⁶ L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit.

¹²⁰⁷ Voir notamment la relation entre position dans le champ et modalités de narration, proposée dans B. GLAUDE, « Aire libre », *Art libe ? Études de la narration dans le champ de la bande dessinée franco-belge contemporaine*, L'Harmattan/Academia, coll. « Texte-image », Louvain-la-Neuve, 2011.

¹²⁰⁸ L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit., note 4, p. 39.

¹²⁰⁹ À partir de photographies prises en festival, il serait sans doute possible d'effectuer le type d'analyse proposée par Albert Piette en s'appuyant sur les silhouettes découpées, technique d'ailleurs prise en bande dessinée sur le mode du théâtre d'ombres. A. PIETTE, *Ethnographie de l'action, L'observation des détails*, Métailié, coll. « Leçons de choses », Paris, 1996, p. 159. Sur les images génériques (et plus largement,

de vue de la production, les acteurs de la bande dessinée supportent cette tension. Le problème qui se pose alors réside dans la manière dont cette tension est résolue dans la pratique quotidienne. Dans le rapport entre l'auteur et l'éditeur, la maison et l'atelier, de nombreux marqueurs de cette tension et de sa résolution provisoire spécifient l'établissement de frontières de l'activité ainsi que leur remise en cause. Ce n'est donc pas seulement la distance entre le registre professionnel et celui de la pratique artistique qui pose problème mais bien les modes d'acclimatation de cette tension en interne, les passages d'un registre à l'autre. Pour pouvoir penser cette question, il convient d'ajouter un troisième terme qui s'appuie sur une qualification purement technique de l'activité, associée à une qualification artisanale¹²¹⁰ de l'activité. Toutefois, il ne faut pas concevoir ce régime de qualification d'un point de vue purement manuel mais en vertu de l'association d'une connaissance théorique associée à un savoir-faire pratique. Le savoir-faire artisanal désigne alors autant l'implication d'un corpus de connaissances spécifiques, l'appropriation des codes qui en découlent, que la capacité à les mettre en œuvre au bon endroit, au bon moment. Ce léger déplacement, propre à la reconnaissance dans le cercle des pairs dont il est question ici, permet de mettre en œuvre une typologie des modes d'articulation et de conciliation de la tension entre production et mise en œuvre artistique en complément de leur opposition théorique qui se traduit principalement sur le plan institutionnel et qui reste une grille de compréhension essentielle pour la sociologie de l'art. Mais le déplacement de la qualification du type d'activité à ses modalités concrètes est spécifique au registre technique d'articulation de la professionnalisation et de l'artification de la pratique au sein du cercle des producteurs. En deçà des définitions de l'activité qui régissent sa qualification en amont et en aval, de ses justifications et codifications normatives, l'activité en elle-même résulte principalement d'une représentation intime, incorporée du métier, c'est-à-dire d'un exercice. Ce niveau spécifique de connaissance est un levier de la critique de l'artification par une version professionnelle comme de la critique de la professionnalisation par la version artiste. D'un côté, les revendications professionnelles s'appuient sur le caractère mécanique, laborieux voire productif de l'activité (comme dans les comparaisons avec la rémunération du travail des boulangers ou des plombiers par exemple). De l'autre, la critique du caractère professionnel s'effectue au travers d'une inscription dans un corpus artistique constituant un bagage théorique quasi-expérimental dont il ne peut être fait l'économie de la maîtrise tacite, si ce n'est explicite. En théorie, ce second point correspond au caractère libéral de l'activité tel que défini de manière idéaltypique (et donc susceptible d'entrer dans le cadre

l'intelligence perceptive), voir R. ARNHEIM, *La pensée visuelle*, (trad. C. NOËL et M. LE CANNU), Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1976, p. 113.

¹²¹⁰ Nathalie Heinich note à propos des écrivains que l'univers de l'artisanat permet l'articulation de l'individualisation et de la technique comme double butée de l'artiste et du professionnel. N. HEINICH, *Être écrivain.*, *op. cit.*, p. 25.

des revendications professionnelles) car il justifie le contrôle monopolistique de l'activité¹²¹¹. Mais il faut distinguer ici entre un mode d'apprentissage théorique de l'histoire de l'art, tel qu'il peut être enseigné dans les écoles et l'apprentissage empirique et contextualisé qui s'effectue au cœur de l'activité¹²¹² par la familiarisation, l'interprétation et la transformation de ce bagage théorico-sensible, de manière individualisée. Faisant de nécessité vertu, en raison du manque d'espaces dédiés à l'apprentissage théorique de manière institutionnelle, ce mode de familiarisation est devenu une véritable institution collective par le biais des groupes d'amateurs et du fanzinat. La production de fanzines est devenue elle-même centre de ressources intellectuelles complétant les corpus traditionnels. Leur conservation, leur partage et la visibilité sont aujourd'hui favorisés par les moyens électroniques¹²¹³. Toutefois cette visibilité rendue possible à plus grande échelle ne peut que transformer le principe de familiarité qui caractérise le fanzinat et la production à échelle locale, que ce soit selon un vecteur de professionnalisation ou d'artification qui tendent alors à transformer le fanzine en magazine ou en œuvre de collection¹²¹⁴.

LE FESTIVAL : ESPACE DU SAVOIR-FAIRE ET DU SAVOIR-ÊTRE

Le festival de bande dessinée est un espace de travail dans la mesure où les professionnels y exercent différentes facettes de leur activité, dont la plus visible réside dans les dédicaces, concerts de dessin et autres animations. De manière plus diffuse, cet espace est un lieu d'échanges professionnels où les collaborateurs prennent le temps de discuter de leurs projets communs (livres en cours, expositions, etc.) ou de formaliser, sur un plan plus administratif les termes de leur collaboration, signatures de contrats ou remises de droits d'auteurs. Toutefois, ce type d'échanges professionnels est le plus souvent dissimulé. Il s'effectue en comité restreint soit pour des raisons de discrétion évidentes, soit en raison de la séparation nécessaire du travail éditorial vis-à-vis du tumulte événementiel, comme la présentation de planches d'un projet en cours. Une telle discrétion peut être compensée par l'organisation de cérémonies informelles au sein d'une équipe réduite, comme le fait de fêter un premier contrat

¹²¹¹ E. FREIDSON, *Professionalism, op. cit.*, p. 32.

¹²¹² Une représentation de ce phénomène est illustrée par la couverture de la revue *Jade 456U* illustrée par Obion. Le dessinateur, penché sur son ouvrage y est hanté par le fantôme de quatre gloires de la bande dessinée en train de se moquer des qualités techniques de ses planches. Dans la continuité de cette couverture, il signe également une planche de bande dessinée intitulée « Une affaire de spécialiste ». Collectif, *Jade 456U*, 6 Pieds sous Terre, Saint-Jean de Védas, 2009, p. 16-17.

¹²¹³ 1 Fanzine par jour, [En ligne : <http://1fanzineparjour.tumblr.com>]. Consulté le 04.08.2012 ; <http://www.diyzines.com>]; Graphzines, [En ligne : <http://www.graphzines.net>]. Consulté le 04.08.2012 ; Utopie documentaire du fanzine, [En ligne : <http://udoduf.free.fr>]. Consulté le 04.08.2012.

¹²¹⁴ L. KARABOUDJAN, « Les fanzines font de la résistance », *Des bulles carrées*, non daté, [En ligne : <http://blog.slate.fr/des-bulles-carrees/2011/09/27/les-fanzines-font-de-la-resistance/>]. Consulté le 04.08.2012.

par exemple. De manière générale, le caractère professionnel de l'activité, c'est-à-dire les rapports contractuels, les revendications collectives ou encore les espaces d'apprentissage visibles, sont limités par le caractère festif de l'événement. Des exceptions existent toutefois. Lorsque la problématique professionnelle concerne directement le cadre du festival et le rapport à son organisation, elle peut être portée sur la place publique. C'est le cas par exemple à Angoulême en 2008, lorsque les lauréats du prix du fanzine profitent du moment de la remise de leur prix pour critiquer les conditions d'accueil réservées aux micro-éditeurs dans l'espace fanzines¹²¹⁵. C'est également le cas en 2010, selon une autre modalité, lorsque les salariés de la maison d'édition l'Association installent les piquets de grève à l'entrée de la « bulle du nouveau monde¹²¹⁶ ». Dans ce cas, il s'agit de profiter de la tribune offerte par l'événement pour mettre en cause les rapports internes d'une structure éditoriale dans laquelle les auteurs sont mobilisés comme tels¹²¹⁷. Une autre exception réside dans le caractère d'apprentissage que sont les festivals. L'espace est le lieu d'une confrontation entre les générations professionnelles. Ainsi, les jeunes auteurs ou dessinateurs sont invités à profiter de ces occasions pour présenter leur travail, moins fastidieux et plus efficace qu'un envoi. Cela économise aux éditeurs le fastidieux travail de réponse au courrier et possède le mérite de la réponse claire¹²¹⁸. L'acte professionnel peut prendre alors le caractère d'un rituel d'initiation, éditeurs (ou auteurs parfois sollicités) étant placés en position de rendre un jugement public. De manière plus générale, c'est en cet instant que s'effectue une partie de la sélection à l'entrée en carrière « officielle ». Ces séances de présentation de projets peuvent être programmées au planning de l'éditeur, jusqu'à une institutionnalisation par le festival, parfois au prix de dérives dénoncées par les auteurs comme celle d'un festival organisant des rencontres tarifées avec des responsables éditoriaux¹²¹⁹. Toutefois, loin de constituer un véritable contrôle monopolistique de la profession, cette pratique correspond plus précisément à un mode de transmission des savoirs et savoir-faire techniques liés à une considération artisanale de l'activité dans la mesure où les auteurs eux-mêmes sont souvent sollicités comme conseils. Bien que le renvoi des jeunes aux conseils des aînés ne soit plus aussi courant (du

¹²¹⁵ Voir PARASIK, vidéo, *Prix de la bande dessinée alternative*, Angoulême, 2008, [En ligne : http://www.dailymotion.com/video/x478uw_prix-de-la-bande-dessinee-alternati_creation]. Consulté le 12.08.2012.

¹²¹⁶ La bulle du nouveau monde est un espace aménagé au centre d'Angoulême, qui accueille les éditeurs alternatifs.

¹²¹⁷ Un site Internet de vente d'originaux aux enchères est même mis en place peu après dans le but de sauver la structure éditoriale. Soutien à l'Association, [hors ligne : <http://www.soutienasso.fr/>]. Consulté le 16.12.2011. Après avoir fonctionné de manière similaire pour aider à financer un autre éditeur, fondé par des auteurs, le site a depuis été retiré du web.

¹²¹⁸ Voir *Jade n° 239U*, *op. cit.*, p. 3.

¹²¹⁹ T. LEMAIRE, « Au salon de Montreuil, on doit payer pour montrer son book », *ActuaBD*, 2011, [En ligne : <http://www.actuabd.com/+Au-Salon-de-Montreuil-on-doit>]. Consulté le 29.11.2011.

moins de manière directe) que du temps des revues, l'apprentissage par le contact fonctionne encore, au cours de ces manifestations notamment.

Le festival peut aussi et plus directement être le lieu d'une tension entre revendication professionnelle des auteurs et espace conçu comme lieu de divertissement pour le public. Le respect de certaines normes professionnelles du festival permet d'effectuer un tri entre les personnes présentes et d'évaluer leur savoir-être en familiarité face à de potentiels confrères. La signification du registre professionnel joue ici sur l'opposition entre professionnel et amateur. Elle se décline autour de la distinction entre le public et les professionnels. D'imperceptibles contraintes s'appuient sur cette séparation qui peut s'appliquer sur différents types de situation. Un exemple concret réside dans la manière de s'approcher d'un stand ou de s'y tenir en face. La fréquentation de festivals de type divers, entre celui fréquenté quasiment exclusivement par des gens du sérail et ceux fréquentés par un public peu familiarisés avec l'objet, permet (à l'usage) de se faire une idée relativement précise et rapide de la personne à qui on a affaire¹²²⁰. Les différentes extensions matérielles de la personne, de même que le fonctionnement en équipe et l'implantation continue sur le lieu, facilitent cet apprentissage. En plus du badge, élément si évident qu'il est bien souvent détourné de sa fonction, le fait que le stand serve de consigne aux professionnels permet notamment de repérer ceux qui y ont leur quartiers ou non. Pour illustrer ce point, il suffit de se représenter l'arrivée saluée à hauts cris d'une personne chargée de bagages ou s'infiltrant entre les files d'attentes, et au devant duquel un interlocuteur de derrière le stand s'avance. Cette aisance entre gens du métier se repère à divers niveaux de la socialisation, de la manière de se présenter à la capacité de passer d'un interlocuteur à l'autre tout en effectuant les rôles prescrits par la situation ; de la capacité à se souvenir de ses interlocuteurs à celle de les repérer avant tout contact. Ce savoir-être est alors marqué par ce qu'on pourrait nommer un retour de reconnaissance. Il est particulièrement en jeu dans les moments relatifs à l'identification nominative des personnes. Pourtant, il faut distinguer d'une part la faculté professionnelle d'un savoir-être en public et la capacité à se détacher d'une trop grande normativité du comportement en fonction d'une qualification, d'une réputation. La critique de la logique hiérarchique autour de la réputation implique un détachement physique impliquant alors l'arrangement de la situation selon un engagement en familiarité qui permet, le cas échéant, le transfert de la qualification selon d'autres régimes.

¹²²⁰ Naturellement, il ne s'agit pas d'une science exacte. Si les vendeurs se « refilent leurs tuyaux » et apprennent par la pratique à reconnaître un auteur, un journaliste ou un badaud, la formalisation d'un tel savoir n'est pas souhaitable en tant que telle dans la mesure où elle entre en opposition avec le naturel de l'aisance au profit d'une perception stratégique de la réalité des relations interpersonnelles.

Lors des événements collectifs que constituent les festivals, une règle tacite consiste à offrir la possibilité aux participants de s'identifier les uns les autres. Comme il l'a été signalé ci-dessus, cette contrainte s'effectue par apprentissage en situation mais elle est aussi institutionnalisée. Cela passe notamment par la signalétique du festival, tant en amont (dans la publicité faite autour de l'événement) que sur place (les étiquettes des noms, les affichages des éditeurs, le nom des auteurs sur les livres, sur les badges, etc.). Cette « règle » implicite démontre l'importance d'une identification signalétique logiquement portée par des nécessités de visibilité locale, voire de contrôle de l'événement et de ses différents secteurs. Dans ce sens, elle s'appuie sur la logique propre de l'événement, porteur d'une revendication de légitimité institutionnelle caractérisée par la logique du monde de l'opinion¹²²¹. Toutefois, la règle de l'identification s'imprime également dans sa dimension interne, entre producteurs et gens du sérail¹²²². Dans cette dimension, la structuration selon la grammaire du monde de l'opinion se conjugue avec celle du régime de singularité élargi à l'ensemble de la communauté des pairs face au reste de la population¹²²³. La règle de l'identification permet de rendre compte de la structuration de la configuration au niveau professionnel, en fonction de la reconnaissance réciproque que chacun se doit d'apporter aux membres du cercle élargi, donc au delà de chaque équipe de coopération. Le festival étant aussi un lieu de rencontres entre gens du métier, cela se traduit par la nécessité d'identifier d'éventuels partenaires d'interaction sur ce registre, que ce soit d'un point de vue purement stratégique, comme c'est le cas lorsqu'un auteur débutant veut rencontrer un éditeur, ou comme contrainte morale. Si les caractéristiques du monde de l'opinion correspondent à la logique du festival plus qu'à celle de ses participants, l'apprentissage technique s'effectue toutefois à l'aune d'un classement hiérarchique caractérisé potentiellement par la recherche de singularité (mais dans ce régime, le principe même du festival tend à niveler ses caractères et donc à une dénaturation) et plus sûrement par la mise en commun des savoirs et savoir-faire techniques sur le mode du régime artisanal, c'est-à-dire sur l'apprentissage en situation des compétences techniques associées à l'objet et à son contexte d'exercice.

¹²²¹ L. BOLTANSKI et L. THÉVENOT, *De la justification.*, *op. cit.*, p. 230.

¹²²² Le festival réunit en effet autant des professionnels que des amateurs bénévoles ayant souvent pour objectif d'intégrer le métier. Il faut donc le considérer comme un potentiel espace de professionnalisation individuel mais cet aspect repose sur une spécificité du régime artisanal caractérisé par l'apprentissage technique des spécificités du métier dans son caractère public, dont il est question ici.

¹²²³ Le caractère d'apprentissage du festival constitue donc un compromis qui peut toutefois être mis en cause tant du point de vue des défaillances vis-à-vis du principe de singularité que des travers évalués d'un point de vue professionnel.

L'identification des statuts respectifs est une constante du festival. Ainsi, il est par exemple convenu, afin de faciliter cette identification, de mettre l'accent sur les noms des personnes ainsi que sur leurs qualités professionnelles. Dans le cas de notre étude, ce savoir-faire (pour lequel il existe des techniques de mémorisation mais aussi des détournements comiques) passe par la transmission d'une précaution à l'usage des présentations : donner son nom soi-même au cas où un intermédiaire serait dans l'incapacité de jouer son rôle vis-à-vis d'une tierce personne. D'une autre manière, cette attention joue également au niveau du public d'habitues, flattés que les professionnels se souviennent de leur nom. Les modulations autour du nom peuvent également être le lieu d'une codification interne : lorsqu'un auteur à pseudonyme est appelé par son prénom peu usité hors du cercle de ses intimes ; par l'attribution de surnoms (dans ces deux cas, il s'agit plutôt d'un phénomène de proximité, de discrétion, voire de dissimulation) ; par le transfert d'un nom propre (ou d'un pseudonyme) à une certaine classe d'objets (ce phénomène est fréquent pour l'attribution d'œuvres) ; par l'utilisation du patronyme complet (prénom et nom) pour interpeller ou évoquer une personne dont la « formule complète » (personne-rôle¹²²⁴) est désignée (ces deux derniers cas procèdent plutôt d'un phénomène d'objectivation, de visibilité voire de publicité). Dans la configuration du festival, et plus généralement de la rencontre professionnelle, la présentation opère donc des fonctions spécifiques de reconnaissance commune, notamment à partir de la gestion des noms. Dans une moindre mesure, rapportée aux références communes, cette exigence de repères collectifs englobe également les institutions et les objets. Elle relève d'un apprentissage des valeurs de sociabilité liées au monde du renom (ou contre cette logique, par dissimulation¹²²⁵) dans la stricte mesure des rapports de reconnaissance inféodés à la situation d'interaction. Plus le degré de proximité est grand, plus les deux premiers cas (dissimulation) sont probables. À l'inverse, plus la distance entre interlocuteurs est grande, plus le deuxième type de cas (visibilisation) est susceptible de s'appliquer littéralement. Ce phénomène, relativement banal si l'on pense à la différence entre vouvoiement et tutoiement par exemple, prend ici une signification particulière car il est également un enjeu de reconnaissance collective lorsque le tutoiement devient l'enjeu d'un professionnalisme réticulaire. Le réseau, comme forme d'appropriation de la cité par projet proposée par Luc Boltanski et Eve Chiapello, correspond bien à ce type d'apprentissage quasi-professionnel.

« [...] dans un monde en réseau, l'importance du capital social et du capital d'information sont corrélés. L'information est à la fois le résultat et la condition de la multiplication des connexions en sorte que les inégalités d'information sont

¹²²⁴ E. GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 263.

¹²²⁵ C. GIRAUD, *Du secret*, op. cit., p. 96.

cumulatives. Pour réussir à trouver les bonnes connexions, il faut bien que cette information soit intégrée dans une représentation de l'univers à explorer. Mais, dans un monde de réseau, il ne peut s'agir d'une représentation de surplomb. Les représentations utiles sont locales, singulières, circonstancielles, mobilisables de proche en proche, liées à un mode de connaissance relevant de *l'expérience personnelle*¹²²⁶. »

Il faut ajouter ici que si les principes de la cité inspirée président au principe de visibilisation résultant du réseau, le phénomène inverse est également en jeu dans le cercle plus localisé des professionnels qui ne se privent pas d'en critiquer les travers et contribuent à codifier un mouvement inverse : de restriction d'entrée à l'intérieur du réseau des professionnels voire de la sortie du jeu du réseau professionnel pour des raisons économiques (pas besoin de jouer le jeu) ou morales (pas envie de jouer le jeu).

Caves, impétrants et égarés

Au delà des festivals, la codification de l'espace de l'activité comme ensemble de savoir-faire et de savoir-être que représente la bande dessinée (et dont le festival fait partie) est rendue nécessaire par l'attrait général de la pratique de la bande dessinée. Jugée peu coûteuse à réaliser (en termes de moyens et de technique) et à diffuser sous la forme de fanzine ou, aujourd'hui, sur Internet, la bande dessinée inspire un grand nombre d'aspirants à la carrière, plus ou moins persévérants¹²²⁷. D'autre part, l'aspiration à la réalisation personnelle contribue à faire de cette pratique un support réel de vocation artistique ou littéraire. La nécessité de juguler le contingent des aspirants artistes implique une catégorisation des amateurs sous différentes appellations permettant de qualifier leur appropriation de l'objet. L'étude d'Howard Becker sur les musiciens décrit la séparation entre les musiciens professionnels et les « caves »¹²²⁸. En bande dessinée, une telle frontière opère également et se décline sur un plan plus professionnel avec des nuances relatives à l'accession à l'activité. Les festivals sont un lieu de rencontre entre professionnels mais aussi entre installés et nouveaux arrivants. Parmi ces nouveaux arrivants, il est d'usage d'opérer une distinction sur la base d'une qualité de l'engagement en passant par la médiation des réalisations. Ainsi, un jeune auteur ayant publié deux petits livres dans une maison d'édition confidentielle diffuse une partie de son prochain titre aux éditeurs et auteurs sous forme photocopiée. Cette reconnaissance entre soi, passe par des séries d'échanges, de réalisations plus ou moins abouties qui témoignent de l'activité et de la qualité professionnelle (fanzines, livres, cartes de visites, dessins, affiches, etc.). Ce type de

¹²²⁶ L. BOLTANSKI et È. CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 170. Souligné par les auteurs.

¹²²⁷ Nous ne disposons pas de chiffre en la matière, étant données les difficultés pour dénombrer de telles pratiques amateurs. L'actuel attrait pour le fanzinat et pour le *Do it yourself* (DiY), témoigne du moins d'une vaste activité souterraine par ce mode de production.

¹²²⁸ H. BECKER, *Outsiders*, op. cit., p. 109.

reconnaissance entre professionnels implique autant une forme de réciprocité égalitaire qu'une certaine hiérarchie entre les interactants. La réciprocité comme la hiérarchisation sont fonction de la valeur supposée des objets échangés : un échange de cartes de visite n'équivaut pas à un échange de planches originales, qui d'ailleurs ne s'effectue pas sur site mais dans l'intimité d'échanges ultérieurs ; un échange de fanzine n'équivaut pas un échange de livre. La hiérarchie s'effectue par le biais d'une évaluation réciproque de l'objet échangé lorsque celui-ci supporte une valeur esthétique appréciée de manière individuelle. Mais alors, l'échange est aussi prédéterminé par une évaluation préalable de la valeur artistique attribuée conjointement à chaque interactant. Ce « marché » parallèle, basé sur la réciprocité du don¹²²⁹, entraîne par contraste une évaluation préalable des motivations réciproques axées sur le degré de professionnalisme qui prédétermine la teneur de celui-ci et permet d'en fixer des limites. La transmission d'anecdotes personnelles et d'histoires édifiantes, largement relayées oralement lors des festivals, joue un rôle d'apprentissage essentiel vis-à-vis de ce phénomène, de la même manière que dans les bulletins publiés par les regroupements professionnels analysés plus haut.

Comme l'écrivait un auteur en 1990 : « Il y a actuellement beaucoup de méprisables qui veulent se servir de la BD. [...] Il y en a peu, par contre, qui veulent servir la BD¹²³⁰ ». Cette opposition est notamment fréquente entre les professionnels, ceux qui savent évaluer au plus juste le prix d'une production d'une manière technique, et les commentateurs. Elle peut aussi s'exporter en direction des lecteurs dont la proximité avec les auteurs est favorisée pendant les festivals, ainsi que vis-à-vis des éditeurs et de différents porteurs de projets. L'univers de la bande dessinée (mi-fiction, mi-réalité) apparaît comme un espace fascinant et accessible pour des lecteurs qui souhaitent approcher la création au plus près, voire y pénétrer, pour des raisons que les professionnels ne cessent d'évaluer à l'aune de cette fascination. Deux types particuliers d'amateurs se distinguent en fonction de ces motivations attribuées par le cercle des professionnels : les impétrants et les égarés.

Le premier type s'appuie sur l'aura exercé par les créateurs et leurs réalisations, ainsi que sur la possibilité de profiter de cette manne de savoir-faire. Souvent considérés comme nuisibles, ils se servent de la création des autres à leur propre profit. Ces pratiques sont critiquées pour ce qu'elles détournent la création de ses propres enjeux ou qu'elles détournent les bénéfices marchands de la création au détriment des créateurs. Leurs traits sont exacerbés

¹²²⁹ M. MAUSS, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » in M. MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, [145-279] p. 205-214.

¹²³⁰ JOJO, « Tribune libre », *upCHIC-Ballon* n° 28, décembre 1990, p. 14.

à partir des deux figures générales des commentateurs et des marchands. Il peut s'agir de commentateurs et d'une récupération symbolique de la valeur de l'activité artistique et des critères axiologiques afférents comme le nom de l'auteur¹²³¹. Il peut également s'agir de spéculateurs qui tentent, à des fins commerciales de se rapprocher des créateurs dans le but de s'approprier les bénéfices économiques de leur travail. C'est le cas des chasseurs d'originaux, très critiqués par les professionnels¹²³². C'est encore le cas de promoteurs intellectuels plus ou moins professionnels fonctionnant selon la formule « travail contre visibilité¹²³³ ». Les dérives auxquelles peuvent conduire la valeur économique des dessins originaux constituent un thème intarissable entre professionnels (de la récupération de n'importe quelle esquisse sans critère de valeur esthétique dans un but de revente jusqu'à l'usage de faux, en passant par le problème « livre d'or » que certains auteurs refusent expressément de signer). Une déclinaison de cette critique existe du point de vue des éditeurs, avec notamment les demandes de services de presse par des journalistes plus ou moins consciencieux. Toutefois, si la question des motivations des amateurs pose problème d'un point de vue critique, reste que l'amateurisme est largement toléré, voire institutionnalisé selon l'argument de la place laissée à la nouvelle génération. La régulation de ces pratiques amateurs s'effectue principalement par voie informelle, par transmission de la réputation personnelle et collective. L'absence de véritable régulation à l'entrée des carrières (que ce soit dans l'édition ou la création) explique en partie la nécessité d'un rapport double de confiance/méfiance et la mise en place d'instances de régulation par le principe de la réputation (interne, qui s'impose parfois contre la réputation publique) qui s'acquiert au détour de cet apprentissage collectif. Cet apprentissage informel s'effectue donc principalement par la transmission orale et visuelle (comme c'est le cas dans les ateliers collectifs) mais aussi écrite (bulletins professionnels, sites personnels, correspondances). Ce vecteur d'apprentissage professionnel, basé sur des préceptes moraux ayant trait au savoir-faire et au savoir-être prennent un sens technique dans ce qu'ils sont codifiés au cours de l'activité. Ce mode d'apprentissage est exacerbé par l'histoire spécifique ainsi que les carences de régulations collectives en cours dans cet univers basé sur la réputation. C'est ce que montre par exemple le témoignage de José-Louis Bocquet concernant un avant-propos demandé à un professionnel d'autant plus enclin à prodiguer ce

¹²³¹ Au début de ce travail et avant notre entrée « en participation », nous avons rencontré dans un festival deux personnes ayant récemment réalisé un mémoire sur la bande dessinée. Autour du bar, l'une d'elle vanta les mérites de ce genre de travail universitaire sur ce mode : « Maintenant, on a plein de potes auteurs. [Pointant du doigt un passant] Lui tu vois, c'est un pote par exemple. »

¹²³² Voir les termes utilisés par les membres de l'upCHIC, *supra*, p. 288.

¹²³³ Un site Internet, ouvert à différents types d'activités créatrices, permet aux auteurs de témoigner des frontières des limites acceptables entre le travail technique et les conditions de son exercice. *Ça te fera de la pub*, [En ligne : <http://salut-l-artiste.tumblr.com>]. Consulté le 12.09.2012.

type de leçon empirique qu'il en est un des régulateur de par son statut de représentant officieux¹²³⁴.

« Nous le paierions quand nous [...] gagnerions [de l'argent]. Il savait que nous étions désargentés et que nous pouvions publier l'ouvrage grâce au crédit d'un imprimeur. À mes yeux de fanzineux habitué à solliciter gracieusement la collaboration de dessinateurs ou journalistes, la proposition d'Évariste était de pure courtoisie, juste bonne à être évacuée d'un rapide : "Mais rien, voyons." Yvan Delporte répond : "Ce sera 1000 francs. Français". À mon regard éberlué puis gêné, il comprend que nous n'avions jamais réellement songé à lui donner le moindre fifrelin. Delporte nous a souri en plissant les yeux, a esquissé un petit geste de la main et a dit : « Bon, très bien, salut ! » Les candides peuvent prendre de mauvaises habitudes qui finissent par les transformer en truands ; je crois que c'était le sens de la leçon de Delporte. Professionnel, il a livré en temps et en heure son texte¹²³⁵. »

La faiblesse économique de tout un pan éditorial de la bande dessinée (des amateurs à une grande partie des professionnels, quelle que soit leur fonction) explique un autre enjeu de la relation de confiance/méfiance par le biais de la thématique du don. Rappelons ici que pendant les séances de dédicaces, les dessins sont offerts au public, contrairement à ce que pratiquent les dessinateurs américains. Le don s'étend au delà des tables de dédicaces. Il témoigne du désintéressement, marque de l'attachement à l'objet (commentateurs) ou à l'activité (auteurs, éditeurs). Toutefois, dans ses pratiques, le don stipule un contre-don et marque la nécessité d'un légitime retour qui peut aller jusqu'à discréditer la valeur propre du désintéressement selon les termes d'une pure vocation. Cet écrasement possible de la thématique du don sur le registre de l'échange implique un degré de méfiance légitime. Cette méfiance, appuyée sur des comptes-rendus d'expérience, instaure les possibilités d'un transfert du désintéressement individuel propre au régime vocationnel, au profit d'une exigence de justice collective qui s'appuie sur les caractères d'une reconnaissance professionnelle. Mais une telle exigence de justice pose la limite de la montée en généralité de la revendication au delà du cercle des professionnels. Une frontière axiologique est établie entre la valeur collective de l'art et de la création comme bien général et la valeur spécifique de telle création en fonction de critères purement techniques (temps passé à l'ouvrage, frais occasionnés, bagage théorique et technique mis en jeu). La demande de reconnaissance proprement professionnelle tente d'articuler ces deux aspects, entre l'évaluation générale et l'évaluation collective. Cela permet de comprendre l'extension de leur champ d'action, de la défense de leurs intérêts collectifs en direction d'une défense générale de leur pratique et de leur objet. Toutefois, l'argumentation vis-à-vis de l'intérêt collectif peut aussi être limitée par

¹²³⁴ Il s'agit d'Yvan Delporte, voir *supra*, p. 277.

¹²³⁵ J-L. BOCQUET, *Gosciny et moi*, *op. cit.*, p. 116-117.

une pure acception technique. Elle rejoint alors l'idée de l'intérêt général par l'exigence de la défense des intérêts individuels en fonction de critères proprement techniques. Au delà de la défense de l'objet et des producteurs, cette justification à moyen terme s'inscrit dans un pur rapport d'équivalence. Elle correspond à une exigence d'objectivité dépersonnalisée et renvoyée à un corpus de pratiques qui permettent de détourner l'univers d'activité en question.

La bande dessinée attire également un autre type d'acteurs délimité en fonction de ses motivations et de manière symétrique face aux professionnels. Contrairement au premier type, qui se définit en positif (c'est-à-dire par l'attribution de motivations qui sont ici négatives), l'égaré se définit en négatif (c'est-à-dire que ses motivations manquent ou ne peuvent être discernées de manière claire). Par configuration (et non par définition), l'égaré se situe aux frontières de l'activité, et est tenu, dans le mouvement de clarification de la définition de l'activité que constitue l'apprentissage collectif, de trouver une position (c'est-à-dire une activité) sous peine de se voir exclu par défaut des abords de l'activité, ou de se voir attribuer les caractères de l'impétrant. Formulé différemment, l'égaré est tenu de se professionnaliser, c'est-à-dire de se fixer dans un rôle relatif à l'activité sous peine de se trouver exclu *de facto* du cadre de celle-ci. Ce type de participant dégagé de l'activité est particulièrement visible lorsqu'il concerne les conjoints invités par défaut dans les festivals. Non investis dans le cours des activités, leur statut d'« égaré » ne peut être tranché de manière définitive dans ce cas sauf à distinguer strictement la sphère professionnelle de la sphère privée. Mais cette séparation constitue un possible paradoxe et éventuellement la source de dissensions dans le cas d'auteurs qui tendent à ne pas distinguer les deux dans le courant de leur propre vie privée.

L'importance de faire

Dans le cas d'une définition vocationnelle de l'activité, la séparation de la vie privée et de la vie professionnelle est floue. Avant même l'évaluation des productions concrètes, ce régime de qualification de l'activité implique une valorisation particulière du principe même de l'activité opposée à l'oisiveté, de l'engagement volontariste dans l'activité contre sa version contemplative. Indirectement, le principe du droit d'auteur, qui considère l'idée comme le versant impossible à protéger formellement au profit de sa réalisation originale, valide cet axiome normatif dans le contexte de la cité par projet¹²³⁶. Dans le cas de la bande dessinée, cette logique se traduit notamment par la critique de l'activité du commentaire, par définition axée sur les réalisations extérieures des « véritables » praticiens. C'est ainsi que les

¹²³⁶ L. BOLTANSKI et L. THÉVENOT, *De la justification.*, *op. cit.*, p. 166.

commentateurs passent parfois pour profiter de l'activité des autres sans *agir* eux-mêmes. Cette critique s'appuie en fait sur l'opposition entre travail manuel et travail intellectuel et peut donc être atténuée en vertu de l'activité propre des commentateurs, qui agissent à la qualification des réalisations et à la reconnaissance publique de l'objet des praticiens ou par des logiques de conversion (du commentaire à l'activité). Comme toute activité vocationnelle, l'extériorisation de l'action possède une valeur propre qui se traduit par la non distinction entre le privé et le professionnel. Elle permet d'articuler la valeur de la personne (active) à celle de ses réalisations. Mais la valorisation du métier, contre celle de la « passion », joue comme justification de la valeur de l'activité, comparable à n'importe quel autre travail.

« Il faut accepter des sacrifices, quand on veut réaliser un rêve d'enfant, et la bande dessinée est un métier aussi prenant que difficile, où l'amateurisme est impossible. Nos petits bonshommes n'acceptent de vivre – et de nous faire vivre, par la même occasion – que si nous nous occupons d'eux pendant de longues heures, tous les jours. [...] Donc, si dans un quelconque endroit de villégiature, vous remarquez un monsieur, qui, au lieu d'être sur la plage comme tout le monde, travaille enfermé dans sa chambre d'hôtel, il y a des chances pour que ce soit un dessinateur qui a cédé aux objurgations de sa femme excédée : "Cette année, bandes dessinées ou pas, nous partons en vacances !" Il est là, le malheureux, et il soupire en entendant les cris joyeux qui montent de la plage. Il souffre, se lamente, et se demande pourquoi il a choisi d'exercer ce fichu métier¹²³⁷. »

« _ Mais encore maintenant, j'ai du mal à me sentir professionnel et à me dire que je vais continuer à être auteur de bande dessinée toute ma vie. Comment ça se fait qu'une fois qu'on fait un livre ou quoi, on est censé en faire un tous les six mois ou tous les ans. Je trouve ça tout à fait farfelu en fait. Pourquoi pas ne faire que trois livres et puis dire : "ben voilà j'ai tout dit" ou "j'ai plus envie de dire", mais non.

_ Qu'est-ce qui pousse alors à continuer ?

_ Le fric. Le fric et le travail et absolument pas l'appartenance, mais ce qui ne veut pas dire que je ne fais pas mon travail avec un très grand intérêt et beaucoup de sérieux. Je fais mon travail avec sérieux avec plaisir, sans souffrance, - j'ai absolument beaucoup de mal avec le mot passion, je ne supporte pas ce mot. Et je ne suis absolument pas passionné¹²³⁸. »

La valorisation de l'activité comme métier peut aussi jouer plus spécifiquement dans le cadre de rapports professionnels comme vecteur de qualification des réalisations. Le passage des albums standards à la vague des romans graphiques entraîne parfois ce type d'opposition basé sur le temps d'activité. Dans ce cas, la tension entre profession et activité artistique s'envisage au temps de travail effectué. Ainsi il est courant d'opposer les albums classiques, nécessitant parfois l'intervention de plusieurs collaborateurs (des assistants) et les romans graphiques, dont la tonalité permet parfois une plus grande fluidité de réalisation. Cette opposition peut même devenir un critère économique lorsque le paiement des planches

¹²³⁷ R. GOSCINNY, « Préface », in M. CAEN *et al.*, *Les chefs d'œuvre de la bande dessinée*, *op. cit.*, [11-15].

¹²³⁸ Entretien réalisé avec un auteur lors du festival d'Angoulême le 24 janvier 2008.

(devenues des avances sur droits) est conditionné à ce type de référentiel, entraînant un tarif des avances sur droits annexé non plus sur un prix à la planche mais sur un prix forfaitaire.

L'injonction du « faire » (contre le « dire »), de l'action contre l'expression, se retrouve dans l'injonction de spécialisation à travers la critique de la dispersion et du dilettantisme liée à la critique de l'amateurisme. Pour faire de la bonne bande dessinée, il faut s'y consacrer pleinement. Non seulement l'amateurisme contrarie la représentation artisanale de l'activité, selon laquelle « c'est en forgeant qu'on devient forgeron » mais encore, il contrarie sa représentation professionnelle dans la mesure où il entraîne des pratiques de *dumping social* problématiques. Cette critique est présente dans différents registres de l'activité, aussi bien dans l'édition (entre les gros éditeurs et les petits) qu'entre auteurs (entre ceux qui en vivent et ceux qui acceptent de ne pas en tirer de revenus). Pourtant, cette injonction de spécialisation peut également être contrecarrée dès lors qu'elle s'inscrit dans une trajectoire homogène vis-à-vis de l'objet, quelle que soit sa dimension (la bande dessinée ou l'art en général). De ce point de vue, le passage d'une pratique à une autre est alors entendu comme un complément de compétence, appréhendé sous l'angle de la valeur attribuée à l'objet en question. Les compétences graphiques élaborées dans le cadre de la bande dessinée peuvent ainsi être mises en valeur dans d'autres types d'activités, de même que les qualités de narrateur ou de commentateur, comme nous le verrons dans le cas de l'articulation des savoir-faire entre la maison et l'atelier.

2. LES SAVOIR-FAIRE DE LA MAISON

Identifiable par un nom, un logo, un catalogue, des représentants, la maison d'édition est une entité générale, pensée ici comme un espace (théorique) dans lequel s'exerce une activité donnée : l'édition de livres de bande dessinée. L'expression plus complète, « maison d'édition », est déjà une métonymie. Elle associe le lieu de travail au logement, au foyer, et se décline dans la « politique de la maison » ou « l'esprit maison », qui accentue les liens entre la production finale, le fonctionnement et l'identité propre de cette entité. Dans l'histoire de la bande dessinée francophone, comme dans d'autres secteurs d'activités, la connotation familiale du terme *maison* n'est pas anodine¹²³⁹. D'une manière littérale, elle est relative au mode de gestion de l'entreprise, lorsque des membres effectifs de la même famille y participent ou quand elle est transmise aux descendants. Par extension, elle qualifie un type de relation de patron à salarié lorsqu'elle s'opère sur le mode du paternalisme. Sur ce modèle, la

¹²³⁹ J-Y. MOLLIER, « Naissance de la figure de l'éditeur » in B. LEGENDRE, et C. ROBIN (dir.), *Figures de l'éditeur*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2005, [13-24].

« maison Dupuis » fait depuis longtemps figure d'archétype, le paternalisme d'un Charles Dupuis qualifiant jusqu'à la relation éditeur-auteur.

La charge de l'éditeur est d'accueillir un projet, de contribuer à sa matérialisation sous forme de livre puis de soutenir son existence dans différents types de points de vente et de relais d'exposition tels que les médias, les salons ou diverses sortes de manifestations. Sortie de la phase d'élaboration et de fabrication, la maison gère le placement et la visibilité du livre en en déléguant une partie à des collaborateurs extérieurs, diffuseurs, distributeurs, libraires, médias, etc. Au cours de ce processus, deux registres s'opposent quant à la manière de gérer les contraintes et les enjeux de la maison, forgeant ainsi une identité collective qui s'élabore en fonction de dynamiques de groupe et d'une construction extérieure de l'identité. L'identité de la maison est travaillée de l'intérieur comme de l'extérieur, toutefois l'opposition entre conformisme et singularisation joue également à ce niveau collectif. À l'intérieur, en fonction de l'opposition dynamique entre régime professionnel de l'activité et régime vocationnel, la maison acquiert ou passe par différentes formes d'organisation, dont découlent en partie le type d'intégration de la maison dans le contexte général qu'elle constitue avec d'autres maisons. De l'extérieur, l'évaluation de la maison est directement corrélée au degré de singularité qui permet de qualifier ses activités et ses réalisations.

FONCTIONS ET REPRÉSENTATIONS DE LA MAISON

Dans la maison, un ensemble de personnes participe au fonctionnement général de l'entreprise. La division des rôles est plus ou moins officialisée à travers organigramme, planning et titres ou, plus discrètement, dans l'attribution ponctuelle de tâches en fonction de compétences et ressources reconnues ou supposées. Une seule personne peut toutefois assurer les différentes tâches dévolues à l'éditeur, c'est parfois le cas dans la micro-édition ou en tout début d'activité. Dans tous les cas, la division des tâches dans la maison est fonction de la carrière¹²⁴⁰ respective des personnes travaillant au sein de cette maison d'édition, leur ancienneté, la nature et le degré de leur implication dans l'ensemble du groupe. La nature de

¹²⁴⁰ La notion de carrière ne se réduit pas ici à son aspect professionnel au sens strict mais correspond à un parcours personnel selon une trajectoire orientée par une ligne directrice de cohérence individuelle en termes d'activité et de prescriptions. Dans le cas de l'édition comme dans de nombreuses activités culturelles, la distinction entre amateur et professionnel ne relève pas uniquement de critères contractuels et monétaires comme, nous l'avons vu. C'est par exemple le cas de l'édition « associative » dont certains acteurs sont loin d'être considérés par leurs pairs comme des « amateurs ». Sur les difficultés que pose la notion en termes d'homogénéité voir M. POUSSOU-PLESSE, « *Le turning point* sous le regard du point final. Retour sur un usage canonique de la notion de carrière en sociologie », in M. BESSIN, C. BIDART et M. GROSSETTI, *Bifurcations*, La Découverte, coll. « Recherche », Paris, 2009, [254-270]. Ici la notion ne s'inscrit pas tant à l'aune de son résultat que des moments de son évaluation dans l'activité.

l'implication est liée à l'auto-représentation statutaire des membres à l'intérieur du groupe et au type d'organisation dans laquelle ils évoluent. Selon la tendance ponctuelle de la maison à privilégier une lecture professionnelle ou artistique de la réalité de sa pratique, elle tendra à orienter son mode de fonctionnement soit en fonction d'une spécialisation des tâches (savoir-faire professionnel), soit en fonction d'une appropriation symbolique générale liée à l'apprentissage progressif de savoir-faire techniques dont il a été question plus haut. Dans les deux cas, l'apprentissage purement technique est redoublé par l'appui d'un discours de justification par contraste vis-à-vis de l'ensemble de l'espace symbolique d'objets et d'activités que constitue *la* bande dessinée. Dans le premier cas, ce discours correspond à la nécessité d'insister sur les prérogatives professionnelles de l'activité, c'est-à-dire l'enjeu d'assurer une viabilité aux activités et aux objets par la codification de critères généraux et objectifs. Dans le second, le discours concerne la spécificité de la maison au regard de la singularité des œuvres qu'elle supporte. Dans le premier cas, la maison exige un savoir-faire professionnel qui tend à assurer sa viabilité propre tandis que dans le second, le premier enjeu de la maison est d'offrir les conditions d'existence à l'éclosion d'une œuvre originale et singulière.

La distinction entre maison professionnelle et maison artistique correspond ici à une opposition catégorielle qui oriente effectivement les représentations particulières des éditeurs. L'espace de représentations que constitue le *milieu* de la bande dessinée a depuis longtemps pris le pas sur les catégories scientifiques, notamment ici celles de la sociologie critique. Chaque maison se trouve située dans une constellation à l'intérieur de laquelle elle gravite d'une manière plus ou moins caractérisée et volontaire. Les catégories permettant une telle description sont multiples et fonctionnent sur un mode oppositionnel, les ressorts de leur utilisation dépendent notamment des supports à l'intérieur desquels ils prennent corps (site Internet, revue spécialisée, livre d'histoire, médias, etc.). C'est par exemple le cas pour l'opposition entre « petit » et « gros » éditeur ou entre éditeur commercial et éditeur indépendant ou alternatif¹²⁴¹. La diversité des critères permettant d'utiliser ces catégories (type de fonctionnement interne, types de productions, qualités associées à la carrière et au statut des membres, etc.) favorise la reconstruction constante des délibérations autour du statut respectif de chaque maison susceptible de prendre place dans cette constellation. Les logiques de différenciation et de regroupement dans cet espace virtuel s'affinent notamment à travers des faits de collaboration ou d'opposition effectifs (soutiens mutuels, rencontres régulières,

¹²⁴¹ Pour l'étude de deux modes particuliers d'appropriation d'une de ces oppositions catégorielles théorisée par la sociologie critique voir B-O. DOZO, « La bande dessinée francophone contemporaine à la lumière de sa propre critique : quand une avant-garde esthétique s'interroge sur sa pérennité », *Belphegor* vol. 6, n° 2, Halifax, juin 2007, [En ligne : http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no2/articles/06_02_doze_bande_fr.html]. Consulté le 09.09.2011.

projets communs) qui sont aussi création et transport d'entités plus générales. Ces entités englobent et qualifient de l'extérieur les maisons en leur conférant un ensemble de spécificités supposément partagées. Poussée au paroxysme, la qualification de l'extérieur peut aller jusqu'à l'amalgame : la maison particulière étant alors affublée de l'ensemble des caractères attribués au modèle général auquel elle est associée d'une manière plus ou moins explicite et plus ou moins justifiée. Ainsi, le caractère de la maison rejaillit plus ou moins directement sur chacun de ses membres selon le type de savoir-faire professionnel ou artistique supposé définir l'ensemble de la maison.

L'image de la maison

Comme le pose l'expression « l'image de la maison », le statut général de l'éditeur est une représentation plus ou moins précise et idéalisée de ce qu'elle est susceptible de produire comme de la manière dont elle le fait. La gestion technique à l'intérieur de la chaîne du livre, relève presque exclusivement du savoir-faire professionnel mais à l'intérieur même du processus de fabrication, et malgré son caractère principalement technique, la teneur de cette représentation peut avoir une incidence sur les rapports aux partenaires qui se retrouvent eux-mêmes confrontés à la tension entre une pratique purement professionnelle et la revendication d'enjeux artistiques qui vont au delà de la prise en charge des contraintes techniques. Les contraintes techniques et institutionnelles impliquent bien souvent de s'en tenir aux enjeux professionnels dans le cours de l'activité. Cette nécessité incite donc la maison à se professionnaliser vis-à-vis de ses partenaires tout en conservant, en amont et en aval de la phase de fabrication, une contrainte exclusivement liée au jugement esthétique vis-à-vis de chaque production. Ce dédoublement peut entraîner le développement séparé d'un savoir-faire professionnel ou sa délégation au sein de la maison, c'est la fonction de la séparation des tâches entre direction artistique et gestion. Cette séparation en tâches peut entraîner une séparation des rôles et statuts dévolus aux personnes, de par les relations qui existent entre les différents organes de la maison. Mais ces différentes tâches peuvent aussi être assumées par une seule et même personne. Si, dans ce dernier cas, la distinction risque d'être moins nettement établie, l'image de la maison en résulte d'autant plus, dans la mesure où son mode de fonctionnement repose sur la réputation d'une seule personne. L'efficacité de la maison repose sur cette capacité à se dédoubler, à tenir compte des exigences professionnelles engendrées par la collaboration technique avec différents partenaires ainsi que des exigences esthétiques revendiquées dans le cercle plus restreint des évaluateurs que sont les autres éditeurs, auteurs ou commentateurs. L'image de la maison est à ce point marquée par cette double exigence qu'elle fournit les critères d'une qualification réciproque des productions et

des producteurs. Reconnus pour leur exigence de qualité sur des critères esthétiques, la gestion des éditeurs alternatifs est souvent critiquée pour manquer d'un certain réalisme économique, qui se traduit par un manque de professionnalisme vis-à-vis de ses partenaires et notamment des auteurs mais aussi éventuellement des employés¹²⁴². Les éditeurs réputés pour leur gestion plus professionnelle peuvent être critiqués pour leur manque de jugement concernant la qualité artistique et renvoyés au secteur marchand, dans lequel un livre est assimilé à n'importe quel autre produit. Dans les deux cas, le compromis réside alors dans la séparation des prérogatives concernant la gestion administrative et la dimension artistique, confiée à des personnes dont l'expertise artistique est reconnue. Cette séparation par délimitation concrète des registres de l'activité favorise une délimitation des représentations au risque d'une critique axée sur la valeur de cohérence de la maison comme projet collectif. L'image de la maison possède une autonomie propre, susceptible de se décliner selon différents registres, comme par exemple par le biais des collections. À un niveau moins concret, la cohérence de la maison peut devenir l'enjeu d'une épreuve de cohérence, notamment lorsque celle-ci fait l'objet de transactions entre acteurs financiers, comme nous l'avons vu avec l'affaire Dupuis. Le cas de Futuropolis (relancé en 2004 par Gallimard et Soleil et dont l'« esprit » passe pour s'être réincarné dans le projet de l'Association¹²⁴³), et plus généralement de la conservation de labels lors de rachats montre combien l'image de la maison joue un rôle essentiel dans la structuration générale de l'environnement éditorial.

L'éditeur a un rôle de re-présentation qui peut se découper en deux processus distincts : un processus direct (par contact) et un processus indirect (par le biais de son activité). Cette double re-présentation trouve son lieu d'expression privilégié dans les festivals mais aussi dans les librairies, les médias, les livres d'histoire spécialisés. Au cours du processus direct, chaque membre de la maison en transporte une part. Il en est un représentant plus ou moins visible et actif, que ce soit en discutant avec un père de famille allergique à toute forme de lecture dans un festival ou au micro d'une grande chaîne culturelle. Les différents cadres mettant en jeu ces représentations ne présentent pas les mêmes contours et n'ont pas les

¹²⁴² Dans les remous qui ont récemment secoué l'Association, c'est cette carence de gestion qui a été mise en cause par les salariés tandis que le principal animateur de la structure revendiquait l'héritage artistique de la structure et proposait notamment de séparer les deux registres afin de faire face à cette crise. Le transfert des questions de gestion à celles concernant le travail éditorial semble être le nœud d'une affaire qui se conclura par le départ de l'ancien représentant charismatique de la maison. J-C. MENU, « Bandelettes. Quel avenir pour l'Association ? Commentaire sur la grève des salariés », 2011, [En ligne : https://docs.google.com/document/d/1t3LDYjaJuAAAL8uIhYmOy88C2l64_LfLknM1O2IzcU/edit?hl=fr&pli=1]. Consulté le 12.09.2012.

¹²⁴³ Voir F. CESTAC, *La véritable histoire de Futuropolis 1972-1994*, op. cit., p. 99.

mêmes incidences. Ils relèvent notamment d'une logique des modes de présentation selon les configurations dans lesquels ils s'inscrivent. Notamment, un rôle de re-présentation codifié est traditionnellement associé aux fonctions d'attaché de presse et de commercial. Il est cependant courant que la maison ne détache ni l'un ni l'autre en propre, les membres de la maison faisant alors office de spécialistes de la communication et du marketing. Dans cette phase directe, le degré de collusion du représentant avec l'ensemble de la maison (jusqu'à l'utilisation du nom collectif comme désignation individuelle) manifeste autant le degré d'implication personnelle à un moment donné que l'image générale de l'entité dont les traits apparaissent dans l'incarnation ainsi personnalisée. En titre d'une partie de son livre sur les éditeurs, Thierry Bellefroid exprime le plus haut degré de cette collusion sous la formule : « La maison, c'est moi¹²⁴⁴ ». Ce phénomène s'appuie sur un mécanisme d'attribution extérieure, réinvestie à l'intérieur du groupe. L'autonomie organisationnelle est alors relative à une sorte de pragmatique de la distribution des statuts. Chaque membre est investi d'un statut collectif, attribué à la maison par des personnes n'y appartenant pas, comme par l'ensemble des membres qui en négocient constamment la nature en interne. Comme il l'a été signalé, selon la taille de la structure, cette identification peut être plus spécifiquement liée à un département de la maison, comme c'est le cas pour les labels plus ou moins indépendants d'une structure financière « mère ». Ce phénomène et le sentiment d'adhésion qui y répond sont particulièrement appuyés lorsqu'ils ne sont pas contrebalancés par une rétribution correspondant aux fonctions supposément délimitées par contrat et par une forte organisation hiérarchique¹²⁴⁵. Le niveau de représentativité de chacun des membres vers l'extérieur du groupe dépend donc, dans ce cas, de la porosité de la division des statuts ainsi établis. Les dynamiques de groupes orientent les constructions de carrières en fonction du degré de rigidité organisationnelle fixée et négociée entre ses membres. Le degré d'engagement des membres est d'autant plus élevé vis-à-vis du groupe que leur adhésion à l'ensemble leur apparaît personnalisée, quelles qu'en soient les raisons explicites. Donc, paradoxalement, une moins grande identification de leur statut dans l'ensemble du groupe permet une plus grande identification à l'ensemble, dont ils transportent le statut général à l'extérieur. Les attributions spécifiques de chaque membre inscrivent l'ensemble dans un mouvement de professionnalisation. Les membres du groupe se spécialisent et mettent leurs compétences au service d'un travail découpé par séquences. La modalité de leur engagement apparaît alors

¹²⁴⁴ T. BELLEFROID, *Les éditeurs de bande dessinée*, op. cit., p. 9

¹²⁴⁵ Toutefois, selon le principe de réduction de la dissonance cognitive étudiée par Léon Festinger en 1956, la conviction de participation peut aussi compenser une trop forte pression hiérarchique ressentie individuellement et supporter les imprécisions institutionnelles de la contractualisation. Voir J-L BEAUVOIS et R. JOULE, *Soumission et idéologies. Psychosociologie de la rationalisation*, PUF, coll. « Psychologie d'aujourd'hui », Paris, 1981, p. 49-79.

comme étant plus individuelle. À l'inverse, plus la représentativité de chacun des membres tend à la collusion avec l'ensemble de la maison, plus les mouvements de l'ensemble apparaissent comme relevant de la conjonction de *personnalités* particulières. Ce faisant, la maison s'inscrit dans un mouvement d'artification du point de vue des pratiques internes, puisqu'elle fait siens les principes de la reconnaissance artistique selon le régime de la singularité, comme principe organisateur de la pratique collective.

Les artefacts

Le processus de re-présentation indirecte passe par la médiation d'artefacts¹²⁴⁶ plus ou moins matérialisés (les livres naturellement mais aussi l'ensemble des traces physiques, catalogues, affiches, etc., ainsi que les « histoires » transmises plus ou moins officiellement concernant le fonctionnement interne ou externe et qui, accompagnant les traces physiques, élaborent une réputation). À ces artefacts est conférée une partie du statut de la maison. Lorsqu'aucun représentant direct n'entre en interaction, ce sont ces artefacts qui témoignent de la capacité d'action de la maison. En tant que telle, la capacité d'action de la maison englobe les deux types de savoir-faire, de sélection et d'expertise esthétique et de réalisme professionnel. Les différentes nuances possibles attribuées pour cette capacité s'étalent entre le 0 et le 1, entre l'existence (actualisée par la médiation de ces témoignages) et la mort¹²⁴⁷. L'évaluation externe de la maison se fonde d'abord sur cette actualisation caractéristique de l'existence qu'est l'action. Elle pose comme principe d'identification les capacités d'action supposées ou constatées à travers les témoignages que forment ces artefacts. A ce stade, d'une manière toute formelle, la reconnaissance du caractère singulier de la maison n'opère pas encore. Elle entre en jeu lorsque ces capacités d'action sont reconstituées selon une ligne directrice d'action dont la cohérence est reconstituée *a posteriori*¹²⁴⁸. Le degré et la nature de ces capacités attribuées à la maison sont directement corrélées aux statuts des réalisations à partir de critères discutés par toutes formes de critiques¹²⁴⁹, y compris par les concurrents et les membres du groupe. Autrement dit, la réalité (en grande partie imaginaire¹²⁵⁰) de la

¹²⁴⁶ Voir B. LATOUR, *Sur le culte moderne des dieux faitiches* suivi de *Iconoclash*, La découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », Paris, 2009.p. 53-54.

¹²⁴⁷ En complément de l'analogie de la maison, est ajoutée ici la traditionnelle métaphore de l'organisme vivant. A l'instar d'un être vivant, la « mort » d'une telle entité ne signifie pas qu'elle ne puisse laisser de trace, c'est précisément ce que sont les artefacts dans ce cas.

¹²⁴⁸ En d'autres termes et par analogie avec le métier de chercheur, lorsque les artefacts se transforment en *faits*. B. LATOUR, *Le métier de chercheur, regard d'un anthropologue*, INRA Éditions, coll. « Sciences en questions », Paris, 1997, p. 45.

¹²⁴⁹ Nous montrerons par la suite comment la maison est le premier relais de ces canaux de la critique, regroupés sous l'expression « ligne éditoriale ». La fonction de l'éditeur est en premier lieu critique. Voir *infra*, p. 391.

¹²⁵⁰ Voir P. LEGROS *et al.*, *Sociologie de l'imaginaire*, *op. cit.*

maison est délimitée de l'extérieur par le biais de ses activités visibles, en requalification ou canonisées.

Cette identité, élaborée à l'extérieur, a une incidence sur l'activité interne de délibération dans la maison et sur la remise en jeu des compétences à agir dans un sens ou dans un autre. Le facteur temporel, pris comme contrainte extérieure, permet de nuancer et de préciser la nature de cette identification par la technique, sous la forme générale des délais. L'activité de la maison perçue de l'extérieur se trouve bien souvent être en décalage temporel par rapport à l'activité effective à un moment donné. Ce décalage possède deux incidences concernant ce mécanisme d'attribution extérieure de l'image à partir de ses réalisations. La première dépend du fait que le type d'évaluation s'applique à l'action en cours ou non. Les représentants de l'extérieur n'ont pas le même poids selon qu'ils assistent à l'action en cours ou qu'ils la relèvent lorsque elle fait partie d'un passé plus ou moins récent. Ce rapport temporel contribue donc à une distribution des statuts entre les tiers re-présentants, qui participent plus ou moins directement à l'action de la maison en assistant au plus près ou, au contraire de loin, à sa re-présentation externe à travers la médiation des artefacts. Ce fait temporel, appliqué au processus de re-présentation externe, contribue à différencier les publics, du cercle des proches parmi lesquels nombre de professionnels (en fait de « sachant-faire », professionnels ou non), au grand public¹²⁵¹. La seconde incidence concerne la qualification de la maison en tant que telle. Planificatrice de sa propre action, son potentiel d'anticipation devient un enjeu direct de son évaluation sur le mode professionnel et/ou artistique. L'anticipation des contraintes techniques et organisationnelles, la prévision dans un planning relèvent d'un savoir-faire technique et professionnel (dans la mesure où il relève d'une interaction rationalisée sur le principe de l'échange par de la division des tâches et la planification) tandis que l'anticipation des effets à plus ou moins long terme d'un ouvrage dans un corpus général relève d'un type d'expertise plus spécifiquement artistique, d'abord ramené à la familiarité de l'expertise dans ce domaine. Dans ce second cas, la question des délais prend une toute autre signification. En vertu de la spécificité de la réalisation, les délais sont mis au service de l'œuvre et non l'inverse. Le facteur temporel contribue donc à alimenter la tension entre qualification artistique et professionnelle de l'activité de réalisation du livre, dont la réalisation se concrétise par une double implication interne et externe, en direction de l'expertise proprement esthétique et en fonction de la rationalisation des modes de coopération avec l'ensemble des actants humains et non humains que l'expérience apprend à maîtriser.

¹²⁵¹ Voir A. BOWNESS, *Les conditions du succès*, *op. cit.*

LES SAVOIR-FAIRE DE LA MAISON

L'opposition entre savoir-faire professionnel et savoir-faire artistique propose une grille de catégorisation des pratiques sur le mode de l'opposition. Toutefois, nous avons déjà commencé à entrevoir la nécessité de concilier ces oppositions en fonction des moments de la pratique, en fonction des contraintes légales, institutionnelles ou techniques. La résolution de la tension entre qualités artistiques et professionnelles, qui s'effectue souvent sur un mode technique en fait, imprime également le statut de la maison, dont les signes extérieurs sont qualifiés en fonction d'une réputation professionnelle et artistique plus ou moins exacerbée. La qualification générale de la maison, en jeu dans les qualifications normatives telles que « maison commerciale » ou « maison alternative », résulte donc d'une délibération *a posteriori* qui s'ajoute aux paramètres structurels dans une perspective critique ou de justification. Dans une perspective affichée comme réaliste, il convient pour les acteurs, de disjoindre ces deux paramètres. Les petits éditeurs ne sont pas nécessairement alternatifs et les grosses structures ne font pas nécessairement de purs produits commerciaux. D'un côté, en vertu des contraintes propres à l'organisation d'une structure d'édition à la taille conséquente, le caractère artistique de l'entreprise de publication est délégué, assuré par le rôle du directeur artistique. De l'autre, les petits éditeurs peuvent bien être qualifiés de commerciaux en fonction des productions qu'ils proposent. Dans les deux cas, le catalogue constitue un premier point de repère largement complété en interne (voire en externe, comme c'est le cas dans des revues critiques) par l'échange d'informations. D'autre part, ces représentations sont fonction de l'autodéfinition des pratiques à l'aune desquelles elles peuvent servir de levier critique.

La maison en tant que telle est toutefois l'espace d'une atténuation organisationnelle et pratique de la tension entre art et profession. Afin de discerner les figures-types de cette opposition, nous proposons une grille de lecture qui la complexifie en posant comme variable la présence ou l'absence d'un savoir-faire professionnel ainsi que la présence ou l'absence¹²⁵² d'un savoir-faire artistique dans le but de proposer une typologie de la maison en fonction de ces critères. Encore une fois, précisons que cette typologie ne sert pas ici à poser une évaluation mais à comprendre les critères d'évaluation qui permettent d'organiser les représentations et de qualifier les enjeux à l'intérieur des maisons selon les situations particulières auxquelles elles sont confrontées et réciproquement. Afin de bien préciser ce

¹²⁵² Présence et absence signifient en fait l'attribution ou non de ces caractéristiques par un réseau complexe de qualification interne et externe dont il a été question plus haut et qui renvoie par analogie factuelle à des « traits de personnalité » de la maison qui justifie que l'on évoque « l'esprit de la maison ». Sur la personnalité voir *supra*, p. 116.

point, il convient de séparer de manière plus précise les catégories dans la mesure des activités et des savoir-faire afférents. Afin de rendre compte des modes de qualification des activités afférentes à la maison, il convient de distinguer plusieurs types de ces activités. Il est possible de découper ces activités en trois phases : une phase de sélection, une phase de fabrication et de mise en place (ces deux phases sont ici réunies dans la mesure où elles mettent en jeu des savoir-faire analogues) et une phase de re-présentation. Comme nous le verrons, certains de ces savoir-faire se retrouvent en jeu dans plusieurs de ces phases. Ajoutons également que dans les faits, ces phases temporelles sont très souvent superposées du fait de la temporalité qu'implique l'ensemble du processus pour un livre et la mise en place simultanée ou continue de plusieurs livres.

La sélection

La phase de sélection englobe différents moments et peut être découpée en savoir-faire spécifiques. Dans la mesure où elle entraîne une relation avec l'atelier, nous nous intéresserons ici à un premier moment, spécifique des prérogatives de la maison. La sélection est d'abord à la base du programme de la maison d'édition avant même sa création. En ce sens, elle correspond à un projet qui s'inscrit dans une histoire culturelle qui nécessite une connaissance, au moins empirique, d'un corpus existant. Cette connaissance relève d'une expertise du domaine conjugée à une volonté de l'enrichir. Ce savoir-faire correspond à une phase d'expertise artistique. À l'origine du projet de la maison, la question de l'expertise se pose de manière programmatique avant chaque réalisation ponctuelle (c'est la ligne éditoriale) de même que rétrospectivement, par exemple lors de commémorations, ainsi que pendant les phases de fabrication et de re-présentation, dans l'inscription à un catalogue. D'autre part, cette phase de sélection nécessite également de tenir compte de la viabilité économique des projets et de son inscription future suite à la phase de mise en place, autrement dit de sa réception. La phase de sélection implique donc de tenir compte de contraintes extérieures à l'inscription du livre dans un pur environnement esthétique. Ce savoir-faire, qui consiste par exemple à anticiper les goûts du public, est un savoir-faire de planification. Il peut paraître étrange de situer cette activité prospective dès la phase de sélection, qui, selon la logique du régime vocationnel, devrait être annexée à la proposition du créateur, c'est pourtant le principe des travaux de commande et de certaines collections impulsées par l'éditeur. Notamment, la phase de planification, comme moment de la sélection est particulièrement prégnante dans le cas de magazines par l'utilisation de sondages de popularité. Largement usitées dans les magazines pour enfants après-guerre, ces pratiques semblent avoir laissé place à d'autres techniques telles que la multiplication des titres de genre ou la publication d'auteurs « bancables ».

Comme on le voit ici, ces deux logiques sont susceptibles de s'opposer dans la mesure où la première place l'œuvre en premier lieu, tandis que la seconde tient compte de ses conditions d'existence. Un mode d'articulation classique de ces deux activités antagonistes consiste à conditionner la planification à l'expertise artistique. Un autre mode d'articulation consiste à distinguer les différents acteurs chargés de ces deux types de savoir-faire. C'est le cas dans les entreprises qui emploient des commerciaux chargés d'étudier la viabilité de certains projets en complément de directeurs artistiques chargés de l'expertise artistique. La figure de l'éditeur cumule en fait, ces rôles contradictoires. De ce fait, la maison constitue le lieu d'une prise en charge de la tension entre reconnaissance artistique et reconnaissance professionnelle. En outre, la phase de sélection nécessite un autre type de savoir-faire, celui d'accéder aux projets, sollicités ou non. Ce savoir-faire peut se diviser en deux savoir-faire distincts : celui de se constituer un carnet d'adresse d'auteurs, d'entretenir un réseau professionnel et celui de favoriser et de maintenir une visibilité sociale¹²⁵³ pour pouvoir éventuellement être sollicité de l'extérieur. Ces savoir-faire sont en fait des conditions de l'activité de sélection qui peuvent, le cas échéant, être négligés si les acteurs de la maison sont eux-mêmes les auteurs qu'ils publient. Ils concernent également d'autres phases temporelles (la visibilité correspond à un savoir-faire de re-présentation) et relèvent d'autres modalités dans le cas du réseau professionnel, car il s'agit ici d'une relation spécifique entre auteur et éditeur, entre maison et atelier¹²⁵⁴.

La fabrication et la mise en place

La phase de fabrication nécessite plusieurs types de compétences qui rapprochent l'activité de la maison d'une conception artisanale par la nécessité d'un savoir-faire technique. Avec le développement des nouvelles technologies, un savoir-faire informatique complète les connaissances et savoir-faire techniques concernant le choix des papiers, la connaissance de leurs réactions aux techniques d'impression, la mise en place et le rendu des couleurs, l'orthographe, la traduction éventuelle, etc. L'ensemble de ces tâches peut être confié à des spécialistes au sein de la maison ou en dehors. En fonction de l'intensité de la division du travail, un savoir-faire de coordination et des procédures de codification des rôles respectifs sont requis afin d'articuler les différents agents spécialisés. Cette phase de fabrication peut donc être définie en fonction du nombre des agents qui y prennent part, et de la relation que

¹²⁵³ Sur la visibilité sociale des artistes, voir R. MOULIN, *Les artistes : essai de morphologie sociale*, La Documentation française, Paris, 1985, p 21-22.

¹²⁵⁴ Nous reviendrons sur les implications de ces savoir-faire quant à l'articulation de la reconnaissance artistique et de la reconnaissance professionnelle dans le chapitre sur les échanges de la maison et de l'atelier. Voir *infra*, p. 434.

chacun de ces agents entretient avec le centre névralgique de la maison. Le savoir faire technique relève plus spécifiquement d'une appropriation artistique de l'activité dans son registre artisanal lorsqu'il est reconnu chez une même personne et dans un même lieu, comme c'est le cas de la fabrication artisanale de livres dans des ateliers de sérigraphie, qui cumule la concentration des activités autour d'une personne ou d'un petit groupe et la dimension personnalisée de chaque livre, qui peut éventuellement être numéroté et signé. La dimension proprement physique des arts plastiques relève ici d'une appropriation artisanale du métier sur le modèle de l'artisan consciencieux en prise avec la matière¹²⁵⁵.

Plus les agents sont extérieurs à la maison, plus le savoir-faire technique doit être complété par un savoir-faire de négociation afin de réguler les relations avec les différents partenaires dans le cadre d'une relation de service. Par savoir-faire de négociation, il faut entendre la capacité d'articuler au mieux les intérêts de la maison vis-à-vis d'objectifs préalablement déterminés. En règle générale, ce savoir-faire de négociation, qui intervient aussi dans la phase de sélection face aux auteurs comme nous le verrons plus loin, s'applique également à la phase suivante de mise en place dans la mesure où la maison d'édition doit également gérer ce type de partenariat avec les diffuseurs, les organisateurs de festivals, éventuellement les libraires, l'État, etc. La phase de re-présentation peut également faire intervenir ce type de savoir-faire. Toutefois dans ce cas, elle doit rester interne à la relation et tend à être dissimulée ou atténuée en raison de ses implications morales collectives face au critère de justice égalitaire attendu par les journalistes et le public. Cette relation correspond strictement à un type de relation professionnelle basée sur la rationalisation de l'échange et annexée à une mesure d'échange impersonnelle. Cette compétence de négociation peut être opposée à ce qu'on pourrait appeler un savoir-faire d'interaction, basé sur un échange de confiance (accordée et sollicitée) qui peut prendre différentes acceptions. D'un côté la mise en place d'une relation de confiance basée sur le « donnant-donnant », complétant ainsi le savoir-faire de négociation ; de l'autre, l'adhésion à un projet risqué sans contrepartie suffisante du point de vue d'une valeur d'échange stable telle qu'une contrepartie financière. Dans ce dernier cas, ce savoir-faire d'interaction consiste à convaincre de la valeur de l'entreprise au regard de l'interlocuteur. Il est pleinement à l'œuvre dans la pratique de « coups de main » et s'appuie également sur l'entretien du réseau professionnel, sur la réputation de la maison. Ce savoir-faire d'interaction est susceptible de dépasser le cadre strict de la relation professionnelle pour s'exporter en direction de relations étrangères à la maison. Il s'appuie sur la confiance interpersonnelle des acteurs qui sont alors plus que de simples partenaires apparentés à de

¹²⁵⁵ Sur le modèle de l'artisan, voir R. SENNETT, *Ce que sait la main. op. cit.*

quasi-outils de production¹²⁵⁶. Il est particulièrement important dans la transition entre la phase de mise en place (souvent gérée par un diffuseur spécialisé ou non) et celle de re-présentation, pour laquelle le réseau de professionnels tient une place essentielle. Selon le statut des partenaires (un journaliste influent ou le représentant du service des postes pour l'envoi de colis par exemple), l'alternance entre savoir-faire de négociation et savoir-faire d'interaction peut prendre un caractère plus professionnel dans la mesure où la représentation est articulée aux contraintes opposées par les partenaires eux-mêmes situés sur un axe entre le professionnalisme strict et la relation interpersonnelle médiatisée par l'objet d'attachement au centre de l'interaction¹²⁵⁷.

La visibilité

Comme il l'a été signalé, la phase de re-présentation implique l'identité générale de la maison. Plus spécifiquement, chaque livre est l'objet d'une attention particulière au moment de sa sortie. La plupart des maisons d'édition (qui en ont les moyens) confient cette tâche à un attaché de presse dont la compétence principale consiste à insérer le livre dans un réseau de commentateurs. Ici, le savoir-faire d'interaction se combine avec l'expertise artistique dans le but d'inciter les commentateurs à relayer la sortie du livre. Dans cette activité, plus encore que dans le cas du réseau professionnel d'auteurs de la maison, le carnet d'adresse constitue un dispositif primordial de qualification professionnelle.

« Un jour je demandais à une attachée de presse, que j'aime beaucoup au demeurant, je lui dis : "écoute je sors un [livre] chez [un petit éditeur] avec mon ami [...], comme [un précédent livre dont l'attachée de presse s'est occupée] a eu une excellente presse, j'aimerais bien que tu me files les contacts des gens qui ont bien aimé comme ça je peux envoyer un service presse à ces gens..." Alors là je touchais un truc complètement tabou, elle me dit : "tu es fou, tu es fou, on ne peut pas faire ça ! Écoute non, je ne préfère pas..." On était vraiment dans l'espionnage industriel quoi. J'ai dit : "bon d'accord". Elle m'a dit : "bon, allez, je vais t'en filer deux ou trois". Parce que les attachées de presse gardent les infos de leurs contacts...¹²⁵⁸ »

La visibilité de chaque livre est un enjeu primordial dans la qualification de la maison d'édition qui, le cas échéant, peut en faire un élément de justification comme ce fut le cas lors des négociations suite au rachat de Dupuis. La visibilité des projets confiés à l'éditeur nécessitent un savoir-faire qui, à l'échelle de la maison, réside autant dans le fait de nouer des

¹²⁵⁶ L. QUÉRÉ, « Confiance et engagement », in A. OGIEN et L. QUÉRÉ, *Les moments de la confiance. Connaissance, affects, engagements*, Éditions Economica, coll. « Études sociologiques », Paris, 2006, [117-142] p. 124.

¹²⁵⁷ Voir par exemple le cas du banquier. F. Erre *et al.* (dir.), *6 Pieds sous terre*, op. cit., p. 42.

¹²⁵⁸ Entretien réalisé avec un auteur lors du festival d'Angoulême le 24.01.2008.

contacts avec des commentateurs que de les convaincre des raisons de porter ce livre au devant du public. Toutefois, se retrouve ici l'opposition entre savoir-faire de planification et expertise artistique qui s'établit notamment à partir d'un souci de lisibilité et d'accompagnement du public, soit par le fait de favoriser un repérage classificatoire de l'objet (comme c'est le cas par la signalétique des collections ou des genres), c'est-à-dire de l'inscrire dans un régime collectif d'indifférenciation et d'égalisation des conditions de visibilité ; soit dans l'ambition de rendre compte de son potentiel artistique, de sa singularité, en l'ouvrant éventuellement à d'autres formes de création, en mobilisant la figure du créateur ou la compétence d'expertise artistique de la maison. Certains commentateurs orientent leur pratique par une qualification de l'activité détachée de tout autre enjeu, par le refus explicite de recevoir les ouvrages envoyés par les éditeurs (les services de presse) afin de ne pas restreindre leur marge de manœuvre et de détacher les enjeux de leur commentaire de tout autre registre que celui de l'évaluation esthétique et affective vis-à-vis de l'objet¹²⁵⁹.

Mobiliser la visibilité existante peut aussi, de manière extérieure au projet en lui-même, renvoyer au fait de faire appel à des sources potentielles de rayonnement public. C'est le cas du travail de l'attaché de presse qui tente d'accrocher les bons médias, les bons journalistes, mais aussi éventuellement de la publication d'auteurs ayant déjà un nom ou même de collaboration avec des personnalités publiques. Ces activités, qui renvoient à des stratégies de diffusion des livres dans le public se retrouvent de manière explicite dans les lieux de représentation que sont les festivals, dans lesquels les livres et les créateurs sont mis en avant selon différentes méthodes, annexées aux moyens financiers et à la volonté de mise en scène de l'image de la maison, inscrite dans un répertoire collectif de qualification. Ce répertoire oppose la mise en scène de la vitrine à la personnalisation de la relation par la thématique de la rencontre avec le public. En d'autres termes, lors des festivals comme pour d'autres types de re-présentation, les régimes de singularité et de communauté sont des ressorts axiologiques de qualification de l'activité renvoyant dans le premier cas à une personnalisation symétrique des rapports entre l'œuvre (l'artiste) et le public. Dans le second, ces régimes marquent la possibilité d'une coupure asymétrique entre professionnel et amateur. La garantie de cette césure résulte de l'application des procédures de mise en scène, de dissimulation et des stratégies de publicité. Ce second type de re-présentation, contrairement au premier, n'est pas tant porté par des considérations morales que par la conséquence du perfectionnement de dispositifs techniques et pratiques de médiatisation.

¹²⁵⁹ X. GUIBERT, « Vues éphémères-rentree 2012 », *Du9*, 2012, [En ligne : <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-rentree-2012>]. Consulté le 25.09.2012.

UNE TYPOLOGIE DES MAISONS

Le croisement des savoir-faire professionnels et artistiques doit permettre, dans le cas de manifestations concrètes de l'activité, une évaluation de l'articulation effective entre savoir-faire professionnel et savoir-faire artistique. En ajoutant un paramètre temporel essentiel pour cette qualification, cette articulation peut se synthétiser schématiquement à l'aide du tableau ci-dessous :

	Savoir-faire art +	Savoir-faire art -
Savoir-faire pro +	Maison installée (A) Ancienne	Maison professionnelle (B) Ancienne / Récente
Savoir-faire pro -	Maison artistique (C) Ancienne / Récente	Maison amateur (D) Récente

Ce tableau propose une typologie des éditeurs. En tant que type, chacun des quatre modèles ne représente en fait aucune maison particulière. Le croisement des caractères professionnels et artistiques attribués à la maison permet d'appréhender la modalisation de facteur temps (signalé ici par le fait d'être récente ou ancienne) qui postule un apprentissage, une accumulation du savoir-faire dans chacun des deux registres. Comme nous le montrerons par la suite, les échanges entre la maison et l'atelier ont une incidence directe sur le type de la maison qui peut très bien passer d'un type à l'autre dans le temps. Loin de présenter les caractéristiques réelles des éditeurs, cette grille de lecture permet de codifier des catégories d'appréhension susceptible de se moduler dans le temps, sur le modèle des carrières individuelles. Les termes choisis pour désigner ces différentes maisons posent un problème particulier dans la mesure où, dans le courant des activités, ils sont employés pour qualifier, de manière critique les différentes acceptions dont on tente de dégager ici les modalités. Afin de ne pas tomber dans une neutralité injustifiée ici, c'est-à-dire le pur emploi de lettres pour désigner ces maisons, nous avons préféré les identifier en fonction des deux paramètres qui permettent d'organiser cette typologie, à savoir la reconnaissance dans le temps et l'opposition des régimes de l'activité sur lesquels s'appuie autant la définition courante des activités que leur justification publique.

Si les types A et D se caractérisent par un double savoir-faire (présent ou absent), ils s'opposent principalement en termes d'expérience, qui se traduit par une reconnaissance publique évaluée en fonction de ses capacités à pérenniser son activité dans le temps. C'est pourquoi nous avons choisi ces dénominations : « installée » et « amateur ». Dans la mesure où il s'agit ici de proposer une typologie des représentations de la maison, la conjonction des savoir-faire est ici supposée. Elle implique un rapport temporel à la qualification des maisons d'édition. Une maison cumulant des savoir-faire professionnels (négociation, planification, animation de réseau, perfectionnement des techniques de visibilité et rationalisation des techniques de fabrication) et des savoirs faire artistiques (expertise, interaction, personnalisation, expérimentation des techniques de fabrication) suppose la pratique prolongée de ces deux registres, donc une pérennité qui implique la continuité dans le temps. C'est pourquoi il est probable que cette maison acquière les caractéristiques d'une maison réputée si tant est que les facteurs d'une telle réputation s'inscrivent dans un temps suffisamment long pour être établis, c'est-à-dire débattus, attestés. La maison installée cumule le savoir-faire professionnel, industriel et marchand tout en valorisant les principes de la singularité artistique, sur laquelle s'appuie sa reconnaissance publique. Elle manie l'application des règles juridiques en vigueur (voire même influence la réglementation par des dispositifs collectifs de représentation professionnelle ou l'influence de ses dirigeants), la mise en œuvre d'une publicité efficace, la diversification éventuelle de son activité mais met aussi en avant la singularité de ses productions par le soin apporté à leur confection, la liberté accordée à leurs auteurs, la valorisation du patrimoine artistique dont elle a la charge, etc. De par la contradiction entre l'orientation professionnelle et l'orientation artistique qu'elle semble assumer ou produire, une telle maison est susceptible de critiques de la part des maisons orientées par un choix délibéré vis-à-vis de régimes axiologiques opposés favorisant la conformité (maison professionnelle) ou la singularité (maison artistique). Ces deux types de maison (professionnelle ou artistique) sont susceptibles d'appuyer sur un manque de cohérence dans l'exercice de l'activité des maisons installées. Une possible résolution – ou du moins atténuation – de cette tension réside dans la scission (ou la conjonction par l'achat de labels par exemple) de la maison en deux groupes distincts susceptibles de porter chacun un des termes de l'opposition en confiant par exemple la gestion d'une collection à un expert artistique reconnu. Elle peut également s'appuyer sur des arguments et des données de contraintes extérieures en invoquant par exemple l'utilité d'une production rentable pour assurer l'existence d'une production plus singularisée.

À l'inverse, la maison amateur, qui cumule l'absence de savoir-faire artistiques et professionnels correspond à une maison récente, dans la mesure où elle s'inscrit dans un contexte d'activité qui nécessite l'acquisition de nombreux savoir-faire principalement liés à l'expérience à l'intérieur des cercles de la bande dessinée. Pour pouvoir durer, une maison doit, en principe, s'appuyer sur l'un ou l'autre savoir-faire¹²⁶⁰. L'hypothèse d'un éditeur réputé pour son manque de savoir-faire professionnel et son manque de savoir-faire artistique et pourtant implanté dans le marché et le milieu de la bande dessinée semble particulièrement improbable sauf à être qualifié d'amateur perpétuel et de subsister sur fonds propres sans reconnaissance de la part des pairs, des critiques, du public ou des collaborateurs professionnels. De fait, cette appellation d'amateur peut s'appliquer comme terme critique mais un tel état de fait risque, comme tel, de conduire à certains réajustements si ce n'est au changement de trajectoire total. De manière plus logique, la maison amateur, qui cumule l'absence de savoir-faire professionnel et artistique, est le lieu d'un apprentissage qui aboutira ou non à la transformation de la maison en une maison artistique, professionnelle voire installée.

Les maisons opposées par régimes

Les deux autres types représentent l'opposition entre qualification professionnelle et qualification artistique de l'ensemble des activités éditoriales. La maison professionnelle est l'organisation de la profession pure et s'appuie principalement sur des éléments externes à toute considération artistique et au principe d'évaluation de la valeur en termes de singularité et d'inscription dans le corpus général de l'histoire de l'art. Son activité, toute entière tournée vers la réactualisation de sa propre existence est susceptible de n'être que passagère mais peut bien se pérenniser par l'implication exacerbée du savoir-faire professionnel. La critique d'une telle maison se décline autour de l'indifférenciation du produit. La maison professionnelle peut vendre des assiettes comme des bandes dessinées. De ce fait, elle subit les foudres de la maison artistique et se pose en concurrent direct de la maison installée.

La maison artistique est toute entière tournée vers la singularité de ses productions et ne vise pas une spécialisation professionnelle, par refus. Son existence toute entière est tournée vers la mise en valeur des œuvres qu'elle produit. La valeur accordée à la singularité artistique la place en situation de garant d'une exigence quant à ses productions mais également dans

¹²⁶⁰ Nous laissons de côté les éditeurs qui ne se consacrent que de manière épisodique à la bande dessinée, comme par exemple certains éditeurs institutionnels qui utilisent la bande dessinée à des fins purement pédagogiques.

son mode de fonctionnement, ce qui se traduit par une extension du régime de singularité vers une logique de personnalisation généralisée vis-à-vis des participants. Son projet est décrié pour son irréalisme par les maisons professionnelles et installées, qui critiquent son fonctionnement et ses réalisations selon l'axiome du « faire de nécessité vertu », mais aussi son manque de conformité aux exigences spécifiquement professionnelles (comme par exemple la rémunération des auteurs et des collaborateurs ou l'attribution d'aides publiques, qui peut être vue comme une entrave au principe d'équité entre professionnels).

D'un point de vue local (essentiellement critique) comme d'un point de vue analytique, l'opposition se fonde sur l'inversion des moyens et des fins qui peut se résumer par la formule : faire la maison pour les livres ou faire les livres pour la maison. De fait, la question se pose en interne comme de l'extérieur à chaque réalisation ainsi que lorsque la maison devient sujet de discussion. Nous avons vu comment, cette maxime peut être transposée du point de vue des savoir-faire, les savoir-faire artistiques étant principalement axés sur les premières phases de la chaîne (sélection, fabrication), les seconds étant principalement axés sur les secondes (mise en place, visibilité). Nous avons également montré comment la personnalisation des savoir-faire peut jouer le rôle d'un complément de singularité élargi à l'ensemble des procédures de l'activité, tandis que la séparation des tâches résulte d'une acception professionnelle (codifiée en fonction de contraintes extérieures, principalement économiques) de l'activité dans le domaine de la production. Toutefois, comme nous l'avons signalé, chacun de ces savoir-faire implique une articulation minimum des rapports d'opposition.

La maison « artistique » est caractérisée par une expertise et un savoir-faire axés sur la singularité des réalisations et la personnalisation des relations professionnelles. La maison « professionnelle » est caractérisée par une expertise et un savoir-faire axés sur la conformité et la mise en équivalence des réalisations autant que des pratiques professionnelles du point de vue d'un principe d'évaluation porté à un haut degré de généralité (de façon à favoriser la propension à l'échange et à la rationalisation des modes de coopération). Dans la pratique, cette tension se dilue dans le courant de l'activité sur les bases d'une conception technique et artisanale de l'activité, en fonction du degré d'engagement qu'elle implique dans le courant des activités.

LES AJUSTEMENTS INTERNES DES SAVOIR-FAIRE ARTISTIQUES ET PROFESSIONNELS

Dans chaque type particulier, la tension entre le savoir-faire artistique et professionnel trouve un mode d'articulation spécifique. D'une part, les maisons professionnelles et

artistiques se spécialisent dans un type de savoir-faire au détriment de l'autre, voire par opposition explicite. La tension se résout alors à travers le choix en faveur d'un type de savoir-faire spécifique, concomitant au refus de l'autre, la mise en place de justifications adaptées (basées notamment sur la réalité du marché d'un côté, sur la valeur intrinsèque de l'œuvre de l'autre) ainsi que des procédures de perfectionnement des savoir-faire spécifiques. Ces modalités d'autodéfinition s'effectuent en partie à travers la conjonction des résultats d'attributions internes et externes, des prises de décisions (notamment organisationnelles) qui en résultent, appuyés sur les ajustements de carrières respectifs des membres. D'autre part, les maisons installées et amateurs articulent les deux types de savoir-faire ou leur absence. Pour la maison installée, cette tension doit trouver les moyens d'être résolue au sein même de l'activité tandis que pour la maison amateur, la tension crée les conditions d'une transformation progressive qui passera notamment par la comparaison et le rapprochement vis-à-vis des maisons professionnelles, artistiques, ou installées. Ce rapport de progression de la maison amateur s'explique simplement par la nécessité d'inscription dans le champ concurrentiel et hiérarchisé que constitue l'ensemble des maisons mais aussi par les trajectoires individuelles à l'intérieur de celui-ci et leurs modalités d'apprentissage, soit dans des écoles, soit par l'apprentissage au sein d'autres maisons plus anciennes ou encore par le contact avec d'autres éditeurs. Les modalités de ces apprentissages ont une incidence sur les savoir-faire acquis et les modalités de la pratique qui en découlent. Pour ce qui concerne les maisons désignées ici comme professionnelles et artistiques, elles tendent à la pérennisation des maisons installées avec toutefois une nuance au niveau des échelles. La valorisation du caractère artisanal de la production, comme compromis entre savoir-faire artistique et professionnel s'oppose à la qualification à grande échelle que suppose la valorisation des savoir-faire professionnels. À l'inverse, le compromis par la segmentation des sphères de l'activité permet de conjuguer la multiplication des moyens et l'exigence de singularité reportée à l'échelle d'une rédaction, d'une collection ou d'un petit label. De plus, comme nous l'avons noté dans la première partie de ce travail, cette pérennisation est susceptible de se décliner selon qu'elle s'inscrive dans le giron d'un microcosme éditorial, correspondant à un marché identifiable comme tel ou, au contraire, qu'elle tende à la sortie du microcosme. La requalification de l'activité en fonction des exigences de singularité de l'activité tend à déplacer ses frontières en fonction d'un rapport de spécialisation et de généralisation vis-à-vis de la définition de l'objet. La tension entre reconnaissance artistique et professionnelle se noue autour d'une déclinaison de l'objet à travers sa requalification historique. Ce paramètre entre dans la critique des éditeurs « *mainstream* », accusés d'infiltrer la niche construite par et pour les éditeurs indépendants et symétriquement, dans la critique des éditeurs « alternatifs », accusés pour leur part de ne pas faire de bande dessinée. Comme nous l'avons déjà signalé,

ces quatre types de maisons sont idéaux et poussent aux extrêmes la possibilité de l'absence ou de la présence absolue de savoir-faire distincts. Il est donc, en pratique, impossible de rencontrer ces maisons typiques ailleurs que dans les discours car ils permettent d'abord de rendre compte des rapports d'évaluation entre les maisons d'édition. Dans les faits, les nécessités artistiques et professionnelles nécessitent une articulation, qui peut donc s'effectuer au niveau des discours de légitimation concernant les modalités d'exercice. Ces discours constituent l'activité de jonction entre la fonction d'éditeur et celle de commentateur, quel que soit le niveau d'institutionnalisation de cette activité. À ce titre, l'opposition est principalement axée sur les contraintes techniques, liées aux moyens matériels d'exercice du métier d'éditeur d'un côté, ou sur les enjeux axiologiques de l'activité d'édition en fonction des enjeux de la valeur des œuvres. L'opposition implique donc une caractérisation axiologique qui s'impose aux qualifications des activités ordinaires à l'intérieur de la maison selon un rapport de mise en cohérence des activités et des pratiques, c'est-à-dire d'un retour sur justifications dans la pratique.

Différents critères de qualification peuvent être tirés de la typologie précédente. D'une part, la concentration des activités dans un groupe restreint de personnes, voire une seule et même personne est un indice de l'importance du contrôle technique apporté à la sélection et à la fabrication, en fonction d'une attribution de la valeur basée sur le principe de cohérence individuelle et de non-généralisation¹²⁶¹. La réputation quant à l'expertise artistique et aux compétences techniques de ce groupe restreint implique l'attribution individualisée des compétences et favorise une représentation des critères du jugement personnalisé. Ce principe d'identification des compétences et, plus généralement des capacités tant techniques que morales, resserrées sur un individu ou, éventuellement sur un groupe restreint, ont une incidence sur la caractérisation numérique de la maison et explique le caractère attribué à la qualification de « petite » et de « grosse » maison. Il est une application empirique et commune du principe sociologique analysé par Simmel concernant la détermination quantitative du groupe, selon lequel

« Les relations de personne à personne, qui constituent le principe vital des petits cercles, sont incompatibles avec la distance et la froideur des normes objectives et abstraites sans lesquelles le grand groupe ne saurait exister¹²⁶². »

¹²⁶¹ Dans ce contexte, à l'instar des écrivains, la carrière de l'éditeur n'est pas soumise à une épreuve de vérité mais à une épreuve de cohérence, ce que fragilise la dissémination des rôles dans la maison. N. HEINICH, *Être écrivain.*, op. cit., p. 305.

¹²⁶² G. SIMMEL, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, op. cit., p. 90.

Le caractère artistique de l'activité implique cette nécessaire proximité du créateur vis-à-vis de son œuvre en direction du public, objectif relayé dans la qualification de l'activité éditoriale. Il faut donc en conclure une relation entre le régime de singularité, transporté sur le statut de l'entreprise éditoriale, et ce principe de qualification numérique. Toutefois, la séparation des tâches au sein même du groupe restreint peut également être une manière d'articuler la tension entre les présupposés et enjeux de l'activité artistique face aux méthodes et finalités de l'activité professionnelle, selon ce même principe de concentration personnelle, à condition que le responsable artistique soit clairement identifié comme tel. Une telle séparation des rôles implique toutefois que les différents acteurs clarifient leurs prérogatives respectives ainsi que les limites de celle-ci. Cette séparation des tâches peut être considérée comme caractéristique du processus de professionnalisation de la maison dans la mesure où il relève de la codification respective des rôles et des prérogatives. La codification des rôles permet de séparer physiquement les savoir-faire artistiques et professionnels de la maison vis-à-vis de l'extérieur. Toutefois, elle peut aussi entraîner de véritables ruptures au sein de la maison, voire chez un individu¹²⁶³, lorsqu'elle est établie sur un mode implicite ou qu'elle est mise en cause en interne. La structure personnalisée des relations en petit groupe, c'est-à-dire largement basée sur le système de réciprocité du don et d'attachement interpersonnel, accompagne et complète de manière homogène les caractéristiques du régime de singularité au sein de la « petite » maison. Pourtant, les contraintes professionnelles, dont les contraintes financières, favorisent la multiplication des intervenants et la codification des activités, dès lors que la petite maison ne fonctionne plus comme une microstructure. Le principe même de l'intervention d'un intermédiaire éditorial suppose un minimum de collaboration qui induit une clarification des procédures, des tâches et prérogatives de chacun de ses membres. L'abnégation au service des œuvres peut bien être au fondement de cette clarification et explique comment peut fonctionner un groupe restreint à partir de ce principe, tant qu'il reste limité en nombre et que ses membres s'accordent collectivement sur le sens et la matière (en premier lieu les livres publiés) à donner à cette abnégation.

Si les caractères du savoir-faire professionnel doivent être articulés aux enjeux de la création du point de vue des petites maisons, l'inverse peut également être vrai dans la quête d'une reconnaissance publique qui passe par la médiation de commentateurs attentifs à cette

¹²⁶³ C'est ce qui ressort du témoignage de Mandryka à propos de son expérience pour *L'écho des savanes*. Dans cet exemple, la dimension artistique est d'autant plus affirmée a priori que la maison est fondée par des auteurs. N. SADOUL, « Interview avec Mandryka », art. cit., p. 9.

dimension¹²⁶⁴. Dans ce cas, le même phénomène de délégation s'établit au sein de la maison d'édition axée sur des savoir-faire plus proprement professionnels. La délégation de l'expertise artistique aux personnes compétentes, notamment aux artistes eux-mêmes ou aux commentateurs, est un des modes structurels d'articulation, voire de compensation. Toutefois, cette compensation peut également s'étendre sur le terrain des relations interpersonnelles, soit par délégation aux auteurs lorsqu'ils officient comme représentants de la maison (par exemple lorsqu'ils sont interviewés pour un livre en particulier ou lorsqu'ils « dédicacent sous le stand de... »), soit par recomposition des liens interpersonnels comme cela se pratique lors de réunions festives initiées par les éditeurs ou par la composition de cellules à l'intérieur du groupe plus élargi. La nécessité de tenir compte des qualifications artistiques de l'activité au sein de la maison est impulsée de l'extérieur comme de l'intérieur, comme nous l'avons vu de manière plus générale à propos du phénomène de l'artification. Cette double impulsion implique la transposition des principes généraux de la qualification artistique en savoir-faire professionnels. La qualité des réalisations est, dans ce cas, évaluée en fonction d'un équilibre entre contraintes professionnelles et savoir-faire technique. L'équilibre s'établit alors sur la base d'un régime artisanal dont l'histoire de la bande dessinée permet éventuellement de justifier l'origine et la logique interne par la mise en valeur d'un passé dans la dimension technique des pratiques de création et de diffusion.

3. LES SAVOIR-FAIRE DE L'ATELIER

L'atelier désigne le lieu où travaillent les auteurs qui fournissent à la maison sa matière première. Mais l'atelier est rarement un lieu unique dans lequel l'artiste travaille détaché du monde extérieur. Dématérialisé, l'atelier s'exporte en autant d'espaces physiques fréquentés par les auteurs. L'élaboration intellectuelle de ces derniers, comme leurs réalisations effectives ne se limite ni à un espace, ni à un moment consacré, sauf à séparer strictement les espaces-temps du professionnel et du personnel. Toutefois cette séparation subjective tend à être limitée de par la définition vocationnelle de l'activité. C'est ce que montrent autant les discours et parcours biographiques des acteurs que les éléments de l'observation. Le carnet de croquis ou de notes, transportable, témoigne de cette dimension pan-géographique de l'activité. Les résidences d'auteur sont un moment possible de ce nomadisme de la création. Symbole du temps de production, l'atelier se rapporte, d'une manière métaphorique ici, à l'ensemble des processus d'élaboration et de réalisation du livre en devenir. *Hic et nunc* du

¹²⁶⁴ Voir les polémiques sur les remises de prix à Angoulême sur un site réputé défendre la bande dessinée populaire. D. PASAMONIK, « Angoulême 2008 : la sélection en question », *ActuaBD*, 2007, [En ligne : <http://www.actuabd.com/Angouleme-2008-La-selection-en-question>]. Consulté le 17.08.2012.

travail, il peut être morcelé, divisé en projets porteurs de significations toutes différentes ; de la nécessité d'une activité régulière en termes de revenus à la possibilité d'une recherche plus personnelle. Nécessité et possibilité peuvent ici être interverties en fonction des situations et des enjeux subjectifs de l'activité en question.

Dans l'atelier, la question de la distinction entre savoir-faire professionnels et savoir-faire artistiques se pose d'une manière différente de celle dont elle traverse la maison. Le terme d'atelier, outre sa connotation laborieuse et professionnelle liée à l'artisanat, évoque aussi aujourd'hui l'espace de création artistique. Il est donc susceptible d'être associé à un nom propre. Selon la perspective générale proposée ici, l'atelier peut se concentrer – et se concentre souvent – sur la personne physique du créateur. Lorsqu'il s'agit d'un espace physique partagé par plusieurs créateurs, l'atelier peut n'avoir pour prétexte qu'une collectivisation des ressources financières. La justification financière s'accompagne souvent d'arguments plus techniques liés à la qualité de production du travail individuel. C'est le cas à travers le facteur d'émulation qui peut s'appliquer dans la réalisation de travaux collectifs ou, *a minima* peut prendre des caractères plus professionnels, par exemple dans l'exigence d'assiduité individuelle que la présence à l'atelier implique. Dans ce cadre collectif, l'atelier est un espace potentiel de collectivisation des ressources professionnelles et techniques, qu'elles soient physiques ou plus diffuses (comme la documentation, du matériel, des exemples de contrats mais aussi par le biais d'anecdotes professionnelles ou de conseils avisés). L'atelier peut même devenir un lieu d'exposition, de travaux proprement collectifs et ainsi donner lieu à la reconnaissance du groupe comme entité, jusqu'à devenir éventuellement une micro-maison¹²⁶⁵. Au contraire, notamment dans le cas des « studios », l'ensemble subsumé sous les traits d'un de ses imminents membres dissimule le caractère collectif d'une réalisation sous l'autorité d'une signature. Élargi à un collectif, il associe un nom à un ensemble d'occupants (espace physique) ou de participants (espace symbolique). Mais l'atelier collectif, dans le cadre d'une activité non spécifiquement professionnelle et spécialisée, lorsqu'il n'est pas un studio, n'est pas nécessairement réservé à la pratique d'une seule discipline. La pratique du dessin et, plus généralement des arts plastiques favorise d'ailleurs, comme on l'a vu, les passages d'une activité à l'autre ainsi que les regroupements de créateurs aux pratiques multiples.

¹²⁶⁵ Voir *infra*, p. 442.

LE STATUT DE L'ATELIER

L'atelier de bande dessinée à l'horizon de l'art

Dans le cas de la bande dessinée, le statut de l'atelier s'est émancipé d'une dimension purement laborieuse avec la « sortie de la bande dessinée de l'enfance » dont il a été question dans la première partie. Ce processus de passage à l'art contribue à une requalification des artisans de la bande dessinée. Si les « tâcherons » qu'évoquait Boltanski dans son article¹²⁶⁶ sont loin d'avoir disparus, le virage vers une reconnaissance de l'auteur comme créateur s'est largement développé depuis les années 1960. Certains des tâcherons évoqués par Boltanski en 1975 ont également bénéficié de ce processus de requalification de l'activité. L'augmentation du nombre de spécialistes (amateurs ou professionnels) et la démultiplication des dispositifs de visibilité liés à la spécialisation tendent à favoriser une logique de la découverte et de la réhabilitation d'auteurs ayant participé peu ou prou à l'histoire de la bande dessinée. Cette recomposition utopique d'une histoire totale de la bande dessinée est revendiquée par certains commentateurs¹²⁶⁷ qui défendent le caractère populaire, opposé à l'élitisme, de l'objet. Cette dimension axiologique contribue donc à la reconnaissance de corpus (de livres et d'auteurs) multiples à partir d'une logique de la découverte permettant d'alimenter les thèses concernant l'ontologie de la bande dessinée. Cette logique historique a favorisé l'évolution de la reconnaissance du caractère collectif de la création de certaines bandes dessinées, de l'apparition de la signature du scénariste¹²⁶⁸ à celle du coloriste¹²⁶⁹. Parallèlement, elle contribue à l'affermissement de références de bases et à la canonisation de l'artiste de bande dessinée comme auteur¹²⁷⁰.

D'autre part, selon une logique de qualification basée sur les principes du régime de singularité, les transports de la bande dessinée vers d'autres types de pratiques se multiplient en portant toujours plus avant la marque d'une reconnaissance artistique vis-à-vis des (« vrais ») créateurs, qualification contestable par sa personnalisation mais conséquence logique de la reconnaissance de la bande dessinée comme pratique artistique. Ce phénomène se traduit par exemple dans des désignations telles que « auteur complet » (capable de marier la mise en forme et le propos) ou « artiste complet » (capable de passer d'une discipline à

¹²⁶⁶ L. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit., p. 39, note 4.

¹²⁶⁷ Voir Collectif, *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?*, op. cit., p. 35.

¹²⁶⁸ Voir G. RATIER, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du XX^e siècle raconté par les scénaristes*, op. cit.

¹²⁶⁹ Voir *supra*, p. 329.

¹²⁷⁰ Voir M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in M. FOUCAULT, *Dits et écrits, 1954-1988* Tome 1, Gallimard, 2001, [817-840], p 830.

l'autre). Le statut de l'atelier, ainsi transporté sur ses artisans comme une seconde peau, marque de son sceau les rapports qu'il entretient avec la maison ainsi qu'avec leur environnement quotidien. De manière subjective, cela se traduit par l'importance du thème de la recherche personnelle, ainsi que par la responsabilité particulière portée à travers les livres. La part légendaire de cette attribution n'est pas à mettre en cause, ses carences et dérives potentielles ne sont pas non plus à débattre ici. Il nous suffit de tenir compte de cette orientation historique, dans le contexte français et francophone, qui tend à favoriser une qualification artistique de l'activité de l'atelier dans sa dimension *auctoriale*. Le statut de l'atelier est relatif à une qualification hiérarchique basée sur l'opposition entre technique et surplus de technique. Le découpage en termes de savoir-faire permet de rendre compte de cette dichotomie dont les ramifications s'étendent du rapport individuel qu'entretient le créateur avec son œuvre aux relations générales que le créateur entretient avec les groupes sociaux qu'il côtoie et qui contribuent à la confirmation de son statut, qu'il sollicite cette confirmation ou non.

L'atelier comme espace de professionnalisation

Le caractère artistique du savoir-faire de l'atelier relève plus directement d'un discours critique que de l'analyse sociologique. Plutôt que de pousser plus loin dès à présent les pistes évoquées précédemment, il paraît important d'insister sur le savoir-faire professionnel et quelques-uns de ses domaines d'application, grands oubliés de tout un pan de l'histoire et des discours sur la bande dessinée. Malgré les difficultés que rencontrent les auteurs pour en vivre correctement, la pratique de la bande dessinée peut être une activité professionnelle. Comme dans de nombreuses branches du travail artistique, elle nécessite bien souvent des revenus complémentaires¹²⁷¹. La question du rapport à l'argent symbolise souvent cette relation de la bande dessinée comme métier, dans les discussions informelles, sur les forums Internet ou à l'intérieur d'associations professionnelles. Même par le détour de l'humour, le thème de la rémunération du travail fait de l'atelier un espace potentiel de revendications. Mais, comme nous l'avons vu, la bande dessinée comme profession ne concerne pas uniquement ce rapport monétaire bien qu'il contribue dans les faits à la pérennité d'un exercice professionnel de l'activité. La construction d'un groupe professionnel désigne la codification des pratiques par les membres pratiquant une même activité et le contrôle de son exercice par ces membres. Dématérialisé en théorie, l'atelier correspond donc aussi à cet espace d'échange privilégié pour

¹²⁷¹ Pour une des rares études menées sur le sujet en Belgique, voir M. DI SALVIA et P. LEFÈVRE (dir.), *Bande dessinée et illustration en Belgique, op. cit.*

la constitution d'un tel groupe malgré le caractère souvent individuel de la pratique en elle-même. De fait, l'espace concret de l'atelier peut également être le lieu d'une telle codification de l'exercice du métier. C'était par exemple le cas de l'atelier 63, animé et entretenu par Raymond Poïvet, espace de rencontres (où s'échangeaient par exemple des pistes pour trouver des lieux de publication) et repaire de contestation en 1968. Si les revendications actuelles ont changé, notamment à cause de la raréfaction des revues de bandes dessinées et de la question des droits numériques, l'atelier reste un espace privilégié de discussion, de partage d'informations et plus largement, de constitution d'un groupe professionnel élargi.

La reconnaissance de la bande dessinée comme pratique professionnelle spécialisée passe par la mise en exergue de l'ensemble des procédures de codification de ses aspects professionnels (qui contacter, comment conserver son matériel, comment négocier des droits, etc.). On en trouve des exemples dans la diffusion d'organes de communication professionnelle¹²⁷² ou de rencontres, souvent liés à des associations professionnelles, décrits dans notre seconde partie. Un autre exemple est celui de la mise en avant publique de l'atelier comme espace de travail laborieux comme par exemple dans le livre-entretien paru dès 1969, intitulé *Comment on devient créateur de bande dessinée*¹²⁷³ ou encore dans les ouvrages recensant les préceptes technique et recettes à appliquer par les débutants¹²⁷⁴. Le fait qu'une institution publique confie le soin à un auteur de procéder à une évaluation du métier dans le but (explicite) d'y appuyer sa politique montre, d'une autre manière, comment l'atelier est l'espace d'une compétence purement professionnelle qui, dans ce cas, relève d'un tout autre genre de compétences techniques¹²⁷⁵. La création d'institutions de formation s'inscrit également dans cette lignée de professionnalisation, non seulement parce qu'elle offre aux professionnels un lieu de revenu complémentaire, comme enseignants, mais aussi parce qu'elle contribue à institutionnaliser par la transmission, un ensemble de repères historiques et techniques susceptibles d'orienter les pratiques, malgré la valeur positive reconnue *a priori* à l'autodidaxie par le grand public¹²⁷⁶. Ajoutons ici succinctement que la professionnalisation de la bande dessinée par ses praticiens se heurte potentiellement à la résistance de cet autre groupe de professionnels que constituent les éditeurs, nous y reviendrons plus loin.

¹²⁷² Voir notamment le fascicule imprimé par l'AdaBD pour le festival d'Angoulême. S. CORNUAUD (dir.), *Auteur de bande dessinée. Ah bon, c'est un vrai métier ?*, op. cit.

¹²⁷³ P. VANDOOREN *Comment on devient créateur de bande dessinée, entretien avec Franquin et Jijé*, op. cit.

¹²⁷⁴ Eux-mêmes évalués à l'aune de leur qualité professionnelle. Comme par exemple DUC, *L'art de la BD*, 2 tomes, op. cit.

¹²⁷⁵ En 1997, l'auteur Fred est nommé président d'une mission d'étude qui aboutira à 15 mesures pour la bande dessinée proposées par le ministère de la culture. Voir *supra* p. 156.

¹²⁷⁶ E. KRIS et O. KURZ *La légende de l'artiste. Un essai historique*, (trad. L. CAHEN-MAUREL), Éditions Allia, coll. « Galerie », Paris, 2010, p. 33.

LES SAVOIR-FAIRE DE L'ATELIER

Les savoir-faire professionnels

Le savoir-faire professionnel correspond à la capacité d'application de normes reconnues comme régissant une pratique donnée. Le terme « professionnel », lorsqu'il sert à qualifier une personne, ne renvoie pas uniquement à l'inscription institutionnelle selon un critère de rémunération¹²⁷⁷. Comme il l'a été montré plus haut, le caractère professionnel de l'activité renvoie plus généralement à un ensemble de contraintes formelles qui permettent d'attester d'un certain degré de professionnalisme dans le courant d'une carrière personnelle. Toutefois, la capacité de transposition du produit de l'activité en valeur monétaire fait partie de ces compétences professionnelles dans le cadre d'une négociation plus générale sur les conditions d'exploitation de l'œuvre. Dans la mesure où cette compétence particulière relève des échanges entre la maison et l'atelier, il en sera question plus précisément plus loin. Signalons simplement ici à quel point ce savoir-faire requiert, pour ce qui concerne l'atelier, une mise en équivalence problématique, effectuée à partir de valeurs extrinsèques au processus de création dans sa dimension subjective d'expression personnelle. Le savoir-faire appliqué aux conditions d'exploitation de l'œuvre relève d'une première conversion, qui peut prendre différentes acceptions. La conversion peut s'effectuer par généralisation, la valeur de l'activité est alors rapportée aux conditions matérielles et temporelles de son exercice. Cette généralisation se retrouve dans les revendications des dessinateurs, par exemple dans la négociation entre dessinateur et scénariste. Mais une telle transposition va à l'encontre du caractère intangible de l'œuvre. Cette opposition formelle peut toutefois être réduite par une application accrue d'un savoir-faire professionnel, permettant la distinction entre l'œuvre originale et l'œuvre reproduite ainsi que l'application des droits relatifs à cette séparation. Ainsi, l'une des revendications professionnelles les plus exacerbées consiste dans le respect de l'œuvre originale et la séparation stricte du droit de possession de celui d'exploitation. Dans ce cas, le savoir-faire professionnel de l'atelier résulte d'une volonté de conservation de la valeur par la séparation du processus de l'exploitation de celui de la qualification de l'œuvre unique. La reproduction de l'œuvre permet donc de conserver, voire de redoubler la qualification artistique de l'œuvre unique qu'est l'original par séparation des registres de l'activité et de son

¹²⁷⁷ Voir les rapports annuels de l'Association des Critiques de Bande Dessinée publiés chaque année par Gilles Ratier. Dans le rapport de l'année 2010, ce dernier écrit : « ... 1446 auteurs tentent de vivre de leur métier : la bande dessinée ; pourtant ils sont bien plus nombreux à publier des albums sans que ce soit leur principale source de revenus ! ». G. RATIER, *Bilan annuel 2010 de l'Association des Critiques de Bande Dessinée*, ACBD, 2011, [En ligne : <http://www.acbd.fr/bilan/les-bilans-de-lacbd.html>]. Consulté le 22.09.2012.

résultat¹²⁷⁸. Comme le montrent les figures de l'opposition entre dessinateur et collectionneur, la marchandisation de l'œuvre originale peut prendre le motif d'une atteinte morale lorsqu'elle ne correspond pas à une transposition préalable de son possesseur en bien échangeable¹²⁷⁹. Pourtant, une spécificité de la bande dessinée permet à l'inverse de compenser la transposition marchande de l'œuvre originale sous sa forme non reproduite. Si l'original prend une signification particulière du fait de la proximité de la main de l'artiste, son origine parcellaire lui procure une signification particulière qui n'existe pas, à notre connaissance, dans d'autres activités. Généralement, l'original est en fait un fragment, à moins qu'il ne s'agisse d'un livre d'artiste ayant vocation à n'être reproduit que de manière limitée ou pas du tout. Dans le cas plus général du livre de bande dessinée, l'œuvre constitue l'ensemble des planches du livre destinées à être agencées comme un tout. Le caractère reproductible de la bande dessinée crée les conditions d'une circularité de l'articulation entre qualification artistique et professionnelle concernant la conversion de la valeur esthétique en valeur marchande. Toutefois, le cas de la dévalorisation de l'original au profit de l'œuvre ne peut s'effectuer qu'à la condition d'une valorisation spécifique de cette dernière, c'est-à-dire du livre, à travers les échanges entre la maison et l'atelier. Le principe de rareté implique une valorisation monétaire spécifique de la planche originale mais le livre peut également bénéficier d'un tel mode de valorisation¹²⁸⁰.

Du point de vue de l'atelier, les savoir-faire professionnels s'inscrivent dans une dimension institutionnelle du rapport à l'activité, qui se décline en fonction des différents interlocuteurs auxquels les professionnels sont confrontés (partenaires, pouvoirs publics, clients, etc.). La dimension professionnelle passe par la médiation de dispositifs de coopération qui tendent par principe à être anonymes et impersonnels. C'est le cas des impôts, des contrats, des espaces de visibilité, etc. Toutefois, cette dépersonnalisation du rapport à la pratique est toujours nuancée par une dimension personnaliste, non seulement en fonction du statut hiérarchique afférent à la dimension artistique de l'activité (comme c'est le cas dans les espaces de visibilité ou des contrats, dont les conditions individuelles sont liées à la popularité de l'auteur) mais aussi par la personnalisation structurelle des institutions de prise en charge publique, tenues de garantir une équivalence de traitement en tenant compte de l'individualité des trajectoires. Sur ce dernier point, le développement structurel des institutions étatiques tend à favoriser les

¹²⁷⁸ Pour une critique du texte classique de Benjamin sur la reproductibilité technique, voir N. HEINICH, « L'aura de Walter Benjamin », *Actes de la recherche en sciences sociales* vol. 49, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, [107-109].

¹²⁷⁹ C'est par exemple le cas dans un bulletin de l'upCHIC. Un auteur reproche la vente de dessins offerts. Par définition, le don effectué sous l'égide d'une relation de familiarité ne peut être converti sans préjudice moral. Voir *supra*, p. 288.

¹²⁸⁰ Voir par exemple le cas du n° 14 de Marvel, dont on ne sait pas s'il en existe un exemplaire comme le montre le reportage vidéo de P. ROURE et J. DEPELLEY, *Marvel 14. Les supers-héros contre la censure*. Metaluna Productions, Paris, 2009.

organes de représentation collective dans le but de structurer les revendications individuelles en fonction d'un principe de légitimité généralisable. Cette exigence légale se décline du point de vue de la justice, par l'établissement de jurisprudences, ainsi que dans le cadre des pratiques, par l'établissement de codes des usages. Un tel lissage institutionnel des pratiques s'inscrit dans le cadre général de la relation juridique décrite par Axel Honneth dans sa théorie de la reconnaissance. Dans ce modèle théorique, la relation juridique se distingue de la relation d'amour et de la relation d'estime qui peuvent être renvoyées respectivement au régime de familiarité¹²⁸¹ et au régime de singularité¹²⁸²

« Les droits individuels revêtent un caractère public dans la mesure où ils offrent au sujet un mode d'action acceptable par tous ses partenaires d'interaction ; c'est ainsi qu'ils interviennent dans la formation du respect de soi. Car avec l'activité facultative du recours en justice, l'individu dispose d'un moyen symbolique dont l'efficacité sociale peut constamment lui démontrer qu'il est une personne moralement responsable jouissant d'une reconnaissance générale¹²⁸³. »

Toutefois, les institutions de régulation doivent aussi mettre en place des instances de ce type de reconnaissance sur un mode plus individualisé afin de permettre un contrôle effectif de l'exercice des activités malgré la disparité des conditions extrêmement diverses de son exercice. Ce type de savoir-faire gestionnaire, lorsqu'il n'est pas confié à des tiers (sociétés, agents, comptables) ou prodigué par des intermédiaires (formateurs préalables ou annexes, éditeurs, agences régionales du livre), relève des compétences professionnelles des auteurs qui doivent s'en remettre à un apprentissage officieux auprès de leurs pairs. Malgré ce double phénomène de dépersonnalisation des revendications et de personnalisation des services institutionnels légaux, le savoir-faire professionnel de l'atelier se manifeste bien souvent par contournement, de manière stratégique ou par défaut. Ainsi, les obligations légales, qui doivent être remplies par l'atelier sont aussi des contraintes appropriées et parfois détournées, selon les connaissances professionnelles sur lesquels s'appuient les acteurs.

Les savoir-faire techniques

Les praticiens de la bande dessinée se reconnaissent mutuellement autour d'un certain nombre de critères techniques susceptibles par la suite d'être mis en corrélation avec d'autres thèmes tels que l'inspiration ou l'énergie mise au service d'un propos, dont l'originalité est

¹²⁸¹ L. THÉVENOT, « Reconnaissance : avec Paul Ricœur et Axel Honneth », in A. CAILLÉ, (dir.), *La quête de reconnaissance, nouveau phénomène social total*, op. cit., [269-283], p. 280.

¹²⁸² N. HEINICH, « D'une théorie de la reconnaissance à la sociologie des valeurs », *Ibid.*, [122-124], p. 129.

¹²⁸³ A. HONNETH, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., p. 146.

susceptible d'être jaugée en tant que telle. Dans le cadre d'une délimitation professionnelle de l'activité, la qualification technique de la réalisation peut être un critère de conversion et de valorisation monétaire. Dans le cadre d'une qualification artistique de l'activité, les considérations techniques relèvent d'une épreuve de cohérence stylistique qui peut cependant être structurée par différents types de trajectoires internes : accumulation, épuration, pétrification ou revirement. Mais ces hypothèses relèvent de l'appropriation postérieure et critique des réalisations à l'aune de catégories hétérogènes au moment de l'activité. Dans le cadre propre de l'activité de l'atelier, l'application du savoir-faire technique constitue un entre-deux pratique où les problématiques liées aux savoir-faire artistiques et professionnels se distillent au profit d'une expérience qui relève du mode spécifique de l'engagement que Laurent Thévenot nomme le régime familial¹²⁸⁴. L'action selon ce régime se caractérise par l'incorporation progressive d'habitudes et de routines acquises par l'expérience pratique ainsi que par la personnalisation progressive des choses¹²⁸⁵. L'atelier, dans l'application la plus stricte de l'activité renvoie à un tel mode d'engagement. Ce type d'appropriation de l'espace et des éléments physiques qui le constituent est au fondement du savoir-faire technique à l'intérieur de l'atelier. Les considérations sur le style constituent l'aboutissement d'une telle appropriation familière des éléments de composition permettant la réalisation d'une bande dessinée. Le fait que l'atelier soit souvent le domicile accentue encore ce mode d'appropriation. Différentes photographies d'ateliers montrent à quel point cet environnement (devenu) familial conjugue en fait la question du savoir-faire technique et celle de l'appropriation personnelle des objets physiques. Un site consacré à la bande dessinée joue sur ce registre, à partir de 2009, en proposant d'identifier les auteurs en publiant des photographies de leurs ateliers¹²⁸⁶. Les photographies, postées par les auteurs eux-mêmes sont une mise en scène de cette intimité (à l'instar de la photographie d'illustration de couverture du livre de Thévenot). Ce lien de familiarité, ici détourné sous la forme d'un jeu, est significatif du caractère familial attribué à l'atelier comme mode d'appropriation personnel de l'espace et des objets. Le fait de publier ces photographies d'atelier, de même que le fait de faire deviner la correspondance entre un espace et un nom relève également d'une appropriation sur le mode de l'estime, ce dont témoigne la censure de certains commentaires. Toutefois, l'entrée dans l'intimité de l'atelier, ici par le biais d'une mise en scène photographique révèle des appropriations qui accentuent ce mode de la familiarité (présence d'animaux de compagnie, d'enfants, de décorations, d'objets, etc. mais aussi de luminaires,

¹²⁸⁴ L. THÉVENOT, *L'action au pluriel*, op. cit., p. 245-246.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 102-103.

¹²⁸⁶ Rubrique « L'atelier mystère », *Bodoï*; [En ligne : <http://www.bodoi.info/news/2011-06-23/atelier-mystere-90/49239>]. Consulté le 07.09.2012.

d'écrans, de rangements, etc.). La présence, sur ce site, de photographies qui détournent cette question de l'intimité, telle que celle prise sur la banquette d'un train¹²⁸⁷, montre d'autre part combien l'atelier ne représente pas nécessairement un espace fermé et privé mais relève d'une activité nomade. Lors d'un festival, l'obstination absolue de quatre dessinateurs, continuellement penchés sur leur papier malgré l'agitation d'un repas tardif animé par une fanfare de cuivre (et pendant plus de quatre heures après avoir dessiné toute la journée), indique à quel point l'engagement corporel relève d'un phénomène d'absorption. Ce phénomène d'absorption concerne le caractère d'intimité par lequel le praticien s'installe dans l'atelier comme l'atelier dans le praticien. Un tel engagement, qui peut se décrire comme un savoir-faire technique relève surtout de l'acquisition corporelle qui peut, en termes subjectifs, s'apparenter à une forme d'attachement au trait, à la couleur, à la narration voire à un personnage, à des objets ou à des ambiances. Ce type d'attachement implique l'apprentissage d'une aisance technique reconnue comme la marque du talent selon la définition qu'en donne Simmel.

« Si on veut bien admettre l'explication répandue de l'instinct, qui résulterait des expériences accumulées par les ancêtres, suscitant elles-mêmes des coordinations nerveuses et musculaires adaptées, se transmettant sous cette forme à la descendance, chez laquelle le mouvement approprié répond très mécaniquement au stimulus sans requérir d'expérience propre ou d'exercice – si on retient donc cela, on pourrait considérer le talent inné comme un cas particulièrement réussi de l'instinct. Cas où l'addition de semblables expériences physiquement condensées s'opère très nettement dans une direction affirmée, les éléments venant se déposer de telle façon qu'à l'incitation la plus légère répondra un jeu fructueux de fonctions significatives et pertinentes¹²⁸⁸. »

Sans aller jusqu'à l'adhésion à la thèse du talent inné, dont on sait à quel point la prudence doit rester la règle aux abords de cette question qui flirte avec celle du don, la question du talent comme apprivoisement corporel et mental de techniques de réalisation reste ici

¹²⁸⁷ La thématique du train est le lieu par excellence du transitoire mais aussi de l'articulation multiple des modes de coopération dans l'activité. Le livre de Laurent Thévenot débute précisément par un chapitre illustratif des modalités de l'engagement dans un train. L. THÉVENOT, *L'action au pluriel*, op. cit., p. 17-54. La situation ferroviaire ou plus largement véhiculaire est l'occasion de multiples ajustements des engagements par rapport à l'activité de bande dessinée comme le montrent les anecdotes mises en scènes par les auteurs. Voir par exemple les planches de Boulet sur les voyages en train en direction du festival d'Angoulême. BOULET, « Angoulême mon amour » n° 2, *Boulet corp*, [En ligne : <http://www.bouletcorp.com/blog/2007/01/10/angouleme-mon-amour-02/>]. Consulté le 07.09.2012. *Ibid.*, « Angoulême mon amour » n° 3, *Boulet corp*, [En ligne : <http://www.bouletcorp.com/blog/2007/01/11/angouleme-mon-amour-03/>]. Consulté le 07.09.2012. Voir également les jeux dessinés pendant les trajets en voiture décrits par V. PIANINA, in Collectif, *Arbitraire* n° 3, auto-édition, Lyon, 2006, p. 14-15.

¹²⁸⁸ G. SIMMEL, *Philosophie de l'argent*, (trad. S. CORNILLE et P. IVERNEL), PUF, coll. « Quadrige », Paris, 2009.p. 526.

pertinente pour décrire les modalités de l'apprentissage de l'activité¹²⁸⁹. Le talent, dans sa déclinaison pratique se caractérise donc par deux modes de concentration : concentration des énergies dans l'activité (investissement) et concentration dans la personne du créateur ou du collectif. Cette double concentration forme également un critère d'évaluation technique *a posteriori* des réalisations. Selon les modes de repérages techniques servant à évaluer un livre de bande dessinée, l'éclairage peut être porté sur l'écriture en tant que telle, sur le découpage, le dessin, la couleur ou même le livre en lui-même, ce qui implique alors directement la mise en commun des savoir-faire conjoints de la maison et de l'atelier.

La re-présentation indirecte (ou externe) décrite plus haut dans le cas de la maison joue le rôle principal dans la qualification de l'atelier, malgré l'importance que prend également la re-présentation directe dans les manifestations publiques. Premier acteur de la création, évalué sur ce critère lorsqu'à l'œuvre est conférée une certaine autonomie, l'auteur est, au moins chronologiquement, le premier responsable de sa création. Qu'il délègue une part de cette responsabilité à l'éditeur, dans le cas de la bande dessinée, ne le dispense pas d'être également le représentant anonyme d'un savoir-faire technique dont le mot d'ordre se condense en une conjonction de la technique et de l'engagement à savoir : la « qualité ». Le poids de cette éthique technique se manifeste notamment dans les attributions de prix dont les jurys sont eux-mêmes des auteurs. Ce critère de qualité, marqué par la condensation du talent dans la réalisation, déplace l'attribution de la valeur de la personne du producteur à celle de l'œuvre selon la logique que Nathalie Heinich nomme *opéralisme* et qui caractérise les discours savants, par opposition au *personnalisme* qui caractérise les discours du sens commun¹²⁹⁰. Dans ce texte, l'auteur montre comment la valorisation savante de l'œuvre¹²⁹¹, opposée à la valorisation de la personne du créateur, se décline selon les deux valeurs opposées de la particularité singulière et de la communauté sur un axe d'opposition du particulier au général dans les modalités respectives d'esthétique de l'œuvre et de mystique de la création¹²⁹². Suivant cette division des modalités de la reconnaissance du point de vue de l'atelier, l'important consiste ici dans la critique effective vis-à-vis du personnalisme (souligné par Heinich dans son texte) selon des caractéristiques techniques qui renvoient à une qualification

¹²⁸⁹ Selon Pierre-Michel Menger, les qualités intrinsèques individuelles ne peuvent être déterminées scientifiquement mais sont postulées a priori. L'analyse de la grandeur artistique repose sur ces qualités intrinsèques mises en valeur par le biais d'appariements sélectifs et le niveau d'autonomie de la pratique en question. P-M. MENGER, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », Paris, 2009, p. 359-363 ; p. 422.

¹²⁹⁰ N. HEINICH, « L'amour de l'art en régime de singularité », *Communications* n° 64, Seuil, Paris, 1997, [153-171], p. 161.

¹²⁹¹ Nous dirons ici la valorisation de l'œuvre par les commentateurs professionnels contre celle des commentateurs amateurs.

¹²⁹² N. HEINICH, « L'amour de l'art en régime de singularité », art. cit., p. 164-165.

de l'activité selon un mode de la familiarité, c'est-à-dire selon des usages techniques appropriés dans le cadre d'une expérience pratique. À la limite, ce savoir-faire pratique peut donc se conjuguer avec une critique-artiste de la visibilité attachée à la personne contre celle attachée à l'œuvre.

Les savoir-faire artistiques

Dans la qualification artistique de l'atelier, il apparaît que la technique est nécessaire mais non suffisante. Le savoir-faire artistique y apporte quelque chose de plus qui se traduit par la mise en place d'un rapport de singularité, qui va de l'appropriation originale des codes et leur détournement (des codes du « genre » mais aussi des codes sociaux, linguistiques, religieux ou autres) à la pure démonstration de personnalité, dont la palette s'étend de la lucide introspection à la folie génératrice. L'artistique et le professionnel s'opposent sur ce point comme le touche-à-tout s'oppose au pur spécialiste. Le savoir-faire se situe donc plus précisément ici dans un ajout de savoir-être et même d'être tout court. C'est pourquoi l'association du créateur à sa création est d'une telle importance dans les jugements relatifs à la distinction entre savoir-faire professionnel et savoir-faire artistique. La qualification en singularité de l'atelier relève d'un procès de singularisation qui peut s'étendre de l'œuvre à la personne. Dans un rapport interne à la maison, l'extension à la personne peut être appréhendée comme un contrepoint critique de l'activité même. C'est ce que montre notamment le livre de réflexion sur le vieillissement de l'auteur réalisé par Lewis Trondheim¹²⁹³. Comme pour la maison, la distinction entre l'œuvre et la personne est *a posteriori* et renvoie plus à des « avoir-faits », voir à des « à faire », qu'à des savoir-faire à proprement parler. La qualification artistique s'inscrit dans une dimension temporelle élargie appliquée à l'activité. Tandis que les savoir-faire techniques sont fondamentalement liés à la présence actuelle de l'exercice, le savoir-être artistique relève d'une temporalité large, passée et future, au regard de laquelle s'inscrivent les réalisations au delà de leurs pures qualités techniques. Les savoir-faire professionnels s'inscrivent dans une temporalité selon les modalités d'une planification restreinte qui s'étend de la réalisation ponctuelle d'un projet à la programmation stratégique d'une carrière. Dans ces deux cas, les savoir-faire se manifestent par incorporation. Parler de savoir-faire artistique est donc ici impropre, dans la mesure où la dimension épistémique de la posture artistique implique avant tout un savoir-être voire un savoir-devenir. Dans la distance du rapport artistique au rapport professionnel, le déplacement du savoir-faire au savoir-être permet d'insister sur la personnalisation de l'activité. L'artiste se situe uniquement, si l'on

¹²⁹³ L. TRONDHEIM, *Désœuvré*, *op. cit.*

excepte l'imminence du rapport à son œuvre, au regard de l'art, de sa configuration actuelle (telle qu'il l'évalue) et de son histoire. Un horizon légitime oriente son action en fonction d'un rapport de réciprocité entre représentations de la personne et représentation de cet environnement artistique selon des comptes-rendus de connaissance. Dans un rapport professionnel, l'acteur est au centre d'une organisation dont il tente d'assimiler les codes afin de s'orienter vis-à-vis de ceux-ci. Les valeurs opposées de ces deux registres créent les conditions d'une tension qui peut aboutir à une fracture et à l'exacerbation d'un projet contre-professionnel à travers la valorisation de l'amateurisme (amoureux), de l'éphémère ou du dilettantisme (un dilettantisme actif). En fait, malgré les incompatibilités qu'opposent ces deux horizons, ils ne sont pas nécessairement tranchés dans l'expérience et s'articulent, le plus souvent, dans un rapport d'oscillation selon les situations auxquels l'atelier se trouve confronté dans le mouvement de son propre développement. Le rapport d'intimité entre le créateur et son activité qu'induit le régime vocationnel suppose une implication physique intense dans l'espace-temps de l'acte lui-même et il peut arriver par exemple que la dédicace d'un livre sur un salon ne se transforme en un tel moment, au regard de l'acteur, malgré le caractère plus spécifiquement professionnel (voire promotionnel) de cette configuration. Cet exemple est déjà caractéristique d'un savoir-être irréductible à la dimension professionnelle ayant transité par un dévouement technique et une implication active dans le présent de l'engagement tel qu'il s'exerce dans le pur rapport pratique. Les caractéristiques du savoir-faire technique favorisent donc la transition d'une qualification artistique de l'activité en une qualification professionnelle dont l'application de savoir-faire techniques (l'implication physique et morale dans l'activité au présent) constitue un espace familier de transition. Pour une part, le savoir-faire artistique est donc susceptible de rejoindre le savoir-faire professionnel sur le plan de la pratique quotidienne par le biais du soin apporté au perfectionnement individuel et à la qualité technique des réalisations en fonction de leur inscription dans un corpus global personnalisé. Mais ce perfectionnement en tant que tel n'a pas le même enjeu selon la valeur conférée au statut de l'activité en cours. Dans un cas, son point d'aboutissement est la technique suffisante, dans l'autre, la technique en tant que telle vise à être dépassée, voire détournée et n'est donc pas une finalité en soi, même si elle se révèle être un critère nécessaire de qualification dans les deux cas.

Le savoir-faire artistique inclut la capacité de jugement associée à une part de sacrifice dans la logique du régime vocationnel. Le savoir-faire artistique implique en préalable l'idée d'une intention qui s'inscrit dans l'horizon d'une recherche théorique et existentielle. Hors du présent de l'activité, cette recherche s'applique aux problèmes de définitions personnelles posées par le créateur vis-à-vis du statut de l'artiste, qu'il doit articuler peu ou prou au

cadrage de son existence, voire justifier publiquement¹²⁹⁴. Les problématiques que pose cette autodéfinition sont liées aux apports extérieurs de théories hétérogènes. Comme nous l'avons vu, cette implication s'effectue en particulier dans les échanges entre l'atelier et les commentateurs, quels que soient les choix épistémologiques de ces derniers¹²⁹⁵. À travers ces échanges deux modalités du savoir-faire artistique s'opposent sur le mode du savoir-être. Comme le souligne l'opposition entre personnalisme et opéralisme, la question de la valeur respective accordée à l'œuvre ou à la personne peut être structurellement déséquilibrée du fait de l'opposition entre le discours du praticien et le discours de ses médiateurs par un jeu tacite de renvois entre la personnalisation et l'opéralisation. Les auteurs de bande dessinée cultivent depuis longtemps une distanciation vis-à-vis de ce procès de personnalisation à travers notamment l'usage de pseudonymes. Toutefois, cet usage peut prendre différentes significations, de la volonté de séparer la personne de son rôle à travers l'usage d'un « nom de scène » qui permet le cas échéant de protéger un espace personnel des sollicitations d'un univers médiatique très intrusif, à la volonté critique d'un contre-pied axiologique à la figure de l'artiste développé notamment par les théories universitaires qui ont vocation, en contexte artistique, à être dépassées. À l'extrême, cette distanciation volontaire peut aboutir à la défense farouche de l'anonymat le plus total¹²⁹⁶. La critique de l'atelier vis-à-vis du savoir-faire artistique qui, dans ses formes publiques relève d'une personnalisation de l'artiste aux dépens de l'œuvre, passe donc potentiellement par la valorisation du caractère pratique de l'activité, liée au régime artisanal. D'autre part, la critique peut également prendre appui sur la dimension professionnelle de l'activité et relever plus spécifiquement d'une critique de la qualification artistique en fonction de revendications collectives. Un autre type de critique est également à l'œuvre dans ce que l'on peut appeler le sacrifice de la singularité (de la personne) par la dimension artistique. Ce processus est à l'œuvre dans la recherche d'anonymat¹²⁹⁷ qui, loin de se réduire uniquement à l'absence physique de créateur peut aller jusqu'au refus de visibilité de l'œuvre elle-même, en fonction d'un pur rapport de présence et de familiarité. Paradoxalement, les valeurs négatives associées à la bande dessinée favorisent peut-être ce glissement vers une valorisation souterraine de l'art, opposée à la contrainte de visibilité (ou

¹²⁹⁴ Cette dimension est analysée par Nathalie Heinich pour le cas des écrivains. N. HEINICH, *Être écrivain.*, op. cit.

¹²⁹⁵ Un exemple tiré hors du champ de la bande dessinée, l'exposition *Double Bind – Arrêtez d'essayer de me comprendre !* est significatif à cet égard de l'importance du caractère réflexif de la production artistique ainsi que de la distance critique vis-à-vis d'une personnalisation en singularité de l'art, par son caractère collectif et même « collaborationnel ». Voir C. ALIN et C. CHAZALVIEL, « *Double Bind – Arrêtez d'essayer de me comprendre !* Retour sur une recherche collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines* n° 11, ENS Éditions, Paris, 2011.

¹²⁹⁶ Voir par exemple le cas de Pierre LaPolice. A. BERLAND et É. SAINTAGNAN, « Entretien/Pierre LaPolice », *Particules* n° 22, Éditions Particules, Paris, 2008-2009, p 12.

¹²⁹⁷ O. ABEL, « Petite éthique de l'anonymat et de la renommée », in F. LAMBERT, (dir.), *Figures de l'anonymat : médias et sociétés*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels, », Paris, 2001,[263-279], p. 278.

publicitaire) qu'impose l'entrecroisement historique de l'artification et de la professionnalisation. Comme on l'a vu, ce glissement peut être appuyé sur la critique de l'artification, selon un rapport professionnel s'approchant du régime artisanal comme d'une critique de la professionnalisation selon une qualification artistique s'approchant des caractéristiques empiriques de la pratique artisanale.

UNE TYPOLOGIE DE L'ATELIER

A l'instar de la typologie proposée plus haut concernant la maison, une typologie de l'atelier est possible en croisant les deux vecteurs du savoir-faire professionnel et du savoir-faire artistique et en tenant compte de leur articulation temporelle. Si comme pour la maison, l'atelier peut tendre vers un mode de savoir-faire ou l'autre d'une manière exclusive par une opposition explicite, il est aussi possible d'envisager la carrière de l'atelier dans la conjonction des savoir-faire artistiques et professionnels, principalement par le biais du point de passage axiologique que constituent les savoir-faire pratiques, qui permettent le passage d'un régime de qualification à l'autre. L'articulation temporelle des régimes de l'activité professionnelle et vocationnelle permettent d'en envisager un nouveau point d'orgue, à savoir la reconnaissance de l'atelier tant sur le plan professionnel que sur le plan artistique, par le succès public.

	Savoir-faire art +	Savoir-faire art -
Savoir-faire pro +	L'atelier du maître (A) Âgé	L'atelier du spécialiste (B) Âgé / Jeune
Savoir-faire pro -	L'atelier de l'artiste (C) Âgé / Jeune	L'atelier du débutant (D) Jeune

Comme pour le précédent tableau, les termes proposés afin de désigner les types d'atelier orientent de manière trop directive les représentations des types d'atelier reconstitués dans la mesure où ils en proposent déjà des images. Les images choisies, au détriment d'autres, se veulent relativement neutres par rapport à d'autres modes de figuration qui se retrouvent notamment en contexte polémique. Elles s'appuient sur des manières d'exprimer le statut de l'atelier lors de séances d'autodéfinition, à l'exception du pôle « maître » qui, selon les règles de la modestie, sera plutôt une qualification donnée de l'extérieur. Signalons que cette

appellation fait bien partie du bagage sémantique ayant cours dans l'activité de bande dessinée et sert effectivement à désigner certains auteurs, parfois sur un mode ironique.

Il ressort de l'atelier du maître une spécificité extirpée du labeur et reconnue par les instances de reconnaissance artistiques. Il a construit une entité reconnaissable par une signature, une « patte », un style. Cette spécificité rejaillit en général sur une personne à laquelle elle est identifiée. Il combine également les différents caractères du professionnel aguerri. Il sait négocier des contrats, connaît l'ensemble des techniques qui lui permettent d'être un bon professionnel, aussi bien administratives qu'intellectuelles. Il fait l'honneur de la profession, en connaît les rouages et en reçoit les distinctions.

L'atelier du spécialiste fonctionne sur la base du travail bien fait dont les acteurs savent tirer les fruits. Ceux-ci connaissent les rouages (au moins académiques) d'une bonne histoire, d'un bon dessin. Ils savent négocier un contrat, enseigner les techniques de bases mais ne cherchent pas à innover au delà de ce qu'attend leur public et dénigrent les signes de reconnaissance institutionnels, trop portés à encenser l'inspiration au détriment du labeur. À l'intérieur de cet atelier, l'ambition sépare les jugements de la critique et du lectorat dont les critères de références lui paraissent distincts voire inconciliables. Dans cet atelier, l'image de l'auteur faisant de nombreuses et fastidieuses recherches avant d'entamer son travail est un mythe¹²⁹⁸. L'effort fourni doit être proportionnel aux bénéfices escomptés. Poussé au paroxysme, cet atelier ressemble aux agences de presses et de publicité qui fournissaient abondamment du « matériel » aux organes de presse et dans lesquels ont débuté certains dessinateurs professionnels réputés, dont il a été question dans notre deuxième partie.

Dans l'atelier de l'artiste, la recherche de l'art pour l'art crée les conditions d'une quête de sublimation qui se définit par une recherche constante de maîtrise, de dépassement (voire d'explosion) des codes de référence. Ce type d'orientation diminue le temps consacré aux démarches professionnelles en leur déniait toute signification en rapport avec leur activité, qui s'apparente de près aux fondements d'un travail de recherche selon les caractéristiques de l'activité vocationnelle. Quand les codes de référence – dont la déconstruction et la reconstitution sur le mode de la singularité sont l'essentiel de l'activité – renvoient à la qualification professionnelle de l'activité, l'atelier se transforme potentiellement en espace de revendication ou se contracte dans l'absorption d'une expérience personnelle indicible qui renvoie au régime de familiarité. La revendication n'est donc pas du même type que dans

¹²⁹⁸ Propos entendus lors d'un festival, tenus par un auteur (d'une soixantaine d'années) d'une bande dessinée pour enfants se déroulant au XVIII^{ème} siècle.

l'atelier du spécialiste mais tend à intégrer ces codes dans une revendication totale, fondée sur la revendication d'autonomie de l'œuvre, de l'art et de son geste. À ce titre, les acteurs de cet atelier sont plus susceptibles d'être sensibles aux marques de reconnaissances distribuées par leurs pairs, au détriment d'une reconnaissance publique, même si ces marques peuvent aussi bien passer au broyeur de la refonte des valeurs sur le principe de l'art pour l'art et du processus de singularisation de l'atelier en question. Le savoir-faire artistique est alors un savoir s'opposer pour se singulariser.

L'atelier du débutant se caractérise en principe par l'hésitation face aux tensions des savoir-faire artistique et professionnel. Sa localisation géographique le place le plus régulièrement aux côtés d'un type d'atelier ayant plus d'expérience, au cœur d'une maison ou d'un circuit plus ou moins officiel d'apprentissage. Il y règne plus un « faire » qu'un véritable savoir-faire mais la tentative d'intégration du jeu selon le schéma des représentations du microcosme le place en situation de progression contrainte, sous peine d'être définitivement disqualifié, comme professionnel face aux professionnels et comme artiste face aux artistes ; maisons et ateliers.

LA MALLÉABILITÉ DES OPPOSITIONS FORMELLES

Dans une perspective polémique et du point de vue du spécialiste, le maître peut très bien être considéré comme un fantoche ou un concurrent, l'artiste comme un affabulateur, le débutant comme un parasite. Du point de vue de l'artiste, le maître peut devenir un dévoyé ; le spécialiste, un mercenaire ; le débutant, une quantité négligeable. Du point de vue du débutant, l'ensemble des trois autres types sont susceptibles de passer pour des maîtres dans la mesure de l'indifférenciation des types de savoir-faire tandis que pour le maître, les carences vis-à-vis d'un type de savoir-faire tendent à laisser imaginer le phénomène inverse, c'est-à-dire le renvoi des types artistes et spécialistes au type du débutant. On pourrait multiplier les figures de vis-à-vis en déclinant les types de situations, en introduisant comme variable les modalités de discours sur l'autre, par exemple par le biais de l'atténuation ou de la déformation en contexte de collaboration (dans la maison par exemple), par le biais de l'ironie en contexte de rencontre entre ateliers tendant vers le même type, etc. Pour ce qui concerne notre propos, l'analyse plus précise des modalités de la critique des deux pôles opposés entre l'atelier d'artiste et l'atelier de spécialiste montre déjà qu'il convient d'introduire une nuance spécifique en fonction des types de savoir-faire impliqués dans ces critiques. Contrairement à la qualification de la maison, la question des savoir-faire pratiques et techniques marque ici un véritable entre-deux, à tel point qu'il faudrait introduire, entre l'atelier artiste et l'atelier du spécialiste, l'idée d'un atelier d'artisan spécifiquement consacré au savoir-faire technique.

Comme nous l'avons vu, les points d'accroche de qualification de l'activité permettent de distinguer différentes prises qui peuvent être décrits comme autant de savoir-faire, impliquant un apprentissage théorique et pratique. Dans la qualification ordinaire de l'activité, plus que de savoir-faire, les catégorisations s'effectuent plus spontanément en termes de séquences d'activités décomposées, sur le modèle d'une division des tâches effectuées séparément. Cette division des tâches permet de décomposer des régimes de l'engagement individuel. En pratique, cette décomposition peut être effective par la délégation d'une part de cette activité à un tiers. Ce point a notamment été évoqué par le biais de la délégation d'une partie du travail des dessinateurs à des assistants ou à des coloristes. Dans ce cas, il a été signalé que la question de la propriété intellectuelle de l'œuvre pouvait être ainsi mise en jeu. Cette question se retrouve également pour la séparation plus marquée lors des sauts d'un régime de l'activité à l'autre. Ainsi, si un auteur peut considérer que le fait de se vendre fait partie du métier, la délégation de cette tâche à un tiers permet de manière pratique d'atténuer la tension entre le régime vocationnel et le régime professionnel. Toutefois, comme nous le verrons, cette délégation pose des problèmes spécifiques relatifs à l'articulation des régimes entre la maison et l'atelier, contrairement à la délégation d'une tenue de comptes qui serait confiée à un spécialiste comptable¹²⁹⁹. De fait, l'activité de l'atelier implique une transition au moins minimale entre les régimes. Le séquençage temporel et catégoriel des activités par types, c'est-à-dire dans ce cas une malléabilité axiologique tient donc lieu de savoir-faire spécifique ayant vocation à être ajusté à une analyse de la situation exacerbée par la multiplicité des registres potentiellement en cause.

Pour l'atelier, l'adhésion aux valeurs du régime vocationnel concernant la qualification de l'activité constitue une priorité logique. C'est ce que montrent les témoignages de nombreux auteurs concernant les réactions de leur entourage à l'annonce de leur décision de « faire de la bande dessinée ». Le fait que cette pratique ne soit généralement pas considérée comme un « vrai métier », de même que ses conditions effectives d'exercice, impliquent logiquement une appropriation du débutant sur un mode vocationnel. Ce mode d'appropriation se module par la suite par une articulation spécifique entre profession et vocation. Si notre hypothèse d'une articulation entre les régimes par le biais de l'absorption pratique se justifie dans ce contexte, le régime de la familiarité devient alors un espace théorique de transition dans la mesure où la fonction propre de l'atelier se déporte du côté de ses réalisations qui deviennent alors les cibles principales des catégorisations de l'atelier. Pourtant, la logique personnaliste dont il a

¹²⁹⁹ Mais dans ce cas, la délégation de la comptabilité de l'atelier à un expert-comptable relève déjà d'un fort degré d'engagement dans le régime professionnel, ne serait-ce que dans la mesure où ce dernier doit avoir quelque chose à compter, ce qui signifie que l'atelier s'inscrit déjà dans une gestion conséquente d'un patrimoine relatif à l'activité.

été question oriente ces catégories lorsqu'elles s'inscrivent dans des procès critiques. Ainsi l'atelier professionnel critique les prétentions de l'artiste à fournir un travail technique sans moyens. L'absence de moyens temporels conduit à la critique de la pluriactivité ; celle de l'absence de moyens financiers : à la critique de l'amateurisme ; celle des ressources techniques : à la critique de l'autodidaxie ; celle des ressources stratégiques : à la critique de l'affaiblissement des relations interpersonnelles entre gens du métier. Pourtant, les carences professionnelles impliquées par le caractère vocationnel de l'activité impliquent un entre-deux entre la qualification de l'activité (régime professionnel ou vocationnel) et la qualification des êtres selon une opposition axée sur la plus ou moins grande originalité et authenticité (régime de singularité ou régime de communauté). Cet entre deux renvoie à l'autonomisation de la valeur des objets en fonction de leur qualité qui, si elle permet souvent l'opposition formelle sur le mode de la qualification des régimes axiologiques, permet également d'envisager un entre-deux de la qualification fondé sur la valeur de l'implication dans la réalisation de l'activité. Comme il l'a été signalé plus haut, les savoir-faire trouvent une combinaison particulière au détour de la production directe. Plus généralement, le rapport de l'atelier à ces types de savoir-faire et à leurs actualisations est corrélé aux situations dans lesquelles l'atelier se trouve être en situation. Même dans les cas extrêmes d'opposition, l'existence des contraintes liées aux deux modes d'orientation de l'activité génère un positionnement descriptible en termes d'atténuation de la tension (dont témoigne le type de l'atelier du maître, conforté par une reconnaissance publique), de séparation radicalisée et de déplacement (les ateliers du spécialiste et de l'artiste se définissent par défaut et en vis-à-vis) ou en fonction d'un pur facteur temporel (l'atelier du débutant marque l'importance de ce facteur temporel dans la mesure de son caractère provisoire).

TEMPORALITÉS

La carrière de l'atelier s'inscrit dans une temporalité spécifique marquée par des étapes générales au détour desquelles se concrétise le mode d'engagement particulier en fonction d'une qualification de l'activité. Loin de prétendre ici faire l'analyse exhaustive d'une carrière sur le mode des récits de vie, dont l'histoire de la bande dessinée est déjà traversée, il convient de s'arrêter sur deux moments particuliers, auxquels s'agrègent de multiples bifurcations mineures de la carrière d'auteur de bande dessinée. Ces deux moments apparaissent comme des épreuves de confirmation qui s'insèrent dans la représentation commune de l'activité en termes de carrière.

La publication de la première planche puis la publication du premier livre sont des étapes essentielles dans la carrière d'un auteur de bande dessinée. La première publication marque l'entrée dans une communauté virtuelle dont les contours symboliques sont la plupart du temps déjà encadrés par des représentations de ce qu'est l'activité. Cette étape est en fait précédée par d'autres épreuves de reconnaissance. L'organisation de concours par les journaux ou lors de manifestations permet une reconnaissance dès le plus jeune âge. Ils motivent parfois l'investissement de jeunes dessinateurs désireux de faire de la bande dessinée leur métier. Aujourd'hui, les blogs favorisent un nouveau mode d'accès à la publication. Non seulement il permet aux dessinateurs de se faire la main (« faire ses gammes »), autant concernant le dessin que la narration mais constitue également un mode d'évaluation par le biais du suffrage public. À tel point que la notoriété hypothétique d'un livre peut être directement conditionnée par la notoriété comptabilisée du nombre de lecteurs en ligne. En d'autres termes, les jeunes auteurs recrutés par ce biais sont susceptibles de fournir non seulement un projet à l'éditeur mais également un public déjà acquis. Les journaux de prépublication se faisant rares, l'accès au métier semble s'être structuré autour d'une exigence de qualité incommensurable par rapport à celle ayant eu cours dans les années 1950, où les débutants pouvaient encore apprendre sur le tas. Les dessinateurs débutants n'ont plus les mêmes possibilités de se faire la main au contact des dessinateurs plus aguerris. Le délitement progressif de « l'esprit maison » régnant dans l'édition de l'immédiat après-guerre alliée à l'artificialité de la bande dessinée dont la publication directe sous forme de livres est une conséquence, peuvent expliquer cette nouvelle exigence technique imposée aux débutants. D'autres moyens permettent donc une évaluation des postulants à l'activité, basés sur une reconnaissance des pairs, comme les concours et les fanzines, ou sur la reconnaissance du public, comme les sites Internet. Sans être un passage obligé, la connaissance de l'histoire de la bande dessinée et de ses corpus de référence facilite l'entrée dans l'activité. D'une part elle permet aux professionnels (ou prétendants) de se retrouver autour de références communes, d'autre part elle fait partie intégrante des normes en vigueur dans l'activité qui allie pratique et connaissance théorique. Si cette obligation peut être évacuée, ce ne peut être qu'au profit d'un savoir complémentaire, porté sur d'autres champs de la connaissance artistique ou non, favorisant les transports d'une pratique à l'autre. Au vu des difficultés pour se faire une place stabilisée par cette activité, le principe de pluriactivité est non seulement nécessaire d'un point de vue économique mais aussi valorisé, à condition que cette multiplication des savoir-faire puisse avoir un lien direct avec l'activité principale, c'est-à-dire celle définie par la personne dans le cadre d'une configuration particulière

Au delà de la publication et de l'éventuelle signature de contrat, qui marquent les premiers pas de l'auteur en tant que tel¹³⁰⁰, la table de dédicace marque la distance entre profanes et initiés. Passer de l'autre côté de la table résulte en effet d'un apprentissage de longue haleine, de la fréquentation préalable d'autres professionnels et d'un certain savoir-être par opposition au public des amateurs, même si par ailleurs chaque auteur est impliqué dans une version personnalisée de son activité qui peut d'ailleurs évoluer au fil du temps. Il est probable que cette frontière symbolique s'émousse avec l'expérience et puisse même se renverser au point de devenir le symbole d'une revendication individuelle d'un point de vue de l'exigence d'égalité (concernant les conditions d'accueil notamment mais aussi de la reconnaissance publique) ou de l'exigence de singularité (refus du principe de la dédicace comme lieu commun de la bande dessinée ou comme contestation du principe de la reconnaissance à court terme que permet d'évaluer l'exercice). Conséquence du processus d'artification, la table de dédicace pallie toutefois les carences du principe de singularité par la hiérarchie qu'elle contribue à remodeler en pratique. La hiérarchisation des statuts de chaque auteur est d'abord liée à la reconnaissance publique, symbolisée par les foules (ou l'absence de foule) organisées en files devant chaque parcelle de stand. Cette inégalité du succès marque l'importance de l'estime sociale dans la participation à ce type d'activité dans deux sens différents en fonction des caractéristiques temporelles¹³⁰¹. La reconnaissance temporelle à court terme peut aussi être le symbole d'une reconnaissance tronquée selon les termes de la valorisation vocationnelle (qui s'inscrit sur le long terme), tandis que le manque de reconnaissance peut, au contraire, être annexé sur l'inefficacité professionnelle¹³⁰². D'autre part, selon l'organisation matérielle des stands, la hiérarchisation des statuts entre auteurs s'effectue également de l'autre côté de la table, c'est-à-dire du côté des acteurs. Cette hiérarchisation s'effectue par la mise en place de moyens spécifiques en vue de la promotion d'un ouvrage et, de manière plus diffuse, par la disposition du stand, les modes de désignation etc. Les exigences du passage de l'autre côté de la table de dédicace circulent également entre la dextérité technique et le minimum d'affabilité et de disponibilité exigés par la représentation de soi qui peuvent également être source de justifications et de critiques. La dextérité technique est rendue non seulement visible mais aussi évaluée lors des moments de dédicaces tandis que les compétences plus spécifiquement personnelles sont également évaluées au cours de la vie en collectif au sein de l'équipe de travail.

¹³⁰⁰ Dont la recomposition du parcours relève d'une catégorie commune de l'expérience institutionnalisée et non d'une pure recomposition narrative. M. POUSSOU-PLESSE, « *Le turning point* sous le regard du point final. Retour sur un usage canonique de la notion de carrière en sociologie », art. cit.

¹³⁰¹ Comme pour de nombreuses thématiques ici mises en lumière, la représentation de la dédicace est un classique de l'auto-représentation en bande dessinée. Voir par exemple les mises en scène de FABCARO, *On n'est pas là pour réussir*, Éditions la Cafetière, Paris, 2012.

¹³⁰² N. HEINICH, *L'élite artiste*, op. cit., p. 115.

Se consacrer à

Après être passé « de l'autre côté », il faut y rester. Cela signifie qu'il faut continuer à produire des livres, à proposer des projets. Nombre d'aspirants finissent, un jour ou l'autre, par déposer les armes pour se consacrer à d'autres activités plus rentables ou mieux reconnues. Toutefois, à l'instar de l'activité des écrivains, « l'ambivalence constitutive des occupations créatrices¹³⁰³ » favorise différentes stratégies d'articulation de la tension entre pratique artistique et pratique professionnelle. Nathalie Heinich a bien décrit les différents types de sacrifice et de compromis auxquels sont confrontés les écrivains en fonction des différents rapports à l'existence qu'ils impliquent¹³⁰⁴. Quelles que soient les types de compromis et de sacrifice liés aux contraintes psychiques de l'activité d'écriture¹³⁰⁵, l'exigence de professionnalisme correspond au premier terme d'une relation aux représentants et aux objets inscrits dans la configuration générale du milieu. La nécessité de l'envie (de l'appel), liée au caractère vocationnel de l'activité est redoublé par une clause de cohérence dans la trajectoire individuelle qui, si elle n'oppose pas nécessairement monoactivité « pouvoir en vivre » et pluriactivité « continuer à faire autre chose », incite à la spécialisation comme gage de l'implication. Cette contrainte technique joue comme un opérateur oppositionnel entre les tenants d'une visée professionnelle de l'activité spécialisée et les tenants d'une caractérisation artistique multidisciplinaire. Toutefois, pour ce qui concerne la bande dessinée, la distinction entre dessin et écriture se répercute sur la qualité de cet investissement. Les techniques du corps impliquées par le dessin, comparé à l'écriture de scénarios en termes de temps, impliquent une plus grande attention accordée à la spécialisation. Comme l'indique un auteur lors d'un entretien, le dessin nécessite un entraînement corporel, sous peine de perdre la main et de vivre par la suite une « période de convalescence¹³⁰⁶ ». Ce paramètre purement corporel, en deçà de justifications externes, permet de comprendre l'importance accordée à la nécessité d'une implication régulière et continue dans la pratique. La configuration physiologique redouble les contraintes économiques ou morales liées à l'activité. Cette nécessité du travail physique est un nouvel élément à porter au dossier de la qualification technique de l'activité, dans ce qu'elle comporte de neutralité face aux considérations plus spécifiquement revendicatrices. Ici la technique relève une nouvelle fois d'un entre-deux, considéré comme une évidence pratique qui ne peut être évaluée selon une autre modalité que celle de la familiarité et l'évidence propre au régime familial. Ce caractère d'évidence technique offre un

¹³⁰³ N. HEINICH, *Être écrivain. Création et identité*, op. cit., p. 25.

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 23-60.

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁰⁶ Entretien réalisé avec un récent auteur « à temps complet » lors du festival de Frontignan le 28.06.2009.

substrat de distanciation qui permet de résoudre la tension entre activité professionnelle et vocationnelle y compris dans le cadre d'une justification des pratiques.

La continuité de carrière crée les conditions d'une nécessaire articulation des régimes susceptible de se déporter sur des considérations techniques. Toutefois les contraintes matérielles externes à la condition de l'activité mais internes à la condition du statut (qui relèvent donc de considérations catégorielles et professionnelles) entretiennent les passages d'un régime à l'autre qui ne peuvent se résoudre que dans la pratique, à moins de s'en tenir à une production purement amateur¹³⁰⁷. La temporalité du « rendu public » fait partie de ces contraintes qui relèvent de la représentation sociale de la carrière. La temporalité spécifique de la production, la distance temporelle entre la création et la diffusion d'un livre crée un décalage que les créateurs doivent supporter au risque que les conséquences néfastes d'un travail ne se répercutent sur l'autre. Comme en témoigne un jeune auteur à la publication de son premier livre, la nécessité de rester en mouvement et de se projeter au delà du moment présent est une contrainte spécifique de ce type d'activité. Cette contrainte est déjà présente dans l'écart entre l'idée et la réalisation.

« Parce que le problème qu'on a quand on fait une bande dessinée, c'est qu'il y a toujours un décalage entre les idées qu'on a et la réalisation finale. C'est-à-dire que faire une planche ça prend du temps surtout au début [...]. Faire l'histoire c'est encore plus énorme. Et donc souvent, entre le moment où [...] on est très enthousiaste [...] entre l'idée qu'on a eue et la réalisation finale, il se passe beaucoup de temps où on a vraiment le temps de perdre cet enthousiasme. Donc pendant longtemps j'ai eu du mal à faire des choses qui soient longues¹³⁰⁸. »

La contrainte temporelle au niveau de la réalisation technique est également présente au moment de la mise en forme éditoriale du projet, entre la réalisation finie et sa fabrication, entre lesquelles il peut se passer plusieurs mois. Pendant cette période, des difficultés techniques (par exemple des défauts d'impression) liées à la fabrication peuvent encore ralentir le processus. Plus tard, la diffusion de l'ouvrage est une nouvelle étape durant laquelle les acteurs ont toutes les chances (voire l'obligation), en vertu du temps écoulé entre le début d'un projet et sa diffusion publique, d'être passés à autre chose. Cette chaîne temporelle élargie favorise l'émergence d'une élasticité cognitive de retour à l'idée et la construction d'une

¹³⁰⁷ Un tel amateurisme, c'est-à-dire la production purement privée de bande dessinée est tout à fait possible. Cependant il sort de notre cadre d'investigation dans la mesure où l'activité est exercée sans aucune autre demande de reconnaissance que sous la forme d'une satisfaction individuelle dissimulée. Par définition, la question de l'œuvre sans aucun public ne peut être posée par la sociologie si aucune œuvre de ce type ne peut être connue. D'autre part, l'institutionnalisation de l'amateurisme en bande dessinée (les fanzines) contribue à l'entrecroisement de ces considérations pratiques.

¹³⁰⁸ Entretien avec un auteur ayant récemment publié sa première bande dessinée. Réalisé sur son lieu de travail le 11.01.2007.

histoire qui déborde la réalisation matérielle du projet. Elle implique la reconstitution d'une trajectoire de cohérence personnelle mise à l'épreuve tout au long des différentes étapes de la réalisation. Mais cette cohérence relève des différentes configurations traversées par le dit projet et dilue les nombreuses contradictions entre les différents registres de l'activité auxquels se trouvent confrontés les acteurs simultanément. Plus qu'un enchaînement, les différentes étapes sont en réalité imbriquées les unes dans les autres, si bien que dans les faits, la réalisation d'un projet nécessite le passage constant d'un mode de l'activité à l'autre. Une nouvelle fois, cette contrainte pratique montre l'élasticité cognitive impliquée par l'activité en elle-même. Cette élasticité, source d'incertitude¹³⁰⁹ marque les nécessités d'une gestion selon l'objectif d'une trajectoire individuelle¹³¹⁰. Le processus de construction individuelle passe alors par les étapes d'un processus de confirmation, c'est-à-dire le passage des différentes phases de la reconnaissance (dont le passage derrière le stand, le premier livre, le second livre, les rémunérations ou les prix) qui permettent de se consacrer entièrement à la pratique, c'est-à-dire de se détacher d'autres contraintes (un autre métier ou certaines contraintes domestiques) afin de se consacrer au suivi de cette trajectoire.

¹³⁰⁹ P-M. MENGER, *Le travail créateur*, op. cit., p. 207.

¹³¹⁰ Ce trajet temporel type est théorisé à grands traits par S. MCCLOUD, *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*, op. cit., p. 181-187.

III. LES ÉCHANGES ENTRE LA MAISON ET L'ATELIER

De manière synthétique, les relations entre la maison et l'atelier peuvent être décrites en fonction d'un axe allant de la proximité à la distance. Une nouvelle fois, précisons qu'il ne s'agit pas ici de retranscrire l'ensemble des liens possibles entre personnes mais de partir du rapport fonctionnel représenté par chacune de ces entités afin de rendre compte des combinaisons possibles de leur agencement réciproque selon les différents savoir-faire qui les caractérisent d'un point de vue idéaltypique. Notre hypothèse réside ici dans le fait que, par la spécificité de la relation qui lie la maison et l'atelier, les différentes prérogatives entre la maison et l'atelier procèdent d'un échange statutaire susceptible d'avoir une incidence sur l'orientation générale de la bande dessinée comme activité de création collective. L'axe de projection modélisé à partir de critères de proximité permet de décrire les modalités de cette collusion des régimes de l'activité et leur aménagement respectif. À un bout de cet axe, l'engagement réciproque est tel que l'atelier se trouve à l'intérieur de la maison (et la maison dans l'atelier) dans une indétermination fonctionnelle totale entre les activités de l'un et celles de l'autre. À l'autre pôle, une absence totale de collaboration marque le terme de ces relations. Entre ces deux pôles, une infinité de déclinaisons sont susceptibles d'évoluer avec le temps. Nous allons à présent tenter d'en modéliser les principales déclinaisons en fonction des deux typologies précédemment esquissées qui, si elles s'appuient sur les mêmes régimes de qualification de l'activité, ne peuvent se superposer totalement eu égard à la division des tâches qu'induit la séparation de la sphère de production en deux fonctions distinctes.

1. PROXIMITÉ ET DISTANCE FONCTIONNELLES

Littéralement, la distance/proximité se caractérise d'abord par l'éloignement géographique, potentiellement réduit par les moyens de communication actuels. De manière plus métaphorique, on peut également évoquer les rapports linguistiques ou même de genre ou de génération. À l'instar de nombreux domaines de la vie en collectivité, ces catégories pseudo-naturelles permettent de comprendre, au delà d'enjeux plus spécifiques, les rapports de coopération entre la maison et l'atelier. Elles sont d'ailleurs également à l'œuvre dans l'atelier comme dans la maison lorsque ceux-ci réunissent plusieurs personnes. Plus généralement, ce rapport de distance/proximité se noue à travers le partage (principalement sensitif et à rebours d'une logique discursive) d'un bagage commun, un fonds d'expériences et de ressources partagées plus ou moins directement qui intègrent la reconnaissance d'autrui sous les auspices de ce que Goffman nomme les cadres primaires de l'expérience¹³¹¹. Mais cette proximité, établie sur la base d'une reconnaissance de familiarité peut aussi être l'enjeu d'une critique dans la configuration spécifique des échanges entre la maison et l'atelier. La fonction spécifique de la maison, d'un point de vue professionnel, doit garantir à chaque postulant une égalité de traitement irréductible, voire contraire, aux modalités de la reconnaissance selon les registres de la familiarité. Elle doit donc se prémunir de tout accès de favoritisme, sous peine d'une dévaluation professionnelle en infraction au principe de justice supposé garantir l'égalité des personnes. Dans son rapport à la recherche de singularité également, le savoir-faire d'expertise de la maison consiste aussi dans le dépassement de ces cadres instinctifs. Si l'égalité théorique des ateliers suppose une non discrimination des personnes, la discrimination de la valeur des projets proposés, en revanche, relève de la compétence esthétique de l'éditeur supposé promouvoir la singularité des œuvres en procès operationaliste et non des personnes en régime familial. Quel que soit le point de vue, la proximité personnelle est donc susceptible de devenir un levier critique de l'évaluation des échanges entre la maison et l'atelier. Toutefois, passé ce point de départ, la relation de proximité professionnelle ou personnelle (par la médiation de l'œuvre mais aussi dans les liens d'intimité personnels et dans les rapports de fabrication) tient une place essentielle dans ces échanges postérieurs. L'échange et la confrontation de ces fonds séparés (au delà donc des cadres primaires) favorisent ou enrayent une reconnaissance réciproque. Axés sur un objet commun (la bande dessinée), ils créent une discrimination entre ce qu'il convient de connaître (personnes, œuvres, lieux, entités collectives) pour en discuter la valeur en fonction des critères propres à l'activité préalablement orientée à travers les expériences séparées et mises

¹³¹¹ E. GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 36.

en commun dans la rencontre. Cette distinction axiologique s'effectue par ajustements réciproques autour de l'évaluation des réalisations respectives et des savoir-faire, qui opèrent une requalification successive des entités collectives (maison et atelier). Nous insisterons d'abord sur le volet professionnel de ce partage, en vertu de l'existence d'un partage des tâches relevant de ce registre.

2. DE QUELQUES ÉCHANGES TYPES

Selon la typologie établie précédemment, il a été montré comment l'opposition entre savoir-faire artistiques et savoir-faire professionnels permettait d'opposer des types de maisons et d'ateliers afin de rendre compte de lignes directrices idéales opérant dans la qualification de chaque entité. Comment se régulent ces échanges, c'est ce qu'il convient d'appréhender à présent. Une simple superposition des deux tableaux présentés précédemment permet déjà de rendre compte des relations qui peuvent paraître les plus logiques dans la mesure où les enjeux et modalités de définition de l'activité et des êtres y apparaît homogène. Ainsi, la maison installée est-elle susceptible d'accueillir le maître dans une relation de coopération professionnelle et artistique équilibrée. De manière plus poussée encore, la maison est susceptible d'intégrer le maître en son sein, comme responsable, afin d'asseoir son autorité artistique ou éventuellement son autorité professionnelle dans le cas de conflits avec d'autres auteurs. Cette double possibilité formelle, dont les cas effectifs ne sont pas exceptionnels¹³¹², est toujours susceptible pourtant de faire basculer les représentations de la maison comme de l'atelier d'un côté où de l'autre de la balance selon le point de vue duquel elle est appréhendée. Cette distorsion peut représenter six possibilités supplémentaires selon les représentations associées à la maison et à l'atelier, en admettant ici qu'il soit possible pour l'atelier ou pour la maison de cumuler savoir-faire professionnels et artistiques. Dans le premier type d'échanges, supposons que la maison soit considérée comme installée, c'est-à-dire cumulant savoir-faire professionnel et savoir-faire artistiques dans l'ensemble des différents domaines décrits plus haut.

¹³¹² Principalement pour ce qui concerne le premier cas comme le montre l'exemple d'anciens auteurs de l'Association tels que Lewis Trondheim (également directeur de collection) ou Johann Sfar. Pour le second cas, voir *supra* p. 282, l'exemple significatif de Jean Van Hamme qui, dans un entretien, se désigne logiquement à partir de critères professionnels et contre les représentations associées au régime de qualification artistique. « Je ne suis pas un artiste, je suis ingénieur commercial. » F. NIFFLE, *Van Hamme Itinéraire d'un enfant doué, op. cit.*, p. 148.

MAISON INSTALLÉE ET ATELIER DE SPÉCIALISTE

L'échange d'un atelier installé avec un auteur spécialiste peut avoir plusieurs conséquences. La première résulte d'une collaboration sur un mode purement professionnel, comme un travail de commande, qui renvoie dans ce cas les représentations de la maison au statut de pure maison commerciale. La seconde inscrit l'atelier dans une démarche de proposition moins axée sur le rapport spécifiquement professionnel de la collaboration et tend donc à relever d'une transformation des enjeux de l'activité, d'un passage de l'exercice purement technique du métier à la prétention de singularité, ce qui ne peut se produire qu'à deux conditions relevant de la structure de la maison : qu'elle soit susceptible de prendre en charge ce type de demande de reconnaissance, en ayant une place pour ce type de réalisations hors-normes (ce que supporte actuellement la logique des collections au « format indé ») ; qu'elle vise à orienter son activité en fonction de ce type de production hors-norme. Toutefois, dans ces deux cas, l'atelier ne correspond déjà plus idéalement à l'atelier du spécialiste tel que décrit plus haut, dans la mesure où la maison reconnaît ici le savoir-faire artistique de l'atelier, ce qui le situe du côté du maître ou de l'artiste. Dans ce cas, les spécificités du savoir-faire professionnel du spécialiste ne sont pas tant en jeu dans la relation que ses compétences artistiques. Pire, ces compétences professionnelles peuvent être dévaluées par la maison en raison d'une incompatibilité théorique des deux régimes de l'action, renvoyant l'atelier à son incompetence et donc au type de l'atelier débutant. Une éventualité de compromis peut résider dans l'assistance de l'éditeur vis-à-vis de l'atelier afin de l'inciter à perfectionner ses savoir-faire artistiques (comme par exemple « d'aller regarder ce que fait untel ») ou d'accorder une reconnaissance à ces savoir-faire en échange d'un compromis sur certaines revendications professionnelles¹³¹³. Si tant est qu'il s'avère viable dans le temps et donne lieu à une coopération continue, un tel passage peut contribuer à l'apprentissage de savoir-faire artistique de l'atelier dont le statut s'élève alors au rang de maître selon la signification que nous lui attribuons dans ce texte.

MAISON INSTALLÉE ET ATELIER D'ARTISTE

Le type des échanges entre l'atelier d'artiste et la maison installée a déjà été évoqué succinctement dans certaines de ses conséquences les plus désavantageuses d'un point de vue professionnel pour les auteurs. En effet, dans ce cas de figure, la maison installée est susceptible de profiter d'une position de force en raison du manque de savoir-faire

¹³¹³ Voir le cas de la rémunération au forfait *infra*, p. 436.

professionnel de l'atelier, qui toutefois, peut progressivement tirer bénéfice de cette inscription dans la maison installée en direction d'un apprentissage des savoir-faire professionnels. Toutefois, cette possibilité, appliquée à la pratique suppose également la nécessité de compromis opposée à l'exigence de singularité promue par l'atelier de l'artiste. C'est pourquoi ce type d'échange ne peut exister qu'à la condition d'un compromis préalable de l'atelier d'artiste quant à l'acquisition de savoir-faire professionnels et surtout à la qualification de son activité. L'atelier d'artiste délègue dans ce cas ses prérogatives professionnelles à l'éditeur. Cette dimension explique l'idée souvent relayée selon laquelle la bande dessinée alternative ou indépendante serait l'équivalent du laboratoire d'innovation et de recherche pour les plus grosses maisons d'édition. Malgré les développements récents de l'artification de la bande dessinée, l'articulation d'une reconnaissance artistique et professionnelle, lorsqu'elle ne relève pas d'autres types d'articulations, telles que la non-compromission absolue sur le modèle de la singularité totale ou le refus d'une qualification professionnelle de l'activité par une forme d'amateurisme éclairé, atteint dans ce cas son paroxysme. Toutefois, l'histoire de la bande dessinée en France semble trop récente en tant que telle pour en dresser un bilan prématuré selon les règles d'une artification totale et définitive. Il est possible de faire l'hypothèse que la reconnaissance de l'atelier de l'artiste ne peut légitimement passer par la maison installée que de manière posthume, sous peine de discréditer les prétentions de l'atelier à la faveur d'une reconnaissance comme « maître ». Le terme choisi ici porte d'ailleurs à ambiguïté car considéré comme galvaudé à l'intérieur du cercle restreint de pairs (dans une considération axée sur la reconnaissance sur le long terme) qui ne peuvent admettre en public une quelconque compromission professionnelle à court terme et favorisent la découverte du génie méconnu plutôt que le culte intempérant des vainqueurs¹³¹⁴.

MAISON INSTALLÉE ET ATELIER DÉBUTANT

Les échanges de la maison installée et de l'atelier du débutant passent pour une incongruité dans la mesure où l'atelier du débutant, en vertu de son peu de visibilité corrélatif à son

¹³¹⁴ S'il fallait se hasarder ici à établir une comparaison, nous proposerions avec prudence, pour la redécouverte d'artistes extérieurs au champ de la bande dessinée, l'exemple de Gus Bofa, auquel l'éditeur Futuropolis consacre un ouvrage en 1980. R. BOUILLOT, *Gus Bofa l'incendiaire*, Futuropolis, Paris, 1980. Deux de ses dessins sont publiés dans Collectif, *Lapin* n° 9, L'Association, Paris, 1995, [2;107]. Les éditions Cornélius publient les dessins de Bofa à partir de 2001. G. BOFA, *Malaises*, Cornélius, Paris, 2001. Pour ce qui concerne le vainqueur absolu, il est plus évident de citer l'héritage patrimonial d'Hergé dont la gestion suscite de nombreuses polémiques malgré les marques d'une reconnaissance très largement partagée autour de son œuvre. Voir A. CHEMIN, « Hergé : tous droits réservés », *Le Monde.fr*, 2012, [En ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/11/herge-tous-droits-reserves_1732239_3246.html]. Consulté le 10.08.2012.

manque d'expérience (ou à sa mauvaise réputation) ne possède aucun attrait pour la maison, ni d'un point de vue professionnel ni d'un point de vue artistique. Toutefois, un tel atelier absolument débutant, confronté à des échanges physiques avec une maison installée peut offrir d'autres ressources qui l'inscrivent dans une logique d'apprentissage permettant aux acteurs de l'atelier débutant d'exercer certaines fonctions au sein de l'organisation (comme par exemple le nettoyage de planches, qui nécessite un bagage technique minimum). Mais cette intégration de la maison requiert d'offrir un minimum de formation à l'atelier, ce qui, étant donné l'ampleur des prétendants à l'atelier comme à la maison, risque d'être évalué comme le symptôme d'une collusion entre le régime familial associé à la personne et les régimes liés à la reconnaissance professionnelle ou artistique. Dans ce cas, la publication de projets sortis d'un atelier de débutant risque de porter le discrédit sur la maison, du point de vue des ateliers et maison artistiques, comme la relégation de la maison au type professionnel et commercial ou comme tentative de dumping social, mettant en cause les conditions de coopération entre professionnels. Cette dernière possibilité, qui se retrouve également dans la publication des réalisations d'ateliers artistiques, procède de la critique d'amateurisme par opposition avec la nécessité de l'atelier du spécialiste de vivre de ses réalisations. Dans certains cas, ces deux critiques peuvent s'articuler l'une à l'autre par la conjonction d'une critique technique, d'une critique professionnelle et d'une critique artiste¹³¹⁵.

MAISON PROFESSIONNELLE ET MAISON ARTISTIQUE

D'une certaine manière, les logiques de l'échange entre la maison installée et les différents types d'ateliers renvoient pour certaines aux échanges ayant cours entre les ateliers et d'autres types de maison, particulièrement entre les maisons commerciales et artistiques lorsque l'atelier relève de savoir-faire artistiques ou professionnels. La collusion des savoir-faire, lorsqu'ils sont de même type, permettent des modalités de l'échange principalement axées sur ces modes. L'atelier du spécialiste, face à la maison commerciale, se trouve en contexte d'échange sur le mode du projet planifié, lequel tend à impliquer une modalité d'échange axée sur la négociation des droits et devoirs en conformité avec le droit et les usages professionnels établis ou négociés. Logiquement, ces échanges ne laissent place qu'à une relation de négociation, qu'elle soit individualisée ou collective, et fonctionnent sur le mode de la mise en équivalence comme c'est le cas dans la monétarisation du temps de travail notamment. Cet argument peut être invoqué tant de la part de la maison que de celle de l'atelier pour évaluer

¹³¹⁵ Voir par exemple la critique de Sébastien Naeco à la sortie du livre d'une « bloggeuse » en 2011. S. NAECO, « La BD Girly en question », Le comptoir de la BD, 2011, [En ligne : <http://lecomptoirdelabd.blog.lemonde.fr/2011/09/01/la-bd-girly-en-question/>]. Consulté le 19.09.2012.

l'activité du vis-à-vis. La disjonction de cette mise en équivalence selon un principe de singularité lié au mérite entraîne une transition vers un mode de qualification sur le plan de la valeur artistique qui peut être évaluée en fonction de deux types de succès, critique ou public. Le succès public est plus facilement assimilable à la logique professionnelle dans la mesure où il correspond à la finalité de l'entreprise, considérée comme un service culturel et en adéquation avec les logiques de mise en équivalence monétaire de l'activité conjointe. Nous aborderons plus loin ces échanges de représentations professionnelles. De manière symétrique, l'activité de l'atelier d'artiste dans la maison artistique s'exprime en théorie selon un schéma inverse de montée en singularité. L'ensemble des conventions entre les parties ne peut alors que s'exprimer en des termes personnels selon le registre lexical de la sensibilité et de l'émotion. Si ce registre peut renvoyer à une collectivité idéale selon une perspective humaniste, il est, dans le cadre de l'échange dont il est question ici, annexé au projet et au régime de familiarité vis-à-vis des objets de cette expérience personnelle. Cette modalité de l'appropriation des objets se décline dans le vocabulaire employé pour distinguer ce qui relève d'une appropriation technique (« C'est très bien réalisé... ») ou de singularité (« ... mais ça ne me touche pas. »). Dans la mesure du rapport structurel de la maison à l'atelier, dont le principe réside dans une séparation des tâches respectives, le passage de la technique à la sensibilité personnelle s'exprime dans les échanges de la maison et de l'atelier selon les rapports d'un échange mixte. Car les prérogatives de la maison, au delà du processus de fabrication de l'objet, relèvent également de la transposition de la valeur afin d'assurer sa viabilité sur un marché. Dans le cas d'un éditeur artistique, cet aspect de l'activité peut éventuellement être mis en cause par une volonté de transformation de la configuration générale de l'édition, voire de l'objet, ce qui ne peut être entrepris que par le biais d'une déclinaison de l'activité de la maison en direction d'une fonction de commentaire ou dans l'intimité de l'activité. Cette transformation de l'activité peut prendre différentes directions, celle d'une sortie du marché classique (celui de la commercialisation de livres dans les réseaux spécialisés) ou celle d'une transformation interne de ce marché par la création ou l'ouverture à des marchés parallèles (ouverture de la chaîne du livre généraliste ou diversification des activités). Comme le montre l'importance des produits dérivés concernant la bande dessinée, cette transformation de l'activité relève toutefois d'une séparation plus générale de l'activité selon une orientation axiologique spécifique, ces « ouvertures de marché » pouvant prendre différentes significations, selon l'autodéfinition de la maison. La terminologie même de « marché » implique une orientation sur le régime de l'équivalence contre laquelle une orientation « alternative » se définit. Toutefois, si le marché existe avant

tout comme un principe de justification¹³¹⁶, il est également une contrainte structurelle (de par l'existence de dispositifs concrets de contrôle de la commensurabilité médiatisée par l'argent) dont la maison d'édition doit tenir compte de par sa fonction spécifique de transposition de la valeur en fonction d'équivalences spécifiques¹³¹⁷. De sorte que la teneur de maisons exclusivement professionnelles ou artistiques, dans le sens développé dans ce texte, n'ont de sens que réciproquement. Ces qualifications relèvent de l'articulation des critiques respectives. Ces critiques se manifestent par le biais du renvoi respectif aux caractéristiques de la maison installée ou de la maison débutante, selon l'axe de temporalité de la reconnaissance qui se traduit aussi figurativement, dans la qualification des publics : entre grand public et public éclairé. L'analyse des représentations liées aux échanges professionnels et aux échanges mixtes (entre la maison et l'atelier) permettra de préciser plus spécifiquement la manière dont s'articulent les enjeux et conditions d'une reconnaissance professionnelle et artistique hors des types-idéaux présentés jusqu'à présent. L'analyse focalisée sur ces rapports d'échanges permettra d'envisager le rôle spécifique de la maison débutante entendue non plus selon un rapport de temporalité lié à l'exercice de l'activité mais selon un rapport de temporalité lié à la reconnaissance de cette activité. Cette traduction de la signification de l'activité, en fonction d'un critère de visibilité, permet en effet de replacer toute l'importance de la distinction axiologique entre amateur et professionnel concernant la bande dessinée et ses tendances actuelles.

3. LES ÉCHANGES DES REPRÉSENTATIONS PROFESSIONNELLES

De manière stéréotypée, lorsque la distance entre la maison et l'atelier est telle que l'auteur tient lieu de sous-traitant, la relation entre l'auteur et l'éditeur peut être dessinée sous les traits du rapport patron-salarié. A tonalité critique, cette image énonce un rapport de force. Elle exprime l'exercice d'un pouvoir, en général pour le mettre en cause, mais aussi pour le définir et le codifier. Dans le premier cas, celui de son utilisation comme critique, l'image permet de mettre en évidence l'inégalité structurelle associée au pouvoir de l'éditeur. Par définition, il détient les outils de production par lesquels transite la médiatisation des travaux de l'auteur. Le cas de la négociation des droits numériques, actuellement en cours met en avant les termes de cette disproportion par le biais de cas concrets, parfois relayés par les médias¹³¹⁸. Cette

¹³¹⁶ L. BOLTANSKI et È. CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 66-67.

¹³¹⁷ Du point de vue de la théorie économique, c'est également ce qu'accomplit Lucien Karpik en mettant l'accent sur les dispositifs de jugement afin de rendre compte de la spécificité du marché des singularités. L. KARPIK, *L'économie des singularités*, op. cit., p. 42.

¹³¹⁸ Voir par exemple le cas, relayé par le site *Rue89*, de la lettre contrat imposée à ses auteurs par un éditeur jeunesse concernant les modalités d'exploitation numérique et internationale des œuvres. Le directeur adjoint

critique accentue également le paradoxe inhérent à toute industrie culturelle, qui s'appuie sur le caractère singulier de ses productions, comme le marque en France la loi sur le prix unique du livre, tout en participant à une chaîne industrielle et à un secteur économique générant des échanges monétaires conséquents¹³¹⁹. À l'inverse, cette figure d'une relation de pure domination peut aussi être critiquée pour ce qu'elle ne correspond pas à la réalité des faits, en vertu du caractère inaliénable du droit moral du code de la propriété intellectuelle comme en vertu du caractère libéral de l'activité d'auteur de bande dessinée. Les éléments existants de réglementation et la catégorisation comme type repérable d'activité (malgré de véritables difficultés susceptibles de virer au casse-tête administratif ou juridique¹³²⁰) affectent la portée critique de l'analogie de l'artiste employé, jugée irrecevable. Celle du partenariat peut alors lui être opposée, image dans laquelle la relation de pouvoir s'équilibre en fonction d'un intérêt réciproque négocié à armes égales. L'action collective des groupes professionnels, dont il a été question plus haut, se fonde en partie sur la recherche de cet ajustement.

Lorsqu'elle est critique, l'image énonce donc un rapport de force impliquant des intérêts divergents et l'imposition des volontés de l'un (généralement l'éditeur) sur celles de l'autre. Quand elle est critiquée, elle marque la possibilité d'une coopération rationalisée, axée sur la réciprocité des intérêts et appuyée sur les réglementations et catégories en vigueur entre les deux partenaires. Les intérêts étant fonction des risques et gains potentiels envisagés et codifiés au cours de la collaboration, les volontés sont alors supposées se rejoindre selon les principes d'un équilibre de la prise de risque. Une modalité de résolution de l'incertitude réside dans les traits d'une coopération que Pierre-Michel Menger décrit comme un mode artisanal de la production culturelle¹³²¹ et qui correspond à une négociation selon le régime de mise en équivalence du plan, c'est-à-dire de la mise en rapport des moyens en fonction d'une fin selon Laurent Thévenot¹³²². Dans le cas de la relation auteur-éditeur, ce régime de planification (projection et mise en équivalence) est au fondement du contrat qui engage les

du groupe affirme dans l'article ne pas être, face aux représentants des auteurs, « [...] dans une philosophie de négociation mais dans la pédagogie. ». Cette affirmation, en complément du fait en lui-même, manifeste la représentation du pouvoir de l'éditeur face à ses « partenaires ». A. CHAMPAGNE, « Livres jeunesse : que cache le chantage de Milan Presse ? », *Rue89*, 2011, [En ligne : <http://www.rue89.com/rue89-culture/2011/12/12/livres-jeunesse-que-cache-le-chantage-de-milan-presse-227413>]. Consulté le 20.09.2012.

¹³¹⁹ Le rapport sur le vécu socio-économique des producteurs publié par l'agence Alter et la Smart commence par préciser les chiffres, tirés d'un compte-rendu chiffré sur l'économie de la culture en Europe. L'indication montre l'importance économique du secteur artistique et culturel. B. MASSART et M. MORMONT *Rapport sur le vécu socio-économique des artistes et des producteurs*, SMart et AlteR&I, Bruxelles, non daté, [En ligne : <http://infofr.smartbe.be/IMG/pdf/120907-SMart-Alter-FR.pdf>]. Consulté le 16.09.2012, p. 3.

¹³²⁰ La séparation des caisses d'affiliation à la sécurité sociale, entre Agessa et Maison des artistes pose souvent problème aux auteurs de bande dessinée susceptibles de passer de travaux d'illustration à la bande dessinée.

¹³²¹ P.-M. MENER, « Rationalité et incertitudes de la vie d'artiste », *L'année Sociologique* vol 39, PUF, Paris, 1989, [111-151], p. 141-142.

¹³²² L. THÉVENOT, *L'action au pluriel*, op. cit., p. 119.

deux parties en termes de répartition de l'activité et de bénéfices éventuels. Toutefois, cette mise en équivalence ne s'accorde que de manière fragile avec la logique de personnalisation (de l'auteur et de l'objet) ayant cours autant dans le régime de familiarité (d'engagement réciproque) que dans le régime vocationnel (qualification de l'activité appuyée sur la définition des êtres et des personnes par le principe d'incommensurabilité). Cette distorsion des définitions de l'action située dans le plan, peut avoir des incidences au cœur même de la négociation. C'est ce qui ressort de la négociation concernant le tarif des œuvres lorsqu'il est conditionné à la qualification de l'activité.

« On parlait [...] des romans graphiques, c'est très bien les romans graphiques mais les romans graphiques c'est plus de pages, et plus de pages, c'est dans l'édition *mainstream*, [...] quand ils ont commencé à vouloir faire des 96, des 120 pages, ils ne proposent plus un projet à la page, comme c'était courant. Ils ont dit on va faire un forfait : "Bon alors tiens cette somme là, débrouille toi, si tu veux faire quatre pages de plus, tu peux y aller." Et ce qui fait que moi je fais un 160 pages chez [un éditeur] mais au final, l'argent que je touche net par page, c'est 80 euros la page et 9/10^{ème} des auteurs chez [cet éditeur] sont payés trois fois plus que ça. Et ça ils disent que c'est le prix de la liberté¹³²³. »

Si ce type de relation négociée tient une part essentielle dans les processus de constitution collective de l'activité professionnelle, il reste un phénomène souvent dissimulé, en vertu des dissensions qu'il met en jeu sur le plan de la recherche individuelle des statuts comme sur celui de la qualification de l'activité¹³²⁴. Le cas d'André Franquin est de ce point de vue exemplaire : gêné d'être rémunéré convenablement, il servait de modèle à son éditeur dans les négociations avec d'autres auteurs moins installés et plus revendicatifs¹³²⁵.

Par ailleurs, l'image du patron et du salarié renvoie principalement à la relation d'une manière unilatérale, c'est-à-dire assimilée du côté du patron. Si l'éditeur peut parfois être assimilé à un patron en raison de ses prérogatives, l'image de salarié ne correspond plus au statut contemporain de l'auteur de bande dessinée en tant que tel. Les marques de la reconnaissance artistique de la bande dessinée et les revendications de ses artisans ont transformé (provisoirement ou durablement, il n'est pas question de trancher cette question ici) les conditions d'exercice de la profession comme il l'a été signalé plus haut. Toutefois, comme le constatent les représentants du Groupement des auteurs de bande dessinée dans leur *Contrat commenté*, cette reconnaissance (de même que la croissance du marché de la bande dessinée) se traduit paradoxalement par une régression qualitative (diminution des droits fixes

¹³²³ Entretien réalisé avec un auteur lors du festival d'Angoulême le 24.01.2008.

¹³²⁴ Voir à ce sujet la quatrième partie intitulée « La critique » de l'ouvrage L. BOLTANSKI et L. THÉVENOT, *De la justification*, op. cit., p. 266-334.

¹³²⁵ C. PISSAVY-YVERNAULT, et B. PISSAVY-YVERNAULT, *Yvan Delporte, rédacteur en chef*, op. cit., p. 116.

au profit des avances sur droits) et quantitative des modes de rémunération¹³²⁶. La relation asymétrique de l'éditeur à l'auteur dans le régime du plan par la négociation s'apparente ici à ce qu'Axel Honneth nomme la reconnaissance comme idéologie¹³²⁷. Plutôt qu'au couple patron-salarié, l'image fait référence à la figure de l'éditeur-patron et dénie donc toute spécificité à la figure de l'artiste, que Pierre-Michel Menger décrit par exemple comme étant la représentation modèle du travailleur flexible¹³²⁸. Ce point de vue correspond à la critique dont il a été question, dans laquelle les deux pôles de l'interaction contractuelle sont caractérisés par une coopération entre partenaires à partir d'un modèle économique de la rationalité¹³²⁹. Ce modèle idéal est bien souvent contredit par les faits, à en croire les critiques portées contre nombre d'éditeurs par des auteurs en mal de reconnaissance professionnelle et ce, malgré les exhortations à la confiance réciproque.

«[...] le contrat d'édition plutôt que de définir les règles du jeu où deux protagonistes s'affronteraient, doit-il être un accord de partenariat où la confiance réciproque doit pouvoir s'exprimer... tout en prévoyant bien sûr la manière dont les partenaires se sépareront le jour où la confiance aura disparu.
C'est ce qu'on appelle du "WIN-WIN"¹³³⁰ »

La thématique de la confiance réciproque – en exergue dans cette citation d'un ex-administrateur directeur général des éditions du Lombard – détourne le modèle de l'éditeur-patron ou éditeur-partenaire. La mise en cause de ces deux figures passe alors par la qualification de la gestion des éditeurs sur un mode émotionnel. Elle est manifeste lorsque les éditeurs affirment notamment avoir pour fonction de rassurer, de couvrir, les auteurs qu'ils ont en charge, ce qui renvoie en partie au registre familial déjà évoqué et qui tend à se transformer depuis quelques années. Le processus de professionnalisation, décrit dans la seconde partie de ce travail permet d'expliquer la transformation de cette représentation du patron paternaliste¹³³¹. D'une part, la fin des maisons familiales et la rationalisation des activités dans les maisons établies impliquent le remplacement et la mobilité des responsables et cadres éditoriaux. D'autre part, la professionnalisation historique des auteurs, bien que peu organisée

¹³²⁶ A. AYROLES *et al.*, *Le contrat commenté : un mode d'emploi du contrat d'édition pour les auteurs de bande dessinée*, *op. cit.*, p. 34.

¹³²⁷ A. HONNETH, « La reconnaissance comme idéologie », *La société du mépris, vers une nouvelle théorie critique*, La Découverte, coll. « Armillaire », Paris, 2006, [245-275], p. 269.

¹³²⁸ P-M. MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Seuil, coll. « La république des idées », Paris, 2002, p. 9.

¹³²⁹ Pour une critique plus générale de ce modèle basé sur la flexibilité, voir R. SENNETT, *Le travail sans qualités. Les conséquences humaines de la flexibilité*, (trad. P-E. DAUZAT), Albin Michel, Paris, 2002.

¹³³⁰ J-P. ROBIEFROID, « Droit d'auteur et bande dessinée », in M. LELOUP et B. VAN ASBROECK (dir.), *Droit d'auteur et bande dessinée*, *op. cit.*, [139-152], p. 143.

¹³³¹ Encore à l'œuvre en 1997 dans l'introduction du texte de P-Y. GAUTIER « Quelques "Bulles" du dialogue de l'auteur avec son éditeur (sur la poursuite des albums d'une collection) », in M. LELOUP et B. VAN ASBROECK (dir.), *Droit d'auteur et bande dessinée*, *op. cit.*, [109-120], p. 109.

officiellement, contribue à un rapport comparatif élargi des situations individuelles, de même que la régulation progressive des échanges entre la maison et l'atelier parfois médiatisée par des procès retentissants. Enfin, le mode d'apprentissage de la bande dessinée, moins lié à l'entrée et la continuité dans la carrière par la porte de la maison que par le passé, contribue à la nécessité de multiplier les chances d'accès à la publication par des moyens détournés tels que les fanzines, les blogs où des travaux dans d'autres branches proches comme l'illustration, *le design* ou autre, ainsi qu'à la multiplication des chances de voir son livre publié par la diversification des tentatives de coopérations avec des éditeurs. Cette nécessité de multiplier les collaborations et les projets crée les conditions d'une représentation plus directe de l'atelier comme partenaire ou fournisseur indépendant dès l'entrée dans l'activité, ce qui n'empêche pas qu'une collaboration régulière et jugée équilibrée puisse inciter à la collaboration suivie avec un éditeur en particulier, à la condition d'un équilibre dans les négociations ou d'une entente sur les bases d'un partenariat consenti.

ÉCHANGES MIXTES : LES ÉCHANGES AU RISQUE DE L'AFFECTION

La rencontre de la maison et de l'atelier s'effectue *a priori* par le biais d'un projet¹³³². Alors, la mise en commun de repères passe par la reconnaissance réciproque du statut de chacune des parties, en fonction du bagage attribué à l'une par l'autre, notamment autour du projet dont il est question mais aussi de la fonction respective de chaque entité et de chaque personne susceptible de la représenter. Cela incite l'auteur à cibler une maison par rapport à son propre travail et donc à la connaître avant de la contacter. Sans cela, il risque les effets d'une disqualification professionnelle par la disqualification du projet qui ne « convient pas à la ligne éditoriale ». L'éditeur opère également ce genre de repérage mais – en principe – à l'intérieur même du projet plus que par la connaissance de réalisations précédentes de l'auteur en question. Dans les faits, le projet est souvent appuyé sur ces travaux sous la forme de *book* ou par le biais de tiers qui garantissent subrepticement le professionnalisme technique de l'auteur en question ou au moins attestent de ce professionnalisme. La faculté de jugement de l'atelier comme celle de la maison entre donc en compte comme une marque de professionnalisme. L'un et l'autre se qualifient mutuellement en fonction de ces jugements dont l'exercice explicite se produit notamment lors de la présentation de projet. La réalisation effective du projet expose ce jugement commun à l'évaluation publique en proposant le résultat de ces échanges qui sont autant de moments de mise à l'épreuve et de construction

¹³³² En fait, cet échange peut aussi bien aboutir à un projet à l'occasion d'une rencontre sans but programmé mais dans un tel cas, l'horizon du projet est toujours susceptible de devenir un gage de l'échange.

d'un rapport de proximité personnelle. Cette responsabilité, peut être spécifiquement attribuée à une personne en particulier (rédacteur en chef ou directeur artistique) qui garantit, par son savoir-faire d'expertise, une part de distance personnelle avec l'auteur, à la mesure de la distance inhérente à sa fonction. Dès lors, l'éditeur ainsi que l'auteur sont liés par un contrat moral tacite, chacun ayant donné à l'autre des gages de confiance par le biais de la réalisation collective, la réalisation étant portée au devant de tiers susceptibles, voire tenus (c'est le cas des journalistes et critiques), de l'évaluer.

Travaillant ensemble sur un projet orienté en commun, cette proximité peut par la suite s'atténuer ou s'accroître. Dans un rapport très distendu, l'auteur confie son projet à l'éditeur en lui laissant une totale liberté de manœuvre, ne s'imposant d'aucune manière dans l'ensemble des attributions éditoriales : le choix des matériaux, de la mise en place à l'intérieur du livre, de la distribution, des opérations de publicité autour du livre, etc. Dans ce cas idéal, division du travail pure, l'auteur fournit une matière première contre rémunération. À la limite légale, ce type de distance peut aller jusqu'à l'utilisation d'illustrations sans en informer l'auteur (ni le rémunérer par conséquent) comme c'est parfois le cas avec les dédicaces dans certains fanzines ou les illustrations publiées sur Internet. Ces pratiques relèvent le plus souvent d'un rapport de l'atelier à des *fans* qui ne prétendent pas faire office d'éditeur ou seulement comme maison débutante qui, dans sa relation avec l'atelier, risque de devoir se professionnaliser, au moins par apprentissage de certaines bases des réglementations légales. Le travail de commande comme tel est sans doute moins fréquent aujourd'hui dans la bande dessinée en raison de l'importance accordée au lien entre le producteur et son œuvre (ou l'artiste et son produit). Il existe plus probablement dans le cadre de stricts travaux d'illustration mais aussi dans le cas de collections ou d'ouvrages collectifs mais même dans ce cas, la proximité entre ateliers permet de contrebalancer le caractère de commande. Dans le cas inverse, l'auteur peut s'impliquer dans les différents moments du travail éditorial. Il discute le choix des matériaux, contrôle les phases de fabrication et s'implique dans la médiatisation du livre ou de la revue. La proximité résulte alors de la mise en commun de techniques, des compétences et des ressources. Cela est particulièrement possible lorsque la maison inscrit la singularité du projet dans son cahier des charges, ce qui est déjà la marque d'une autodéfinition et un potentiel critère de choix dans la démarche de l'atelier de collaborer avec telle ou telle maison. Les échanges professionnels résultent alors d'un échange technique dans un rapport d'apprentissage mutuel en régime de familiarité. Références et connaissances techniques, comme par exemple le choix d'une couleur, la réaction de telle encre à tel papier, ou même l'utilisation d'un vocabulaire technique y est partagée dans un aller-retour entre familiarité et rupture. La configuration de stage, sollicitée comme entrée en participation pour ce travail,

nous a permis de constater cette modalité du partage d'expérience qui, au delà de l'expertise de la sélection du projet, se constate dans l'expérience commune de mise en forme entre l'auteur et l'éditeur.

« [Le rédacteur en chef] va avoir tendance [...] à mettre le doigt sur les choses bien, les choses moins bien et du coup, ça va m'aider [...] à trouver le juste équilibre. Ne serait-ce qu'au départ, [...] lui il avait été intéressé par le travail que j'avais fait sur mon blog, c'était des dessins sans bords de cases et après, ce qu'il fallait, c'était trouver un compromis [...] entre la bande dessinée jetée sur papier et mal [...] cadrée en fait – enfin, pas dans des cases – et trouver comme un système de lecture lisible et donc [...] on avait travaillé surtout sur les couleurs et sur la composition des cases pour pouvoir se passer des bords de cases sans perdre la lisibilité [...] ¹³³³ »

Ce type de collaboration, qui est aussi un support d'apprentissage technique, fut, au cours du stage au sein de la maison, constaté de manière physique par le mouvement de familiarisation avec les objets quotidiens d'usage (échantillons de papiers, archives, logiciels, carnet d'adresse, etc.) qui constituent l'environnement familial du professionnel en activité. Pendant un festival, ce partage de la familiarité technique s'est déployé à l'occasion d'une présentation très complète des techniques employées dans la fabrication des ouvrages présents sur le stand, sollicités comme « témoins » pour l'occasion. Ce rapport d'apprentissage sur le mode de la familiarité n'est toutefois pas exclusif des rapports d'échange entre la maison et l'atelier. Les exemples techniques, les plus évidents du point de vue du rapport de familiarité vis-à-vis des objets ne caractérisent pas tous les échanges de ce type. De manière plus surprenante, un autre exemple eut lieu lors d'un repas organisé dans la cantine de l'école élémentaire d'un petit village de province. Le cadre familial de la cantine et de l'école était sans doute propice à l'établissement d'un engagement interpersonnel en régime de familiarité. S'ajoute à cet environnement la contiguïté du peu de participants à cet événement provincial (public comme professionnels). Le principe même du festival et son ambiguïté constitutive dont il a été question plus haut renforçait encore ces paramètres locaux. Nous étions deux représentants d'une maison d'édition installés à une table de cette cantine quand deux dessinateurs (inconnus de nous) vinrent s'y installer. Présentations furent faites et une discussion s'engagea sur le mode de fonctionnement de la maison d'édition. Les auteurs semblaient surpris de la liberté avec laquelle les questions de droits y étaient abordées. Tous deux publiant chez deux éditeurs différents, ils nous signalèrent à quel point ces questions pouvaient être difficiles à aborder avec leurs éditeurs respectifs malgré une relation de familiarité affichée avec leur éditeur (« on est potes »). À ce constat, l'éditeur présent expliqua d'un mot les raisons d'une telle proximité entre l'éditeur et l'auteur (ici partagée avec des

¹³³³ Entretien réalisé à Montpellier le 11.10.2009.

« étrangers ») : « Nous, on est très famille ! ». Sans se bercer d'illusion sur la véracité du propos, car nous avons pu constater par ailleurs à quel point les « membres de la famille » n'étaient très logiquement pas égaux dans ce rapport de réciprocité, il convient pourtant de prendre au sérieux cette dimension affective qui s'établit autour des projets planifiés, mais aussi entre deux projets et surtout dans la coopération pour un projet en cours. Dans la maison d'édition en question, effectivement, l'importance d'une proximité affective fait intervenir une dimension d'intercompréhension qui déborde largement les contraintes d'une relation d'interdépendance stratégique. Comme le montre Simmel dans son analyse du conflit¹³³⁴, l'interpénétration de ces dimensions affectives et professionnelles mène parfois aux ruptures et, dans le meilleur des cas, à la séparation des régimes de coopération. Un autre membre de l'équipe éditoriale témoigne de cette séparation lors d'un entretien en privé.

« La grosse difficulté d'un éditeur, c'est [...] il faut surtout pas qu'il soit pote avec des auteurs parce que c'est là où ça peut partir en sucette [...]. C'est là où c'est très dangereux, c'est quand l'amalgame se fait et que ça pète [...] ça se passe mal. [...] Mais c'est pas méchant ce que je dis... C'est parce que je me blinde aussi à ce niveau là. [...] Je pourrai être pote avec des auteurs, mais je ne veux pas. Parce que j'ai vu ce que ça a donné [...] et j'ai eu des expériences d'autres éditeurs qui m'ont raconté des choses, alors je veux pas. [...] C'est ce rapport entre l'auteur et l'éditeur qu'il ne faut pas avoir [...] Si t'es pote avec un auteur, [...] à un moment donné il va y avoir le pognon... C'est toujours un problème de pognon. Si tu peux pas payer parce que la boîte elle a pas de pognon, c'est de plus en plus tendu, jusqu'à temps qu'on te traite d'"escroc". Et là tu arrives au bout du chemin. Je préfère qu'on me dise "escroc" tout de suite, que [...] si c'est ton pote, ça fait mal [...]. Parce que toi, tu as échangé des trucs, t'as été chez lui, il a été chez toi [...] il a mangé à ta maison, tu as mangé à sa maison, tu as couché chez lui...Wow. Et ça, ça peut te dire : "ben ça va ! Si c'est pour qu'on me traite d'escroc alors que ça fait vingt ans que je suis bénévole, ça va quoi"...¹³³⁵. »

Ce témoignage confirme le passage décrit par Thévenot entre les régimes de l'engagement à travers un mouvement d'identification progressif de la situation. Ici les défaillances liées à la régulation professionnelle des échanges invitent à la précision des intentions selon le schéma régulateur du plan et la remise en cause du régime de familiarité¹³³⁶. Ce passage montre, une nouvelle fois à quel point la temporalité et l'apprentissage de savoir-faire de différents types permettent de comprendre par conséquent la capacité de malléabilité cognitive des acteurs.

L'ATELIER-MAISON

La relation entre la maison et l'atelier ne se résume donc pas à un simple rapport de force bien qu'elle puisse parfois s'y résumer dans des litiges portés devant la justice. Outre le point

¹³³⁴ G. SIMMEL, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, op. cit., p. 344

¹³³⁵ Entretien avec un éditeur réalisé à Montpellier le 28.06.2011.

¹³³⁶ L. THÉVENOT, *L'action au pluriel*, op. cit., p. 100.

énoncé plus haut, à savoir le fait que l'auteur (comme l'éditeur) soit un partenaire ou un collaborateur, un autre facteur entre en compte dans la caractérisation de la relation éditeur-auteur. Suivant la métaphore utilisée dans ce texte, il s'agit de la transformation progressive de l'atelier en maison (ou son équivalent inverse). Cette transformation énonce différentes conséquences des échanges entre ces deux pôles théoriques de l'interaction. Ce phénomène général peut toujours prendre différentes figures, en vertu de la spécificité de chaque relation effective, dans laquelle différentes natures et différents degrés de proximité sont en jeu à un moment donné. La transformation ne peut être envisagée de manière totale qu'à la condition d'une dissolution des spécificités professionnelles traditionnelles de la maison comme de l'atelier. Ce cas est donc plus envisageable dans un rapport spécifiquement artisanal et technique à la fabrication de livres opérée par une seule et unique personne sur le modèle du livre d'artiste. Car la collaboration conduit presque nécessairement, à un degré ou à un autre, à la spécification des rôles entre acteurs en coopération. Toutefois cette spécification des rôles respectifs, qui peut être officieuse, implique un échange, sur le mode du partage des savoir-faire lorsqu'il n'est pas appuyé sur une représentation strictement professionnelle de l'activité axée sur le principe du « chacun son métier ». La définition artisanale de l'activité, appuyée sur l'expérience de l'absorption technique et la logique de singularisation physique des œuvres, caractérise une logique d'investissement total qui se décline en fonction de l'intensité des échanges entre la maison et l'atelier. Ce sont ces niveaux d'investissement qui caractérisent les allées et venues des acteurs d'une activité à l'autre et qui permettent de comprendre l'articulation de repères axiologiques contradictoires dans l'activité.

L'auteur-maison

La vie de l'atelier et de la maison se recourent bien souvent dans des espaces réels, bars, restaurants, salles de rédactions, bureaux ou espaces privés. On trouve ce genre de représentation à l'intérieur même des livres ou revues qui mettent en scène les relations réciproques entre l'éditeur et l'auteur ou, plus généralement, qui relatent des faits biographiques et autobiographiques plus ou moins fidèles. De fait auteurs et éditeurs se rencontrent peu ou prou, échangeant nécessairement d'autres marques de coprésence qu'un pur rapport de travail, allant parfois jusqu'à de véritables marques d'affection, à tel point que celles-ci impriment de leur sceau la concrétisation de leur rapport professionnel. Un cas particulier d'intégration de l'atelier dans la maison est celui de « l'auteur-maison ». Comme il l'a été indiqué, cette intégration peut refléter de pures relations de collaboration professionnelle, chaque pôle négociant son intérêt de manière efficace. Toutefois l'expression suggère un autre type de relation plus proche de ce que nous avons qualifié plus haut

d'échanges mixtes. Malgré le caractère coopératif de leur relation, un auteur et un éditeur peuvent se lier à tel point que leur activité conjointe donne lieu à une collusion directe entre le statut de la maison et celui de l'atelier, alors implanté dans le catalogue à la manière d'un pilier d'airain. Mais cette continuité induit l'articulation des différents régimes de l'engagement, comme nous l'avons vu dans la seconde partie, ce qui signifie que la pure collaboration professionnelle équilibrée ne suffit pas à réunir les conditions d'une telle collusion. Dans le cas d'une articulation relativement équilibrée des trois plans (celui des valeurs, des techniques et des sentiments), la physionomie des carrières respectives ainsi collectivisées oriente les dynamiques de groupe à l'intérieur de la maison. Ainsi intégré, l'atelier pénètre les coulisses de la maison de telle manière qu'il peut en devenir un membre, prenant part aux tâches généralement dévolues aux acteurs de l'équipe éditoriale sans pour autant posséder de prérogative spécifique et déterminée. Comme nous l'avons précisé, les coulisses de la maison d'édition sont de différentes natures. Lors de manifestations collectives telles que les festivals, ces coulisses peuvent être partagées par nécessité de contexte, de manière plus ou moins volontaire. Les conditions d'accueil, la taille de l'organisation ainsi que la distribution de la proximité/distance entre la maison et l'atelier entrent en compte dans le type d'arrière boutique dont il peut être question : partage des tâches entre vente et signatures (l'éditeur n'entre pas alors dans les coulisses de l'auteur, à moins d'« en être »), mise en place de l'organisation, échanges sur le contenu des projets ou sur les autres éléments de contexte professionnel, déjà évoquées (contrats, situation de tel ou tel éditeur ou diffuseur, etc.). Dans tous les cas, cette relation est nuancée par un principe de discrétion et de négociation interne propre au fonctionnement spécial de chaque entité¹³³⁷. Selon le niveau d'intégration de l'atelier dans la maison, les espaces de socialisation peuvent être plus ou moins différenciés en fonction de la proximité établie par la maison, dans ce qu'elle incite ou non les auteurs à pénétrer ses coulisses et à participer activement, non seulement à la création du livre, c'est-à-dire au projet sur un mode professionnel classique, mais aussi à la *vie de la maison* : vie collective et expériences communes¹³³⁸. Cette sphère spéciale, relative au mode de fonctionnement interne de la maison, pénètre alors l'ensemble de la relation de proximité/distance et possède une influence sur le façonnement du projet, de la même manière que le type d'implication commune dans le projet influence cette relation en retour.

¹³³⁷ C. GIRAUD, *Du secret. op. cit.*, p. 106.

¹³³⁸ Cette incitation peut également être indirecte et relever de l'intégration par le biais d'autres auteurs ayant déjà élaboré une certaine proximité avec la maison ou par le biais d'artefacts. Un référentiel qualitatif concernant la maison en question précède donc généralement le type de distance/proximité possible, qu'il soit conforté ou démenti par la suite.

Dans la possibilité d'inscrire l'atelier au cœur de son organisation propre, la maison peut également le rejoindre en fédérant « ses auteurs » autour de réalisations collectives, revues ou expositions notamment. Elle acquiert alors une partie des attributions de l'atelier en coordonnant l'activité dans un but collectif. Ce faisant, la maison transporte l'atelier en son sein, en créant les conditions d'une activité de création dont elle est directement partie prenante. La distribution des rôles respectifs s'en trouve détournée d'une autre manière : les relations entre la maison et l'atelier prenant alors une nouvelle forme, plus complexe mais susceptible de renforcer la cohésion de l'image de l'éditeur en fonction de la congruence de l'espace ainsi générée comme étendard. Cet étendard agit comme un artefact proéminent puisqu'il synthétise volontairement les relations de la maison et de l'atelier en une création collective. Que la maison se fasse ainsi atelier peut avoir une incidence certaine sur le contenu même des productions qui intègrent ce nouvel espace dans leur cadre expérimental ainsi que sur le statut attribué aux membres de la maison. Ce phénomène contribue au mouvement de reconnaissance générale de la figure du créateur par son intégration progressive à l'intérieur de ses productions comme le montre le cas limite de l'autobiographie. De plus, elle favorise la réalisation de projets annexes¹³³⁹. À l'inverse, l'atelier peut être à l'origine d'un mouvement par lequel il ne s'agit plus simplement d'intégrer la maison mais de se faire maison, c'est-à-dire de générer le type de rapport dont il est question dans ce texte avec d'autres ateliers. C'est notamment le cas des fanzines collectifs, initiés par des auteurs ou des maisons d'édition créés par des auteurs. Dans les deux cas, cette articulation technique de la maison et de l'atelier renvoie, de l'extérieur, aux savoir-faire artistiques attribués aux personnes. Le rapport de proximité de la maison et de l'atelier permet de comprendre la transposition de la notion de talent aux personnels de la maison ainsi que la transposition de la notion d'auteur à celle d'artiste aux membres de l'atelier lorsque la qualification de leur production s'effectue sur le mode de la singularisation. Dans ce dernier cas, deux possibilités peuvent s'opposer, celle d'apposer une nouvelle casquette à l'auteur, comme professionnel, ce qui renvoie à une multiplicité des talents ou, au contraire, d'accentuer les potentialités *du* talent, lorsque la réalisation du livre s'inscrit dans un procès de singularisation, comme c'est le cas du livre d'artiste.

¹³³⁹ La multiplicité des compétences permet parfois la réunion autour d'autres types de pratiques comme par exemple la musique. Il n'est pas rare aujourd'hui de voir dans les festivals des concerts d'auteurs. Pour un autre exemple, voir la « Radio-Fluide » sur le blog du journal de Fluide Glacial. La rubrique est présentée ainsi « Vos auteurs préférés et certains autres sont aussi des artistes ». *Fluide Glacial le blog*, [En ligne : <http://www.fluideglacial.com/leblog/>]. Consulté le 26.08.2012.

L'importance du savoir-faire d'évaluation peut prendre une connotation technique, à mi-chemin entre l'évaluation esthétique et la connaissance de la configuration professionnelle concurrentielle, c'est-à-dire le fait de connaître assez précisément l'ensemble des rouages de l'entité générale (d'aucuns la nomment « le marché » ou « le microcosme ») dans laquelle il s'inscrit. Cet ensemble mixte de connaissance concerne notamment les productions réalisées à un moment donné (en bande dessinée principalement mais aussi éventuellement dans d'autres domaines) ainsi que des informations sur la manière dont ces productions ont pris corps. Nous avons déjà précisé l'importance de ce type de proximité qui s'établit entre l'auteur et l'éditeur autour d'un fonds de connaissance partagé, qui peut prendre une acception artistique ou professionnelle. Cette connaissance est également nécessaire à la maison en tant que telle afin de situer l'ensemble de sa propre production lors des différentes phases de médiation. Elle nécessite donc que la maison intègre l'atelier, au moins en observation afin de préciser cette évaluation sur un mode plus spécifiquement technique. Bien souvent, elle ne s'arrête pas là. Avant de signer un projet, l'éditeur tient à se prémunir d'une défaillance risquant de compromettre le calendrier des sorties et ne signe donc de contrat qu'à partir du moment où le matériel lui semble suffisamment élaboré et adapté à sa propre ligne directrice. Entre-temps, le rôle de l'éditeur consiste à distinguer, à l'intérieur d'un projet, entre l'essentiel et le superflu et à orienter le projet à partir d'un jugement présumé valable. Il effectue alors un travail de direction artistique qui l'intègre d'une manière active dans l'atelier¹³⁴⁰. Le pivot de ce phénomène est l'attribution d'une validité du jugement, portée sur le terrain de la qualité artistique.

Une de ces manifestations les plus significatives réside dans le parcours inverse : de l'atelier à la maison. La bande dessinée étant une pratique bien souvent insuffisante en termes de revenus, ses artisans sont susceptibles de travailler *ailleurs* afin de garantir d'autres entrées de liquidité. L'enseignement ou l'animation d'ateliers en sont des exemples mais ces activités peuvent aussi être bien éloignées de la bande dessinée. On peut distinguer dans les motifs psychologiques entre les activités alimentaires et celles qui s'appuient sur une cohérence de représentation du statut axé sur les compétences. C'est le cas des carrières construites « à côté » ou des activités complémentaires en phase avec l'activité de bande dessinée. De par la proximité de certains des savoir-faire, les différents secteurs de l'édition sont de ces espaces

¹³⁴⁰ Parfois à tel point que son intervention le place en situation de coauteur, voir notamment le cas d'Yvan Delporte rédacteur en chef, *supra*, p. 264. Pour d'autres exemples historiques voir G. RATIER, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du XX^{ème} siècle raconté par les scénaristes*, *op. cit.*

dans lesquels l'auteur peut utiliser et actualiser les compétences techniques et intellectuelles acquises dans ce domaine. Dans ce cas, outre un éventuel complément monétaire, l'auteur peut mettre à profit ses compétences à partir d'un autre motif : la volonté d'élargir les possibilités de publication existantes en vertu de ses propres revendications, qu'elles soient artistiques ou autres, par exemple mises au service d'une cause humanitaire ou politique. Que ce soit dans le but de s'auto-publier ou de publier les réalisations d'autres ateliers, la création de la maison à partir de l'atelier s'appuie à nouveau sur la revendication d'une légitimité du jugement qui, dans ce cas, opère à l'inverse. Les exemples de ce cas sont trop connus pour s'y attarder ici, même s'ils recouvrent en fait de nombreux modes de fonctionnement différents, de la pure auto-édition¹³⁴¹ à l'édition associative. Sans aller jusqu'à la création d'une véritable maison d'édition, l'atelier est susceptible d'œuvrer dans le sens d'une réappropriation des prérogatives de la maison en revenant à ce qui peut être considéré comme un des fondements de son activité à savoir l'attrait du livre. Car mettre en forme (en théorie ou en pratique) une bande dessinée, c'est déjà mettre en forme un livre selon des caractéristiques techniques¹³⁴². Si de nombreux dessinateurs ou scénaristes ont appris leur métier sur le tas dans la période d'après-guerre, les nouveaux venus (éditeurs et auteurs) sont bien souvent passés par l'expérience de l'auto-publication comme nous l'avons vu avec l'exemple du fanzine, considéré aujourd'hui comme un exercice clé de l'apprentissage de l'atelier débutant¹³⁴³. De fait, nombreux sont les auteurs qui évoquent la fabrication de livres comme caractéristique de leur vocation.

Aujourd'hui, le travail de mise en forme de l'auto-publication, liée à Internet favorise cette récupération de légitimité. Cependant la valeur associée au livre opère plus sûrement par l'inverse, c'est-à-dire par la requalification du statut de l'éditeur. D'abord parce que les nouveaux moyens de communication favorisent une mise à disposition frontale du jugement que ce soit avant ou après réalisation. Après la réalisation : il s'agit de la possibilité de participer à peu de frais au travail collectif de qualification de l'entité éditoriale. Bien que cette possibilité ne renverse pas fondamentalement la distribution des légitimités de parole, elle y apporte sans doute une certaine confusion. C'est le cas soulevé par la question de

¹³⁴¹ Voir A. VAN BELLE, et M. MANDY, « Ah, vous éditez ? », *Les cahiers de la bande dessinée* n° 61, Grenoble, 1985, [36-39].

¹³⁴² Le non-respect de ce paramètre par l'éditeur peut être source de conflits juridiques au titre du respect du droit moral. C'est ce que montre le cas de « l'affaire Vilebrequin » en 2007. Les auteurs avaient mis en cause la fabrication de leur livre par l'éditeur qui l'avait fait imprimer sans tenir compte de la disposition des planches en vis-à-vis. Non signé, « Les auteurs de Vilebrequin confortés par la justice », *Wartmag*, 2007, [En ligne : <http://www.wartmag.com/?p=665>]. Consulté le 17.09.2010.

¹³⁴³ C'est en fait loin d'être une nouveauté. Avant ses 10 ans, Alain Saint-Ogan avait déjà monté son organe de presse personnel dans la première décennie des années 1900. T. GROENSTEEN et H. MORGAN, *L'art d'Alain Saint-Ogan*, *op. cit.*

l'anonymat sur les forums Internet par exemple. Avant la réalisation : le public, auquel s'adresse un organe de publication, peut s'accaparer les prérogatives de jugement au point que la maison lui propose d'en être le garant. Cela peut rester virtuel (et délimité par une acception strictement professionnelle, donc axé sur la gestion et le succès public) comme c'était le cas il y a quelques années dans un jeu Internet de gestion qui proposait au joueur de prendre le contrôle de maisons d'édition fictives, qui ne publiaient donc rien. Cela peut aussi devenir une réalité ou du moins en prendre la forme, comme c'est aussi le cas dans la musique avec les productions financées par les internautes¹³⁴⁴. Cette stratégie d'édition participative est d'ailleurs prise au sérieux par certains éditeurs professionnels qui s'associent à l'entreprise. Dans tous les cas, ces modes de redistribution des fonctions et des rôles participent à la négociation constante des prérogatives et des statuts. Comme nous avons tenté de le montrer, cette négociation plus ou moins explicite met en exergue la multiplicité des modes d'attachement à l'objet et des modalités de l'engagement dans l'activité, ainsi que la possibilité d'une articulation non linéaire de ces différents modes d'engagements en bande dessinée.

¹³⁴⁴ Voir l'exemple de Sandawe, [En ligne : <http://www.sandawe.com/fr/Index.awp>]. Consulté le 27.09.2012. ou de My Major Company BD [En ligne : [http://www.mymajorcompany.com/projects\(all/direct/12\)](http://www.mymajorcompany.com/projects(all/direct/12))]. Consulté le 27.09.2012.

CONCLUSION

SINGULARISER OU DÉSINGULARISER L'OBJET

Processus liés au développement des activités sur un temps relativement long, l'artification et la professionnalisation de la bande dessinée nécessitent de tenir compte des modalités spécifiques de ces développements autour de l'objet culturel considéré comme point de repère analytique. Dans la première partie de cette recherche, nous avons tenté de montrer comment la saisie d'un tel objet en définition relève d'un processus de qualification de sa valeur. Considérer l'articulation historique de l'artification et de la professionnalisation de *la* bande dessinée nécessite donc une analyse des activités par lesquelles ces deux processus prennent sens autour des débats de définition de l'objet. Notre première partie s'est principalement concentrée sur la qualification artistique de cet objet à partir de son identification progressive. Ce procès de qualification conduit à l'analyse de l'activité des commentateurs qui lui assignent une identité spécifique et, au delà, circonscrivent un mode d'attachement spécifique à l'objet.

Les modalités de l'attachement ne sont pas homogènes. Elles s'appuient d'abord sur la fonction de l'objet culturel par le moyen d'une délimitation de ses usages. Deux pôles d'identification se dégagent principalement. Le premier réside dans l'appréciation concentrée sur la spécification de l'objet générique, le second sur la généralisation des ses traits en fonction de critères hétérogènes. Autour de ces deux pôles s'organisent la mise en valeur ou, au contraire, la dépréciation de l'objet. Ces deux voies contribuent à l'artification générale de l'objet par opposition. L'attribution de traits axiologiques par la personnalisation de l'objet est l'épicentre d'un attachement autour duquel chaque acteur concerné est susceptible de se retrouver à titre personnel ou collectif. Ce phénomène de personnalisation d'un objet culturel théorique, qui se manifeste principalement à travers la recomposition d'une histoire collective,

offre les repères d'une identification en conformité ou en dissonance par rapport à cette histoire collective ou personnelle. La personnalité de l'objet, ajustée à celle de ses promoteurs passés et reconnus comme tels, offre un substrat à une requalification artistique potentielle, que ce soit en spécificité ou par différenciation vis-à-vis de ces modèles historiques. L'affiliation dépend des modalités de l'attachement qui impulsent cette requalification. Ainsi l'artification de la bande dessinée, c'est-à-dire la qualification de ses réalisations selon les modalités et dispositifs de la reconnaissance artistique découle-t-elle d'abord de son identification explicite en fonction de ses modalités d'application relatives aux situations socio-historiques dans et par lesquelles elles s'effectuent.

Suivant la ligne historique décrite dans les travaux de Groensteen, il faudrait donc décrire l'artification comme un mouvement paradoxal dès lors qu'il est admis que la bande dessinée a acquis non pas une personnalité spécifique mais la possibilité d'être qualifiée comme telle et donc de donner lieu à des attachements spécifiques (de l'ordre de la qualification esthétique ou non), quels que soient leurs contenus. D'un point de vue historique, au delà de l'identification au sein d'un réseau de professionnels, cette identification est progressive à partir du début du XX^{ème} siècle par le biais de la critique des éducateurs. La personnalité pédagogique (ou anti-pédagogique) de la bande dessinée donne prise à la requalification autour de l'opposition entre culture populaire et culture savante. Plus loin, c'est la personnalité de la bande dessinée comme pratique artistique, entre littérature et arts plastiques qui est mise en jeu dans le cercle des commentateurs qui se structure par spécification. Cette nouvelle donne implique une opposition entre singularisation de l'objet comme genre spécifique ou singularité des œuvres et des artistes qui contribuent à sa personnalité, alors irréductible par définition.

Cette première dimension correspond au niveau de la justification de l'activité. L'évaluation de légitimité de chaque manifestation de cet objet général est la modalité d'ajustement spécifique correspondant à ce niveau de qualification. L'artification de la bande dessinée correspond à cette légitimation selon les modalités d'une reconnaissance de singularité appliquée aux producteurs et à leurs réalisations d'un point de vue collectif ou à la singularisation de l'objet lui-même. La teneur de cette légitimité passe par la dissociation des sphères de l'activité et la division des fonctions de producteur et de commentateur en particulier, pour irriguer d'autres cercles de la reconnaissance institutionnelle publique, celle de l'État ou celles des marchés déjà existants. Potentiellement, la voie de la singularisation des producteurs et des œuvres conduit à la désartification de *la* bande dessinée dès lors qu'elle n'apparaît plus comme un objet de reconnaissance spécifique. C'est ce que nous avons nommé « la bande dessinée hors de la bande dessinée ». Mais pour qu'un tel processus aboutisse, il

faudrait paradoxalement que les dispositifs de reconnaissance constitués dans le projet d'une reconnaissance de la singularité de l'objet soient relégués au profit de dispositifs de reconnaissance transversaux. Toutefois, de tels dispositifs généraux limiteraient (par une trop grande extensivité) les possibilités d'évaluation traditionnelles de la valeur artistique des œuvres et des personnes sous un dénominateur commun. Le scénario qui se dessine actuellement tend plutôt à permettre une reconnaissance en marge des dispositifs existants basés sur la singularité de l'objet comme genre. C'est dans ces espaces en marge et, plus précisément, par le succès du franchissement de ces frontières que les acteurs de la bande dessinée contribuent à conforter la qualification artistique de leur pratique aux dépens éventuellement de leur objet si ce n'est de sa personnalité.

À LA RECHERCHE DE LA PERSONNALITÉ

La personnalité de la bande dessinée se constitue dans l'articulation réciproque des discours et des pratiques par la division fonctionnelle de l'activité que nous avons délimitée sous les traits d'une opposition entre cercles. Toutefois, il convient de distinguer entre la fonction d'un cercle en particulier et les pratiques effectives de ses membres, lesquels peuvent, en vertu des modalités concrètes de leur attachement à l'objet, passer d'un cercle à l'autre. La proximité historique entre commentateurs et producteurs, liée au « défaut de professionnalisation » de chaque cercle contribue d'ailleurs à ce que ces passages fassent partie intégrante de la personnalité de l'objet. La nécessité de singularisation de la bande dessinée joue d'ailleurs sur ce registre qui est aussi un enjeu stratégique. Quelles que soient ses modalités concrètes, la personnalité de la bande dessinée reste avant tout une personnalité à défendre et à renforcer car attaquée, méprisée, « non identifiée ». La recherche d'une personnalité spécifique, formelle ou axiologique, pose toutefois de sérieux problèmes de méthode, de par la reconstitution historique qu'elle nécessite. Cela conduit à reconstituer une histoire qui, de fait, n'existe pas en tant que telle, au vu de son identification tardive. L'analyse de l'histoire de la bande dessinée pose un problème de dates particulièrement aigu pour l'historien soucieux d'éviter les anachronismes. Si l'on admet un acte de naissance autour de 1830, avec Thierry Groensteen – qui conforte la naissance par son acte de baptême¹³⁴⁵ – la bande dessinée apparaît d'abord en marge de l'institution artistique tout en étant directement liée à la pratique artistique telle qu'elle est alors conçue sous sa forme romantique¹³⁴⁶. Elle

¹³⁴⁵ T. GROENSTEEN, « Définition et origine des rapports entre la sémiologie de la bande dessinée et son étude historique », art. cit.

¹³⁴⁶ C'est ce que laissent supposer les analyses de Thierry Smolderen. Voir T. SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée. op. cit.*, p. 55 ;64.

tend à être délimitée sous une forme vocationnelle, assimilable à celle de l'écrivain, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, période pendant laquelle naît une identification de l'artiste comme catégorie¹³⁴⁷. Toutefois, contrairement à ce qu'indique Nathalie Heinich dans son ouvrage¹³⁴⁸ qui s'intéresse particulièrement aux peintres, la mise en place d'un régime professionnel, pour ce qui concerne la bande dessinée est alors déjà versée du côté de la presse et des nouveaux marchés de l'art privé plus que du côté du système officiel.

Les illustrateurs s'émancipent progressivement du système de reconnaissance publique par un rapprochement avec la presse sur un registre artisanal qui acquiert les traits d'un régime professionnel, non seulement délimité par une logique de conformité mais aussi par le biais de l'organisation collective sur le modèle des professions libérales. À partir du début du XX^{ème} siècle, les liens entre la presse et la bande dessinée contribuent à faire passer la pratique du côté d'une qualification professionnelle de l'activité. Cette désignation renvoie à une forme d'utilité publique (ou, au contraire, à son pendant), liée d'un côté à son caractère pédagogique, de l'autre à ses vertus économiques. L'activité est de nouveau désignée comme activité vocationnelle potentielle à la fin des années 1950. Cette désignation est la conséquence de la rupture critique du lien qui l'unissait à l'enfance. La rupture s'effectue conjointement avec l'engagement de certains acteurs de la nouvelle génération dans un mouvement de libération des mœurs à partir de la fin des années 1960, ayant partie liée avec l'engagement politique de l'artiste. Mais l'analyse des représentations communes liées à la thématique de l'engagement de l'artiste peut être nuancée par l'analyse des représentations professionnelles. D'une certaine manière, cela nécessite d'étendre le champ de l'analyse à la formation de ces représentations dans le cadre plus restreint de la formation de groupes professionnels. Mais ce type d'analyse ne se prête pas facilement à un découpage par « objets ». Car il nécessite de se concentrer sur la part négligeable de l'objet, c'est-à-dire de se détourner de ce qui en fait la valeur essentielle ponctuellement reconnue : la valeur pédagogique, critique ou esthétique (selon les périodes) de ses manifestations. Ce léger désaxement permet d'autant mieux de rendre compte de la pluralité des modalités de l'attachement à l'objet ainsi que de la pluralité des modalités de l'engagement des acteurs vis-à-vis de l'activité qu'il implique.

DE LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE À LA RECONNAISSANCE PROFESSIONNELLE

La focalisation de l'analyse sur la construction historique d'un groupe professionnel des auteurs de bande dessinée mériterait de plus précis développements historiques que ceux qui

¹³⁴⁷ N. HEINICH, *L'élite artiste*, op. cit., p.189.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 67

ont pu être développés dans ce travail. Toutefois notre rapide panorama nous a permis de tenir compte d'une distinction importante concernant l'articulation de l'artification et de la professionnalisation de la bande dessinée. Si les deux processus peuvent être mis en vis-à-vis théoriquement, ils ne relèvent pas d'un même niveau dans l'expérience concrète. L'artification de la bande dessinée entraîne progressivement un mode de professionnalisation spécifique, lié aux transformations structurelles de la chaîne de production (passage au livre) ainsi qu'aux modalités d'exercice et à la diversification des activités. D'un point de vue analytique, il convient de distinguer les niveaux spécifiques de l'artification et de la professionnalisation des modalités empiriques de la reconnaissance artistique et professionnelle. Au premier niveau, celui des représentations générales de l'activité, la distinction résulte d'une opération de généralisation de la valeur de l'activité selon la modalité de la justification. Ce niveau part d'un schéma de réciprocité simple : si le produit de l'activité possède une valeur esthétique reconnue, alors elle mérite d'être considérée en fonction de l'intérêt que cette valeur possède pour une collectivité donnée. En d'autres termes, la professionnalisation de l'activité dépend de l'utilité sociale accordée à la pratique selon sa nature supposée. Historiquement, la formule peut tout aussi bien être portée sur le plan de l'intérêt pédagogique à propos de la bande dessinée. De fait, c'est celle qui prédomine dans l'histoire de la pratique, que ses vertus pédagogiques soient destinées aux enfants ou aux adultes, les uns et les autres étant toujours susceptibles d'être « éduqués ». Ce caractère pédagogique offre une assise à une première professionnalisation protéiforme selon les secteurs. C'est de manière éclatée qu'il est donc possible de parler d'une première phase de professionnalisation, d'abord axée sur le modèle des professions artistiques, puis sur celui de l'édition, puis du journalisme. Comme il l'a été signalé, la spécialisation des activités, au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, entraîne la multiplication et la disparité des parcours de carrière au carrefour desquels les illustrateurs se trouvent. La première professionnalisation des « auteurs de bande dessinée » résulte d'une concentration particulière dans un segment spécialisé de la presse, d'un rapport d'homologie avec l'organisation professionnelle des journalistes et de la constitution d'un cercle homogène autour de revendications spécifiques, principalement nationalistes. L'affermissement de ces trois paramètres contribue à une scission entre le groupe professionnel naissant et les revendications artistiques liées à leur pratique, au bénéfice d'une identification collective sur le mode de la reconnaissance professionnelle vis-à-vis des instances extérieures (État et marchés). La qualification artistique de l'activité est alors renvoyée à une délimitation technique sur un mode artisanal, discrétionnaire et conforme aux demandes publiques, qu'elles émanent des autorités publiques ou des lecteurs. Littéralement il s'agit alors de généraliser la formule : le produit de l'activité possède la valeur que lui donne une collectivité donnée. Mais nous avons vu comment la « collectivité donnée » regroupe en fait divers

collectifs qui élaborent des dispositifs de réorientation de la valeur de cette activité. La nouvelle qualification de l'activité implique une bifurcation des conditions de sa professionnalisation. Les échanges, d'une frontière à l'autre, conduisent empiriquement à l'élaboration de nouveaux repères professionnels qui s'éloignent des revendications axées sur le journalisme pour revenir vers celles des professions artistiques, notamment par le biais des dispositifs communs de la reconnaissance artistique. D'une certaine manière la professionnalisation des producteurs de bande dessinée retourne à ses sources. Mais ce retour ne va pas sans poser des difficultés quant aux modalités empiriques de la reconnaissance qui s'effectuent, comme nous l'avons signalé, à un niveau moins général, celui de l'expérience concrète de la pratique.

L'EXPÉRIENCE DE LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE ET DE LA RECONNAISSANCE PROFESSIONNELLE

À un niveau moins général, en deçà de la modalisation historique, l'artification et la professionnalisation permettent également de spécifier les modes d'engagements dans l'activité selon les différents rapports qu'elle implique. Le premier mode concerne le rapport à l'objet. Il oppose la construction d'un objet générique et théorique à chaque réalisation concrète dans un rapport de qualification en singularité. La modalité de l'engagement possède donc deux faces, celle de la généralisation et celle de la spécification. Les deux renvoient à une modalité spécifique de la personnalité car elles permettent d'en envisager son appartenance d'un côté, son irréductibilité de l'autre. La première modalité, celle de la généralisation, implique un rapport analytique et de distanciation qui rejoint le niveau de qualification générale sur lequel prennent appui les dispositifs de la reconnaissance professionnelle et artistique. Elle relève d'une intentionnalité dialogique et caractérise en principe la fonction du commentaire. La seconde modalité renvoie au registre de l'intimité et de l'appropriation purement subjective, dans le registre de l'absorption et les principes de l'irréductibilité. Elle peut aussi relever d'un mode de justification général, lorsqu'elle s'appuie sur la singularité comme modalité de la qualification de chaque objet les uns vis-à-vis des autres. C'est cette disposition qui sous-tend l'idée d'une personnalisation de *la* bande dessinée, au delà de toute justification théorique et qui permet, par exemple, de comprendre l'affection pour ce mode d'expression comme morceau de la mémoire collective. Cette affection sous-tend et implique le passage vers une saisie analytique lorsqu'elle est mise en cause de l'extérieur mais aussi dans ce qu'elle implique une distanciation spécifique de mise en situation de l'objet singulier dans le cadre d'une histoire collective. Patrick Tacussel décrit ce

rapport spécifique d'engagement et de distanciation à propos de l'activité du collectionneur vis-à-vis des « objets » de sa collection :

« Le travail herméneutique du collectionneur consiste d'abord à prendre l'objet comme un texte, ou plus exactement en tant que trajet narratif. L'étude, ou le parcours dans ce trajet narratif, fait apparaître les différents niveaux de significations sociales dont il est dépositaire ; celles-ci peuvent être dites rationnelles en valeur à partir de la mémoire contenue dans l'objet, qui est un morceau de la mémoire collective¹³⁴⁹. »

Au delà de l'objet, une autre modalité de l'engagement résulte de l'implication plus ou moins volontaire dans le cadre réglementé et normalisé des activités. Elle renvoie plus directement à l'implication personnelle et à l'articulation problématique des cadres de l'expérience et des registres individuels de l'application de la formule personne/rôle théorisée par Goffman¹³⁵⁰. Du point de vue de la division des activités, cette implication apparaît nettement et relève d'une analyse classique de la répartition des tâches et du découpage de chaque activité en fonction de séquences identifiées. Cette modalité d'implication correspond à une répartition fonctionnelle et impersonnelle de l'activité. Elle est opérante par la dépersonnalisation des activités et la spécification des tâches selon ce que Thévenot nomme le régime du plan¹³⁵¹. Le principe même de la professionnalisation de l'activité implique cet aplanissement des fonctions et des compétences individuelles par appropriation progressive. Toutefois, dans le cas de l'activité artistique, cet aplanissement est contraire au principe d'irréductibilité et d'impossible uniformité des dispositions individuelles. La professionnalisation implique donc l'implication individuelle des acteurs selon les modalités d'une acceptation du rôle qui peut jouer à plusieurs niveaux. Nous avons choisi de nous pencher plus précisément sur trois relations distinctes qui mettent en jeu cette dimension de conformité dans l'activité : les relations des auteurs avec les commentateurs, les relations des auteurs en eux et les relations des auteurs avec les éditeurs. Nous avons vu à quel point les modalités de l'implication peuvent différer en fonction du cadre fonctionnel de ces échanges. Les auteurs collaborent avec les commentateurs et participent aux modalités de la reconnaissance artistique. Entre eux, ils construisent des instances collectives de représentation dans lesquels les enjeux de reconnaissance artistiques peuvent (ou doivent) être exclus localement ou, au contraire, dans lesquelles les enjeux artistiques compliquent la possibilité d'un échange sur le mode professionnel. Les auteurs confient enfin la transposition de la valeur esthétique en valeur d'échange aux éditeurs. Ainsi, l'articulation entre

¹³⁴⁹ P. TACUSSEL, *Mythologie des formes sociales. Balzac et les saint-simoniens ou le destin de la modernité*, op. cit., p. 147.

¹³⁵⁰ E. GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 265.

¹³⁵¹ L. THÉVENOT, *L'action au pluriel*, op. cit., p. 29.

professionnalisation et artification s'effectue, de manière structurelle, par la délimitation fonctionnelle des rôles respectifs. Les fonctions et problématiques spécifiques de chaque rôle trouvent leurs délimitations respectives dans l'articulation d'un cercle à l'autre. Il faudrait y ajouter l'analyse des rapports de l'auteur aux publics, qui sont aussi des arbitres fonctionnels de ces échanges, tout en sachant que cette fonction d'arbitrage est d'abord inhérente aux cercles des producteurs (auteurs et éditeurs) et des commentateurs.

Mais l'adéquation des représentations de l'activité avec les représentations personnelles des acteurs caractérise les activités vocationnelles. L'activité se double d'une adhésion qui ne peut être renvoyée aux cadres de l'activité dans un pur rapport de détermination fonctionnelle. Ce rapport d'adéquation doit être sous-tendu par une forme de croyance légitime en la valeur intrinsèque du rôle. Cette adéquation nécessite une valorisation intime du rôle sous la formule de la personne à la mesure d'une conciliation des tensions intrinsèques à l'activité, voire (comme c'est fréquent dans le cas de la bande dessinée) à la multiplication de rôles distincts. L'adéquation au rôle implique toutefois une disjonction entre les registres de la personnalité intime et du rôle qui lui est échu, une forme d'extériorité qui caractérise la qualification de l'activité sous l'égide de la vocation et de l'appel. L'adéquation de la personne et du rôle se négocie au détour d'épreuves qui permettent une évaluation explicite de la distance au rôle et exacerbent l'implication selon les rapports de l'échec et de la réussite. Cette articulation de la personne et du rôle implique autant une modulation des traits de la personne qu'une appropriation du rôle dans le parcours individuel. Cette articulation spécifique s'applique en fonction des considérations liées au statut de l'objet. Les représentations de l'objet orientent les modalités particulières de la définition du rôle et, par conséquent, les modalités de distinction entre rôle et personne que l'attachement à l'objet induit.

Les épreuves inhérentes au type d'activité vocationnel en régime de singularité nécessitent une capacité à effectuer une dissociation d'avec le rôle. En toute logique, cette distanciation au rôle invite à penser les manifestations de la personnalité dans les termes d'une éviction du rôle au profit d'une pure détermination personnelle. L'attachement à l'objet et l'adéquation au rôle peuvent être déniés, à travers une activité critique ou une adaptation personnalisée des cadres de l'activité. Cette modalité de l'engagement dans l'activité vise de fait à mettre en cause les principes mêmes de la définition, de l'organisation planifiée et de l'ajustement collectif, au profit d'un aménagement personnel de l'activité, de ses principes, de ses fonctions et de ses enjeux selon une logique de la singularisation de la personne, un refus de conformité. Comme nous l'avons signalé, cette articulation spécifique de l'artification et de la professionnalisation entraîne une appropriation familière de l'environnement de l'activité qui incite à prendre le

contrepied des exigences d'une montée en objectivité qui caractérise le parcours de la reconnaissance artistique.

Si nous avons souligné la capacité des acteurs à évoluer d'un registre à l'autre, à apprivoiser les passages d'un type à l'autre, il ne faut pas pour autant en déduire une fragmentation de l'individu. En effet, la tension inhérente à la qualification professionnelle et/ou artistique de l'activité opère à partir d'une modalité de l'engagement qui dépasse le registre de l'activité comme entreprise planifiée. L'engagement en familiarité agit comme mode de transmission des cadres hétérogènes de l'expérience, à partir du principe généralisé de la singularité de la personne comme principe implicite de cohérence.

SINGULARISER LE FAMILIER

Tandis que l'objectivation de la formule personne/rôle s'inscrit pleinement dans le double registre de l'artification et de la professionnalisation, sa mise en cause par la critique de la teneur des concepts de rôle ou de statut opère dans l'expérience comme un refuge transitionnel. Plutôt que de parler d'individuation dans une acception classique, nous avons envisagé cet aspect sous l'angle de la familiarisation des cadres de l'expérience. Dans le cas de la bande dessinée, ce sont les modalités effectives de la pratique qui invitent à se pencher sur l'importance de l'intimité qui délimite autant les contours de ses usages. D'une certaine manière, la familiarité agit ici comme principe de justification lorsqu'elle s'inscrit dans un discours et une mise en forme théorique sous l'égide de la subjectivation. En ce sens, elle s'inscrit paradoxalement dans le régime de singularité appliqué aux personnes comme référence à un bien commun. Elle permet de justifier l'expérience de la singularité comme potentiel commun dans le cours de l'expérience. Concrètement, cette extension du domaine de la singularité prend corps dans l'expérience de production par le déplacement des registres de la professionnalisation au profit d'une recherche existentielle, intime susceptible de s'appliquer et de se partager dans le courant des interactions. Cette extension du régime de la singularité ne peut avoir cours que dans un espace localisé, un environnement proche et intime qui permet l'aisance personnelle. En ce sens, le régime de familiarité décrit par Laurent Thévenot suppose la spécificité de chaque expérience selon une appréhension progressive et personnelle, le fait d'apprivoiser les éléments extérieurs et paramètres intimes plutôt que de les comprendre, ce qui incite également à les transformer. La familiarisation opère comme une modalité de la transmission qui peut aussi devenir un enjeu de la pratique. Associée à la qualification artistique, la nécessité de l'engagement en familiarité réduit la tension entre reconnaissance artistique (dont l'évaluation est hiérarchique) et reconnaissance

professionnelle (dont l'évaluation est fondée sur un principe d'égalité). L'engagement en familiarité peut aussi servir de levier à la critique lorsqu'il devient l'enjeu d'une justification et le support axiologique d'une évaluation. La relation personnalisée entre auteur et éditeur peut parfois impliquer une telle critique, sur le thème du copinage. Toutefois, il reste la modalité la plus pertinente pour analyser la réduction des tensions entre artification et professionnalisation dont nous avons vu quelques conséquences sur la production de bande dessinée. La familiarisation vis-à-vis de l'objet implique son éclatement comme objet théorique au profit d'une appropriation de ses contenus, une valorisation du savoir propre à l'amateur contre celui du professionnel. La familiarisation vis-à-vis de l'activité implique une analyse resserrée des modalités de transferts et d'échanges des compétences dans le courant de liens interpersonnels. Enfin, cette double fenêtre de lecture permet éventuellement d'envisager les principes d'une valorisation esthétique selon un principe de l'anonymat, de la mise en cause de l'artification au profit d'une qualification plus localisée, plus artisanale et plus intime de la production.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ET ARTICLES

ABEL, Olivier, « Petite éthique de l'anonymat et de la renommée », in LAMBERT, Frédéric (dir.), *Figures de l'anonymat : médias et sociétés*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris, 2001, [263-279].

ALIN, Christelle et CHAZALVIEL, Céline, « Double Bind – Arrêtez d'essayer de me comprendre ! Retour sur une recherche collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines* n° 11, ENS Éditions, Paris, 2011.

AMELINE, Charles, « Généalogie d'un interdiscours sur la bande dessinée », *Du9*, 2009, [En ligne : <http://www.du9.org/dossier/genealogie-d-un-interdiscours-sur1080/>]. Consulté le 23.10.2010.

AMENGUAL, Barthélémy, *Le petit monde de Pif le chien. Essai sur un « comic » français*, Éditions Travail et Culture, Alger, 1955.

ANSPACH, Nicolas, « Claude Gendrot : "c'est aussi l'avenir des auteurs qui est en jeu !" », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Claude-Gendrot-c-est-aussi-l-avenir-des-auteurs-qui-est-en-jeu>]. Consulté le 21.09.2010.

ANSPACH, Nicolas, « Dimitri Kennes : " Je suis parti car Dupuis risquait de perdre son identité " », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Dimitri-Kennes-Je-suis-parti-car-Dupuis-riquait-de-perdre-son-identite>]. Consulté le 01.10.2010.

ANSPACH, Nicolas, « Dupuis : 112 auteurs écrivent à Média-Participations ! », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Dupuis-112-auteurs-ecrivent-a-Media-Participations>]. Consulté le 21.09.2010.

ANSPACH, Nicolas, « L'ancien PDG de Dupuis vole au secours de Dimitri Kennes », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/+L-ancien-PDG-de-Dupuis-vole-au-secours-de-Dimitri-Kennes>]. Consulté le 26.09.2010.

ANSPACH, Nicolas et PASAMONIK, Didier, « Le ministre des finances paie le loyer du CBBD », *ActuaBD*, 2005, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Musee-Jije-Le-Centre-Belge-de-la-BD-reagit-a-l-annonce-de-sa-fermeture>]. Consulté le 19.03.2011.

ANSPACH, Nicolas et PASAMONIK, Didier, « Claude de Saint-Vincent : " Il n'y a pas de position plus confortable et protectrice des intérêts de Dupuis que la politique que nous avons

menée. " », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Claude-de-Saint-Vincent-II-n-y-a-pas-de-position-plus-confortable-et-protectrice-des-interets-de-Dupuis-que-la-politique-que-nous-avons-menee>]. Consulté le 19.09.2010.

ANSPACH, Nicolas, BOILEAU, Laurent et PASAMONIK, Didier, « Dupuis : La mise à pied de Claude Gendrot provoque la grève », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Dupuis-La-mise-a-pied-de-Claude-Gendrot-provoque-la-greve>]. Consulté le 21.09.2010.

ARNHEIM, Rudolf, *La pensée visuelle*, (trad. CLAUDE. NOËL et Marc LE CANNU), Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1976.

ATTIAS-DONFUT, Claudine, *Sociologie des générations. L'emprunte du temps*, PUF, coll. « Le sociologue », Paris, 1988.

AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire*, (trad. Gilles LANE), Seuil, coll. « Points essais », 1991.

AYROLES, Alain *et al.*, *Le contrat commenté : un mode d'emploi du contrat d'édition pour les auteurs de bande dessinée*, Groupement BD du SNAC, Paris, 2011, [En ligne : <http://www.snac.fr/pdf/contratcommentoct2011.pdf>]. Consulté le 26.04.2012.

BACOT, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX^{ème} siècle : une histoire oubliée*, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », Limoges, 2005.

BAETENS, Jan, *Formes et politiques de la bande dessinée*, coll. « Accent », Peeters/Vrin, Leuven, 1998.

BARBIER, René, *La recherche action*, Éditions Anthropos, coll. « Poche ethno-sociologie », Paris, 1996.

BARIDON, Laurent et GUÉDRON, Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2009.

BAUDRY, Julien, « Bernar [sic] Yslaire, Le ciel au-dessus du Louvre, Louvre/Futuropolis, novembre 2009 », *Phylacterium*, 2009, [En ligne : <http://www.phylacterium.fr/?p=168>]. Consulté le 17.03.2011.

- BAUDRY, Julien, *Alain Saint-Ogan et l'univers culturel de l'enfance*, mémoire de master sous la direction d'Annie RENONCIAT, Université Paris 7 Denis Diderot, Paris, 2010.
- BAUDRY, Julien, « Journaux d'hier », *Phylacterium*, Juin 2011, [En ligne : <http://www.phylacterium.fr/?p=1186>]. Consulté le 19.03.2012.
- BAUDRY, Julien, « Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID », *Comicalités*, 2011, [En ligne : <http://comicalites.revues.org/578>]. Consulté le 12.01.2012.
- BEAUD, Stéphane et WEBER, Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, La Découverte, coll. Guides grands repères », Paris, 2010.
- BEAUVOIS, Jean-Léon et JOULE, Robert, *Soumission et idéologies. Psychosociologie de la rationalisation*, PUF, coll. « Psychologie d'aujourd'hui », Paris, 1981.
- BECKER, Howard S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, (trad. Jean-Pierre Briand et Jean-Marie Chapoulie), Métailié, Paris, 1985.
- BECKER, Howard S., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, (trad. Jacques MAILHOS et Henri PERETZ), La Découverte, coll. « Guides. Grands repères », Paris, 2002.
- BECKER, Howard S., « Sur le concept d'engagement », *Le travail sociologique. Méthode et substance*, (trad. Diane. BAECHLER, Stéphanie. EMERY-HAENNI et Marc-Henry SOULET), Academic Press Fribourg, coll. « Res Socialis », Fribourg, 2006, [345-360].
- BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, (trad. Jeanne BOUNIORT), Flammarion, coll. « Champs Art », Paris, 2006.
- BELLEFROID, Thierry, *Les éditeurs de bande dessinée, entretiens avec Thierry Bellefroid*, Éditions Niffle, coll. « Profession », Paris, 2005.
- BERLAND, Alain et Saintagnan, Éléonore, « Entretien/Pierre LaPolice », *Particules* n° 22, Éditions Particules, Paris, 2008-2009, p.12.
- BERNIER, Michèle, CAVANNA, DELFEIL DE TON et MAZURIER, Stéphane, *Hara-Kiri. Les belles images*, Höebeke, Paris, 2008.

- BERSIER, Jean-Eugène, *La gravure. Les procédés, l'histoire*, Éditions Berger-Levrault, coll. « Arts », Paris, 1963.
- BERTRAND, Jean-Pierre, « Par fil spécial : à propos de Félix Fénéon », *Romantisme* n° 97, Armand Colin, Paris, [103-112].
- BESSIN, Marc, BIDART, Claire et GROSSETTI, Michel, *Bifurcations*, La Découverte, coll. « Recherche », Paris, 2009.
- BEYRAND, Alain et MARTENS, Thierry, « 1996, Centenaristes et Töpfferiens : le débat », *Pressibus*, Tours, 1996 [En ligne : <http://www.pressibus.org/bd/debuts/topffer/debat1996.html>]. Consulté le 29.08.2011.
- Bi, Jessi, « Bilan d'une année maudite: 1996 », *Du9*, 1996, [En ligne : <http://www.du9.org/humeur/bilan-d-une-annee-maudite-1996/>]. Consulté le 12.09.2011.
- BIHL, Laurent, « La caricature (1880-1904) », *Caricatures et caricature*, 2009, [En ligne : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-33576190.html>]. Consulté le 23.09.2011.
- BIZOT, Jean-François, *Free Press : la contre-culture vue par la presse underground*, Éditions du Panama, Paris, 2006.
- BLANCHET, Alain, *Dire et faire dire : l'entretien*, Armand Colin, Paris, 1991.
- BOBINEAU, Olivier, *Les formes élémentaires de l'engagement, une anthropologie du sens*, Éditions Temps Présent, coll. « Racines et ruptures », Paris, 2010.
- BOCQUET, José-Louis et GUILLAUME, Marie-Ange, *Goscinnny*, Actes-Sud, Paris, 1997.
- BOCQUET, José-Louis, *Goscinnny et moi*, Flammarion, coll. « Pop culture », Paris, 2007.
- BOLTANSKI, Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 1, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1975, [37-59].
- BOLTANSKI, Luc, *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Métailié, coll. « Leçons de choses », Paris, 1990.
- BOLTANSKI, Luc et THÉVENOT, Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, coll. « NRF essais », Paris, 1991.

- BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, coll. « NRF essais », Paris, 2007.
- BOLTANSKI, Luc, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Gallimard, coll. « NRF essais », Paris, 2009.
- BOUILLOT, Roger, *Gus Bofa l'incendiaire*, Futuropolis, Paris, 1980.
- BOUISSOU, Jean-Marie, *Manga, histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Éditions Philippe Picquier, coll. « Japon », Arles, 2010.
- BOURDIEU, Pierre, « Le champ scientifique », *Actes de la recherche en sciences sociales* vol. 2 n° 2-3, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1976, [88-104].
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, coll. « Points essais », Paris, 1998.
- BOUYER, Sylvain, « Profession : coloriste », *Les cahiers de la bande dessinée* n° 60, Glénat, Grenoble, 1984, [40-43]
- BOWNESS, Alan, *Les conditions du succès. Comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, (trad. Catherine WERMESTER) éditions Allia, Paris, 2011.
- BREMAUD, Alain, « Poulbot : dessinateur humoriste et humaniste bienfaiteur », *Info Santé Prévention*, 2012, [En ligne : <http://www.infosanteprevention.net/spip.php?article172>]. Consulté le 23.08.2012.
- BROUARD, Jean-Yves, « Joe la tornade », *www.jmcharlier.com*, non daté, [En ligne : http://www.jmcharlier.com/joe_la_tornade.php]. Consulté le 29.05.2011.
- BUCH, Serge, *Ferrandez. Une monographie*, (biblio. Gilles Ratier), Éditions Mosquito, Saint-Égrève, 2005.
- CADIOU, Henri, « André Galland », *L'Œil du Lynx*, Paris, non daté, [En ligne : http://www.oeildusphinx.com/moselli_08.html]. Consulté le 26.09.2011.
- CAEN, Michel *et al.*, *Les chefs d'œuvre de la bande dessinée*, coll. « Anthologie Planète », Éditions Planète, Paris, 1967.

- CAILLÉ, Alain (dir.), *La quête de reconnaissance, nouveau phénomène social total*. La Découverte, coll. « textes à l'appui », série « bibliothèque du M.A.U.S.S. » Paris, 2007.
- CALON, Olivier, *Benjamin Rabier*, Éditions Tallandier, coll. « Biographie », Paris, 2004.
- CAPIO, Beatriz, « Bazooka expose en plein vol », *ActuaBD*, 2010, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Bazooka-expose-en-plein-vol#nb4>]. Consulté le 11.03.2011.
- CARADEC, François, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Albin Michel, Paris, 1977.
- CASSAGNAU, Pascale, « Jean Frapat / Les dispositifs dialogiques », *Multitudes* hors série n° 2, Éditions Exils, Paris, 2010/5, [104-113].
- CEFAÏ, Daniel (dir.), *L'engagement ethnographique*, Éditions de l'EHESS, coll. « En temps et lieux », Paris, 2010.
- CHAMPAGNE, Aurélie, « Livres jeunesse : que cache le chantage de Milan Presse ? », *Rue89*, 2011, [En ligne : <http://www.rue89.com/rue89-culture/2011/12/12/livres-jeunesse-que-cache-le-chantage-de-milan-presse-227413>]. Consulté le 20.09.2012.
- CHAMPAGNE, Aurélie, « Nicolas de Crécy : "Je ne fais plus de BD. Je ne peux plus physiquement" », *Rue89*, 2011, [En ligne : <http://www.rue89.com/2011/10/08/nicolas-de-crecy-je-ne-fais-plus-de-bd-je-ne-peux-plus-physiquement-225350>]. Consulté le 12.01.2012.
- CHAMPY, Florent, *La sociologie des professions*, PUF, coll. « Quadrige Manuels », Paris, 2009.
- CHAPOULIE, Jean-Michel, « Sur l'analyse sociologique des groupes professionnels », *Revue française de sociologie* vol. XIV n° 1, Éditions du CNRS, Paris, 1973, [86-114].
- CHARLE, Christophe, *Le siècle de la presse. 1830-1939*, Seuil, coll. « L'univers historique », Paris, 2004.
- CHARON, Jean-Marie, « L'éthique des journalistes au XX^{ème} siècle. De la responsabilité devant les pairs aux devoirs à l'égard du public », *Le temps des médias* n° 1, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2003/1, [200-210].
- CHARTIER, Roger et. MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, 4 vol., Fayard, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 1989-1991.

CHATRIOT, Alain, « La lutte contre le "chômage intellectuel" : l'action de la confédération des travailleurs intellectuels (CTI) face à la crise des années trente. », *Le mouvement social* n° 214, La Découverte, Paris, 2006/1, [77-91].

CHEMIN, Anne, « Hergé : tous droits réservés », *Le Monde.fr*, 2012, [En ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/11/herge-tous-droits-reserves_1732239_3246.html]. Consulté le 10.08.2012.

CHESEL, Marie-Emmanuelle, *La publicité : Naissance d'une profession. 1900-1940*, CNRS Éditions, Paris, 1998.

Collectif, *Bilan 2007*, Groupement BD du SNAC, Paris, 2008, [Hors ligne : http://syndicatbd.org/dotclear2/public/documents/bilan_mediation_2007_v5.pdf]. Consulté le 12.09.2008.

Collectif, *Bilan public de la commission d'aide à la bande dessinée*, Ministère de la communication française. Administration générale de la Culture. Service général des Lettres et du Livre. Instance d'avis dans le secteur culturel, Bruxelles, 2008.

Collectif, *Le prix du livre 1981-2006. La loi Lang*, IMEC/Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, coll. « L'édition contemporaine », Paris, 2006.

Collectif, *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?*, actes de la troisième université d'été de la bande dessinée, Les Impressions Nouvelles/CIBDI, coll. « Réflexions faites », Paris/Angoulême, 2009.

Collectif, *Livre blanc pour la relance de la politique culturelle. Pour une nouvelle politique de la propriété intellectuelle en faveur des auteurs et des artistes interprètes*, Commission pour la Relance d'une Politique Culturelle, autoédition, Paris, 2007, [En ligne : <http://www.crpc.free.fr/C.R.P.C/page8/files/Intro%20Livre%20Blanc%20CPI.pdf>], Consulté le 16.07.2012.

Collectif, *PLG 32 ans de bandes dessinées*, Éditions PLG, Montrouge, 2010.

CORBIN, Alain (dir.), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 2001.

CORNIAUD, Sébastien (dir.), *Métier et statut de l'auteur de bande dessinée*, actes du colloque tenu à Angoulême les 30 novembre et 1^{er} décembre 2002, Association des Auteurs

de Bande Dessinée, Angoulême, 2004, [En ligne : <http://www.adabd.com/documents/divers/ACTES01.pdf>]. Consulté le 12.09.2011.

CORNUAUD, Sébastien, *Auteur de bande dessinée. Ah bon, c'est un vrai métier ?*, Association des Auteurs de Bande Dessinée/Festival International de la Bande Dessinée, Angoulême, 2008.

COUCKE, Nathalie et Mayence, Serge, « Vade-mecum du dessinateur débutant. Comment publier votre BD », *Les cahiers de la bande dessinée* n° 62, Glénat, Grenoble, 1985, [39-43].

CRÉPIN, Thierry, « Haro sur le gangster ». *La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*, CNRS Éditions, Paris, 2001.

CRÉPIN, Thierry, « Le grand prix de l'image française, une existence éphémère », *Comicalités*, 2011, [En ligne : <http://comicalites.revues.org/217>]. Consulté le 16.03.2012.

CRÉPIN, Thierry et GROENSTEEN, Thierry, « On tue à chaque page ! » *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Éditions du Temps/Musée de la Bande Dessinée, Paris/ Angoulême, 1999.

CUBIK, « Interview : Cyril Pedrosa, le syndicat des auteurs de BD », *Wartmag*, 2007, [En ligne : <http://www.wartmag.com/?p=291>]. Consulté le 28.09.2010.

DACHEUX, Éric (dir.), *La bande dessinée. Art reconnu, média méconnu*, revue *Hermès* n° 54, CNRS Éditions, Paris, 2009.

DAYEZ, Hugues, *Le duel Tintin-Spirou : Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Éditions Contemporaines, Paris, 1997.

DAYEZ, Hugues, *Peyo l'enchanteur*, Éditions Niffle-Cohen, coll. « Profession auteur de bande dessinée », Paris, 2003.

DE LA CROIX, Arnaud, « Monographies : l'ancien et le nouveau », *Les cahiers de la bande dessinée* n° 58, Glénat, Grenoble, 1984, [53-54].

DE LAËT, Danny, *L'affaire Dupuis, Dallas sur Marcinelle*, Éditions NCM, Bruxelles, 1984.

DEJASSE, Erwin, « Les discours sur la bande dessinée par ses créateurs », *Publif@rum* n° 14, Université de Gênes/Université de Vérone, Gênes, 2011, [En ligne : http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=194]. Consulté le 18.02.1012.

DELCROIX, Olivier, « Angoulême: la BD en pleine forme », *Le Figaro.fr*, 2012, [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/bd/2012/01/29/03014-20120129ARTFIG00159-angouleme-la-bd-en-pleine-forme.php>]. Consulté le 16.02.2012.

DELPORTE, Christian, « Gus Bofa et le "Salon de l'araignée" (1920-1930) », *Gavroche* n° 65, 1992, [15-19], [En ligne : <http://www.gavroche.info/index.php/articles-en-ligne/10-gus-bofa-et-le-qsalon-de-laraigneeq-1920-1930>]. Consulté le 14.07.2011.

DELPORTE, Christian, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* n° 35, Presses de Sciences Po, Paris, 1992, [29-41].

DELPORTE, Christian, « Journalisme, propagande et collaboration (1940-1944) : le cas des dessinateurs de presse. », *Guerres mondiales et conflits contemporains* n° 169, PUF, Paris, 1993, [117-135].

DELPORTE, Christian, *Les crayons de la propagande. Dessinateurs et dessin politique sous l'occupation*. CNRS Éditions, Paris, 1993.

DELPORTE, Christian, *Les journalistes en France. 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Seuil, 1999.

DELPORTE, Christian, GERVEREAU, Laurent et MARÉCHAL, Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Nouveau Monde Éditions, coll. « Histoire culturelle », Paris, 2008.

DELZESCAUX, Sabine, Norbert Élias, *Une Sociologie des processus*, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », série « Sociologie de la connaissance », Paris, 2002.

DEMAZIÈRE, Didier et GADÉA, Charles (dir.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, La Découverte, coll. « recherches », Paris, 2009.

DESSE, Jacques, « André Hellé, illustre et inconnu », *Ricochet*, non daté, [En ligne : <http://www.ricochet-jeunes.org/oeil-du-libraire/article/48-andre-helle-illustre-et-inconnu%20http://amisdhelle.blogspot.fr/>], Consulté le 16.04.2012.

DETOURNAY, Charles-Louis, « Six auteurs Glénat décorés à Bruxelles : une "légion" d'honneurs », *ActuaBD*, 2005, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Six-auteurs-Glenat-decores-a-Bruxelles-Une-legion-d-honneurs>]. Consulté le 19.09.2011.

- DI SALVIA, Morgan et LEFÈVRE, Pascal (dir.), *Bande dessinée et illustration en Belgique. État des lieux et situation socio-économique du secteur*, SMARTbe Éditions, Bruxelles, 2010.
- DISPAUX, Gilbert, *La logique et le quotidien. Une analyse dialogique des mécanismes de l'argumentation*, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », Paris, 1984.
- DOIZY, Guillaume, « Une petite histoire du dessin de presse », *Caricatures et caricature*, 2008, [En ligne : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-29525063.html>]. Consulté le 23.09.2011.
- 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 », *Belphégor* vol. 6, n° 2, Halifax, juin 2007, [En ligne : http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no2/articles/06_02_dozo_bande_fr.html]. Consulté le 09.09.2011.
- DOZO, Björn-Olav et Preyat, Fabrice (dir.), *La bande dessinée contemporaine*, revue *Textyles* n° 36-37, Éditions Le Cri, Bruxelles, 2011.
- DUBAR, Claude et TRIPIER, Pierre, *Sociologie des professions*, Armand Colin, coll. « U Sociologie », Paris, 2003.
- DUBREUIL, Laurent, « Jean-Paul Jennequin, Histoire du comic book, vol. 1, des origines à 1954, Vertige Graphic, Paris, 2002 », *Labyrinthe* n° 15, Éditions Hermann, Paris, 2003; [En ligne : <http://labyrinthe.revues.org/481>]. Consulté le 12.10.2009.
- DUBREUIL, Laurent et PASQUIER, Renaud, « Du Voyou au Critique », *Labyrinthe* n° 25, Éditions Hermann, Paris, 2006, [En ligne : <http://labyrinthe.revues.org/407>]. Consulté le 12.10.2009.
- DUPUY, Georges, « Astérix : 35 ans d'esprit gaulois », *L'express*, Paris, 1994, [En ligne : http://www.lexpress.fr/informations/Astérix-35-ans-d-esprit-gaulois_600370.html]. Consulté le 12.05.2010.
- DURKHEIM, Émile, *Les règles de la méthode sociologique*, PUF, coll. « Quadrige » Paris, 1997.
- DURKHEIM, Émile, *De la division du travail social*, PUF, coll. « Quadrige », Paris, 1998.

ÉLIAS, Norbert, « Problems of Involvement and Detachment », *The British Journal of Sociology*, vol 7 n° 3, London, Septembre 1956, [226-252].

ÉLIAS, Norbert, *Qu'est-ce que la sociologie*, (trad. Yasmin HOFFMAN), Éditions de l'Aube, coll. « Pocket », série « Agora », Paris, 1993.

ÉLIAS, Norbert, *The symbol theory*, Sage Publications, coll. « Theory, culture and society », London, 1995.

ÉLIAS, Norbert, *Du Temps*, (trad. Michèle HULIN), Fayard, coll. « Agora », Paris, 1996.

ÉLIAS, Norbert, *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, (avant-propos Roger CHARTIER, trad. Michèle HULIN), Fayard, coll. « Agora », Paris, 1996.

EMBS, Jean-Marie et MELLOT, Philippe, *100 ans de livres d'enfant et de jeunesse : 1840-1940*, Éditions de Lodi, Paris, 2006.

ERRE, Fabrice *et al.* (dir.), *6 Pieds sous terre. L'animal a 20 ans*, 6 Pieds sous Terre, Saint-Jean de Védas, 2012.

ÉTIENNE, Samuel, « *First & Last & Always* » : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *Volume !* n° 1, Éditions Seteun, Nantes, 2003, [5-34].

EVANS Christophe et GAUDET Françoise, « La lecture de bandes dessinées », *Culture études* n° 2, Ministère de la culture et de la communication, Paris, 2012.

FARINOLE, *C'était pour rire. Vingt ans de dessin humoristique*, Éditions Jacques Vautrain, Paris, 1953.

FAVRET-SAADA, Jeanne, *Désorceler*, Éditions de l'Olivier, coll. « Penser/rêver », Paris, 2009.

FEYEL, Gilles, *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Ellipses Éditions, coll. « Infocom », Paris, 1999.

FEYEL, Gilles, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux* n° 105, La Découverte, Paris, 2001/1, [19-51].

FILIPPINI, Henri, « Interview avec Raymond Poïvet », *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée* n° 33, Jacques Glénat éditeur, Grenoble, 1977, [7-23].

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in Foucault, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988* Tome 1, Gallimard, 2001, [817-840].

FOUCHÉ Pascal (dir.), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 1998.

FRED (dir.), « Synthèse du rapport de la mission Fred », Ministère de la culture, Paris, 1997, [En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/misfred.htm>]. Consulté le 12.03.2009.

FREIDSON, Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », (trad. Jean-Claude CHAMBOREDON et Pierre-Michel MENGER), *Revue française de sociologie* vol. XXVII n° 3, Éditions du CNRS, Paris, 1986, [431-443].

FREIDSON, Eliot, *Professionalism. The third logic*, Polity Press, Cambridge, 2004.

FRÉMION, Yves, *Reiser*, Albin Michel, coll. « Graffiti », Paris, 1974.

GABILLIET, Jean-Paul, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Éditions du Temps, Nantes, 2005.

GALLOY, Philippe, « Apaisement de façade chez Dupuis », *La libre Belgique*, 2006, [En ligne : <http://www.lalibre.be/economie/actualite/article/275620/apaisement-de-facade-chez-dupuis.html>]. Consulté le 20.09.2010.

GALLOY, Philippe, « Kid Paddle fait bande (dessinée) à part », *La libre Belgique*, 2006, [En ligne : <http://www.lalibre.be/economie/actualite/article/530003/kid-paddle-fait-bande-dessinee-a-part.html>]. Consulté le 27.09.2010.

GARDELLA, Édouard et MONNET, Éric (dir.), revue *Tracés* n° 11, *L'engagement*, ENS Éditions, Lyon, 2006.

GAUMER, Patrick, *Les années Pilote, 1959/1989. Le journal où René Goscinny s'amusait à réfléchir*, Dargaud, Paris, 1996.

GAUMER, Patrick (dir.), *Le guide de l'auteur de bande dessinée*, Éditions du Musée de la Bande Dessinée, Angoulême, 2000.

- GIRANDOLA, Fabien, *Psychologie de la persuasion et de l'engagement*, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Psychologie », Besançon, 2003.
- GIRAUD, Claude, *Logiques sociales de l'indifférence et de l'envie. Contribution à une sociologie des dynamiques organisationnelles et des formes de l'engagement*, L'Harmattan, coll. « logiques sociales », Paris, 2003.
- GIRAUD, Claude, *Du secret, contribution à une sociologie de l'autorité et de l'engagement*, L'Harmattan, coll. « logiques sociales », Paris, 2006.
- GLAUDE, Benoît, « Aire libre », *Art libre ? Études de la narration dans le champ de la bande dessinée franco-belge contemporaine*, L'Harmattan/Academia, coll. « Texte-image », Louvain-la-Neuve, 2011.
- GOBILLE, Boris et SAPIRO, Gisèle, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut. », *Le mouvement social* n° 214, La Découverte, 2006/1, [113-139].
- GODBOUT, Jacques T., *L'esprit du don*, (Postface et collaboration Alain Caillé) La Découverte, coll. « Poche », Paris, 2000.
- GODDIN, Philippe, *Hergé. Lignes de vie*, Éditions Moulinsart, Bruxelles, 2007.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, (trad. Alain ACCARDO), Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », Paris, 1973.
- GOFFMAN, Erving, *Les cadres de l'expérience*, (trad. Isaac JOSEPH avec Michel DARTEVELLE et Pascale JOSEPH), Les Éditions de Minuit, coll. « le sens commun », Paris, 1991.
- GOMBRICH, Ernst H. J., *Histoire de l'art*, (trad. Jacques COMBE et Claude LAURIOL), Éditions Phaidon, Paris, 2001.
- GORGEARD, Frank-Michel, « Le classique en bande dessinée », *Comicalités*, 2011, [En ligne : <http://comicalites.revues.org/296>]. Consulté le 02.02.2012.
- GRAVARI-BARBAS, Maria et VESCHAMBRE, Vincent, « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de

la BD à Angoulême », *Annales de Géographie* vol. 114 n° 643, Armand Colin, Paris, 2005, [285-306].

GROENSTEEN, Thierry, « Histoire de la revue phénix », *Les cahiers de la bande dessinée* n° 62, Glénat, Grenoble, 1985, [48-52].

GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée depuis 1975*, M.A. éditions, coll. « Le monde de », Paris, 1985.

GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Bande dessinée, récit et modernité*, actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 1^{er} au 11 août 1987, Futuropolis/Centre national de la bande dessinée et de l'image, Paris/Angoulême, 1988.

GROENSTEEN, Thierry, « Bandes désignées. De la réflexivité dans les bandes dessinées », *Conséquences* n° 13-14, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 1990, [132-165], [En ligne : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10>]. Consulté le 12.09.2011.

GROENSTEEN, Thierry, *L'univers des mangas, une introduction à la bande dessinée japonaise*, Casterman, Paris, 1991.

GROENSTEEN, Thierry, « Petite Histoire d'une appellation non contrôlée », *Neuvième art, les cahiers du musée de la bande dessinée* n° 1, Musée de la Bande Dessinée, Angoulême, 1996, [4].

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, PUF, coll. « Formes sémiotiques » Paris, 1999.

GROENSTEEN, Thierry, *Astérix, Barbarella et Cie*, Trésors du musée de la bande dessinée d'Angoulême/Somogy Éditions/CNBDI, Paris/Angoulême, 2000.

GROENSTEEN, Thierry, « Caran d'Ache, le retour du Maestro », *9^{ème} Art* n° 7, CNBDI, Angoulême, 2002, [10-15].

GROENSTEEN, Thierry, « Définition et origine des rapports entre la sémiologie de la bande dessinée et son étude historique », Angoulême, 2002, [Hors ligne : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/sequence1/definition&origine.html>]. Consulté le 08.11.2008.

- GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, Éditions de l'An 2, Angoulême, 2006.
- GROENSTEEN, Thierry (dir.), *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Skira/Flammarion/Musée de la Bande Dessinée, Milan/Paris/Angoulême, 2009.
- GROENSTEEN, Thierry, « L'histoire de la bande dessinée : singularités et perspectives », Angoulême, 2010, [En ligne : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article12>]. Consulté le 07.03. 2011.
- GROENSTEEN, Thierry, *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Skira/Flammarion/Musée de la Bande Dessinée, Milan/Paris/Angoulême, 2010.
- GROENSTEEN, Thierry, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, PUF, coll. « Formes sémiotiques », Paris, 2011.
- GROENSTEEN, Thierry, « Gustave Doré, pionnier de la bande dessinée », Angoulême, non daté, [En ligne : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article14>]. Consulté le 08.03. 2011.
- GROENSTEEN, Thierry, et PEETERS, Benoît, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Hermann, coll. « Savoirs sur l'art », Paris, 1994.
- GROENSTEEN, Thierry et MORGAN, Harry, *L'art d'Alain Saint-Ogan*, Éditions de l'An 2, Angoulême, 2007.
- GROJNOWSKI, Daniel, « Une avant garde sans avancée », *Actes de la recherche en sciences sociales* vol. 40, Les Éditions de Minuit, Paris, 1981, [73-86].
- GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Éditions José Corti, Paris, 1997.
- GROVE, Laurence, « BD Theory Before the Term " BD " Existed », in FORSDICK, Charles, GROVE, Laurence et MCQUILLAN, Libbie (dir.), *The francophone Bande Dessinée*, Rodopi, coll. « Faux titre », New York, 2005, [39-49].
- GROVE, Laurence *et al.*, « The Editors », *Européan Comic Art* n° 1, Liverpool University Press, Liverpool, 2008, [v-vii].

- GUIBERT, Xavier, « La légitimité en devenir de la bande dessinée », *Comicalités*, 2011, [En ligne : <http://comicalites.revues.org/181?lang=en>]. Consulté le 16.01.2012.
- GUIBERT, Xavier, « Vues éphémères-rentree 2012 », *Du9*, 2012, [En ligne : <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-rentree-2012>]. Consulté le 25.09.2012.
- HÉAS, Stéphane et POUTRAIN, Véronique. « Les méthodes d'enquête qualitative sur Internet », *Ethnographiques.org* n° 4, novembre 2003, [En ligne : <http://www.ethnographiques.org/2003/Heas,Poutrain.htm>]. Consulté le 23.05.2012.
- HEBDIGE, Dick, *Sous-culture. Le sens du style*, (trad. Marc SAINT-UPÉRY), Éditions Zones/La Découverte, Paris, 2008.
- HEINICH, Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin », *Actes de la recherche en sciences sociales* vol. 49, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, [107-109]
- HEINICH, Nathalie, « L'amour de l'art en régime de singularité », *Communications* n° 64, Seuil, Paris, 1997, [153-171].
- HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 1998.
- HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 1998.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte, Paris, coll. « Armillaire », Paris, 2000.
- HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, La Découverte, coll. « Repères », Paris, 2004.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 2005.
- HEINICH, Nathalie, « La sociologie à l'épreuve des valeurs » *Cahiers internationaux de sociologie* n° 121, PUF, Paris, 2006/2, [287-315].
- HEINICH, Nathalie, *Le bêtisier du sociologue*, Klincksieck, coll. « Hourvari », Paris, 2009.

HEINICH, Nathalie, « Le mauvais coup fait à Philippe Sollers. Contribution à une sociologie de la reconnaissance », *Revue internationale de Psychosociologie* vol. VIII n° 18, ESKA, Paris, 2012, [71-86].

HEINICH, Nathalie et SHAPIRO, Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », Paris, 2012.

HEINICH, Nathalie et VERDRAGER, Pierre, « Les valeurs scientifiques au travail », *Sociologie et sociétés* vol. 38 n° 2, Montréal, 2006, [209-241].

HENNION, Antoine, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux* n° 153, La Découverte, Paris, 2009/1, [55-78].

HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, (trad. Pierre RUSCH), Éditions du Cerf, coll. « Passages », Paris, 2000.

HONNETH, Axel, « La reconnaissance comme idéologie », *La société du mépris, vers une nouvelle théorie critique*, La Découverte, coll. « Armillaire », Paris, 2006, [245-275].

JOACHIMOWICZ, Ariane, « Contexte historique du statut de l'auteur en Belgique », *Le répondeur*, 2010, [En ligne : <http://lerepondeur.over-blog.com/article-contexte-historique-du-statut-de-l-artiste-en-belgique-44253925.html>]. Consulté le 24.03.2011.

JODELET, Denise (dir.), *Les représentations sociales*, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », Paris, 1989.

KAENEL, Philippe, *Le métier d'illustrateur. 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J-J. Grandville, Gustave Doré*, Droz, coll. « Titre courant », Genève, 2005.

KARABOUDJAN, Laureline, « Les fanzines font de la résistance », *Des bulles carrées*, non daté, [En ligne : <http://blog.slate.fr/des-bulles-carrees/2011/09/27/les-fanzines-font-de-la-resistance/>]. Consulté le 04.08.2012.

KARPIK, Lucien, *L'économie des singularités*, Gallimard, coll. « bibliothèque des sciences humaines », Paris, 2007.

KARSENTI, Bruno, *La Société en personne. Études durkheimiennes*, Éditions Economica, coll. « Perspectives sociologiques », Paris, 2006.

- KRIS, Ernst et KURZ, Otto, *La légende de l'artiste. Un essai historique*, (trad. Laure CAHEN-MAUREL), Éditions Allia, coll. « Galerie », Paris, 2010.
- LACASSIN, Francis, *Pour un 9^{ème} art, la bande dessinée*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1971.
- LACASSIN, Francis, ARNAUD, Noël et TORTEL, Jean, *Entretiens sur la paralittérature*, actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle en 1967, Librairie Plon, Paris, 1970.
- LACROIX, Simone, « La presse pour enfants en France », *BBF* n° 2, 1956, [102-119], [En ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1956-02-0102-003>]. Consulté le 24.08.2011.
- LAFARGUE, Jean-Noël, *Entre la plèbe et l'élite : les ambitions contraires de la bande dessinée*, Les Ateliers Perrousseaux, Gap, 2012.
- LAMBERT, Marij, « L'illustration dans les contrefaçons belges. Une approche systémique », *Image & Narrative* vol. 7, 2003, [En ligne : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/marijlambert.htm>]. Consulté le 23.09.2112.
- LANG, Jack « Déclaration de M. Jack Lang, ministre de la culture, sur les mesures en faveur de la bande dessinée, Paris, le 26 janvier 1983 », Collection nationale des discours publics, Paris, 1983. [En ligne : <http://discours.vie-publique.fr/notices/853105500.html>]. Consulté le 17.03.2011.
- LATOUR, Bruno, *Le métier de chercheur, regard d'un anthropologue*, INRA Éditions, coll. « Sciences en questions », Paris, 1997.
- LATOUR, Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, (trad. Nicolas GUILHOT), La Découverte, coll. « poche », Paris, 2007.
- LATOUR, Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches* suivi de *Iconoclash*, La découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », Paris, 2009.
- LAVOLLÉE, Charles, « Négociations commerciales de la France avec la Belgique depuis 1830 », *Revue des deux mondes*, Revue des Deux Mondes Éditeur, Paris, 1854, [1260-1275], [En ligne : <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/user/details.php?code=64933>]. Consulté le 23.09.2112.

LAZAR, Hélène, « Quatre femmes en colère », *La vie en rose* n° 29, Montréal, 1985, [44-47], [En ligne : http://bv.cdeacf.ca/CF_PDF/LVR/1985/29septembre/92184.pdf]. Consulté le 26.06.2011.

LE BUSSY, Olivier, « La rédaction de " Spirou " prend le maquis », *La Libre Belgique*, 2006, [En ligne : <http://www.lalibre.be/economie/actualite/article/275617/la-redaction-de-spirou-prend-le-maquais.html>]. Consulté le 24.09.2010

LEFEVRE, Philippe, « Bande dessinée et dessin de bande dessinée », 1995, [En ligne : <http://ple100.free.fr/phi/index.php?name=Poriginale>]. Consulté le 17.03.2011.

LEGENDRE, Bertrand et ROBIN, Christian (dir.), *Figures de l'éditeur*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2005.

LEGROS, Patrick, *et al.*, *Sociologie de l'imaginaire*, Armand Colin, coll. « Coursus », Paris, 2010, p. 15.

LELOUP, Michel et VAN ASBROECK, Benoît (dir.), *Droit d'auteur et bande dessinée*, actes du colloque tenu au CBBB à Bruxelles les 20 et 21 septembre 1996, Éditions Bruylant/LGDJ, Bruxelles/Paris, 1997.

LEMAIRE, Thierry, « Au salon de Montreuil, on doit payer pour montrer son book », *ActuaBD*, 2011, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/+Au-Salon-de-Montreuil-on-doit>]. Consulté le 29.11.2011.

LESAGE, Sylvain, « La bible est-elle soluble dans les phylactères ? La bande dessinée et la Bible en France, du début du XX^{ème} siècle aux années 1980 », *Le temps des médias* n° 17, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2011/2, [33-44].

LEVERD, Damian, « Rencontre avec Benoit Sokal », *Bulle d'Encre*, 2012, [En ligne : http://www.bdencre.com/2012/01/6394_rencontre-avec-benoit-sokal-auteur-de-kraa/]. Consulté le 16.05.2012.

LL DE MARS, « Autour de Bazooka. Entretien avec Loulou Picasso », *Le Terrier*, 2004, [En ligne : <http://www.le-terrier.net/albums/bazooka/entretien.pdf>]. Consulté le 22.10.2011.

LLOBERA, Joseph et OLTRA, Romain, *La bande dessinée*, coll. « savoir dessiner–savoir peindre », Eyrolles, Paris, 1982.

- LUCIEN, Stéphane, « Interview avec André Beckers », *Brussels BD tour*, 2008, [En ligne : <http://www.bdtour.be/default.aspx?section=interviews&interId=100>]. Consulté le 02.06.2011.
- MAIGRET, Éric, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux* vol. 12 n° 67, La Découverte, Paris, 1994, [113-140].
- MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo, *La bande dessinée : une médiaculture*, Armand Colin/Ina Édition, Paris, 2012.
- MAINGON, Claire, *Le salon et ses artistes. Une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Éditions Hermann, Paris, 2009.
- MANNHEIM, Karl, *Le problème des générations*, (trad. Gérard MAUGER et Nia PERIVOLAROPOULOU) Armand Colin, coll. « Essais et recherches », Paris, 2005.
- MARTENS, Thierry, *L'aventure des Heroïc-albums*, Éditions de l'âge d'or, Charleroi, 2012.
- MARTIN, Jean-Philippe, « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante », *9^{ème} art* n° 5, Angoulême, 2000, [22-31].
- MARTIN, Marc, « De l'affiche à l'affichage (1860-1980). Sur une spécificité de la publicité française », *Le temps des médias* n° 2, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2004/1, [59-74].
- MASSART, Baudoin et MORMONT, Marinette, *Rapport sur le vécu socio-économique des artistes et des producteurs*, Smart et AlteR&I, Bruxelles, non daté, [En ligne : <http://infofr.smartbe.be/IMG/pdf/120907-SMart-Alter-FR.pdf>]. Consulté le 16.09.2012.
- MASSART, Pierre, NICKS, Jean-Luc et TILLEUL, Jean-Louis, *La bande dessinée à l'université... et ailleurs*, travaux de la faculté de philosophie et lettres de l'université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1984.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, PUF, coll. « Quadrige », Paris, 1985.
- MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, (trad. Jean Paré), Seuil, coll. « Points Essais », Paris, 1997.
- MELOT, Michel, « La mort de Daumier », *Humoresque* n° 10, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, [57-65], [En ligne : *Caricatures et caricature*, 2009, [En ligne : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-33576190.html>]]. Consulté le 23.09.2011.

MENGER, Pierre-Michel, « Rationalité et incertitudes de la vie d'artiste », *L'année Sociologique* vol 39, PUF, Paris, 1989, [111-151].

MENGER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Seuil, coll. « La république des idées », Paris, 2002.

MENGER, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », Paris, 2009.

MENGER, Pierre-Michel et PASSERON, Jean-Claude (dir.), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, La Documentation française, Paris, 1994.

MENU, Jean-Christophe, *Plates-bandes*, L'Association, coll. « L'éprouvette », 2005.

MENU, Jean-Christophe (dir.), *L'Éprouvette* n° 1, L'Association, Paris, 2006.

MENU, Jean-Christophe (dir.), *L'Éprouvette* n° 2, L'Association, Paris, 2006.

MENU, Jean-Christophe, « Bandelettes. Quel avenir pour l'Association ? Commentaire sur la grève des salariés », 2011, [En ligne : https://docs.google.com/document/d/1t3LDYjaJuAAAL8uIhYmOy88C2l64_LfkLknM1O2IzcU/edit?hl=fr&pli=1]. Consulté le 12.09.2012.

MENU, Jean-Christophe, *La bande dessinée et son double. Langage et marges de la bande dessinée : perspectives pratiques, théoriques et éditoriales*, Thèse de doctorat en arts plastiques, L'association, Paris, 2011.

MILLER, Ann, *Reading Bande Dessinée. Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Intellect Books, Bristol, 2007.

MORGAN, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Éditions de l'An 2, Angoulême, 2003.

MORGAN, Harry, « "contrairement à un mythe tenace" ou comment un historien de la presse enfantine travaillant sur la censure des littératures dessinées en France parvint à justifier les menées des censeurs », *the Adamantine*, non daté, [En ligne : <http://theadamantine.free.fr/crepin.html>]. Consulté le 24.11.2009.

MORGAN, Harry, « Les discours sur la bande dessinée. Bilan historique 1830-1970 », communication à l'occasion de la première université d'été du Centre National de la Bande

Dessinée et de l'Image en 2006, actes publiés dans le hors série de la revue 9^{ème} Art, Angoulême, 2007, [En ligne : <http://www.ricochet-jeunes.org/magazine-propos/article/28-les-discours-sur-la-bande-dessinee>], Consulté le 03.10.2011.

MORGAN, Harry et HIRTZ, Manuel, *Le petit critique illustré*, Éditions PLG, coll. « Mémoire vive », Montrouge, 2005.

MORIN, Edgar, « Tintin héros d'une génération », *la Nef* n° 13, Albin Michel, Paris, 1958.

MORIN, Edgar, *Les stars*, Seuil, coll. « Points essais » Paris, 2001.

MOSCOVICI, Serge, *La psychanalyse, son image et son public*, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, 2004.

MOUCHART, Benoît, *Michel Greg. Dialogues sans bulles*. Dargaud, coll. « portraits », Paris, 1999.

MOUCHART, Benoît, *À l'ombre de la ligne claire. Jacques Van Melkebeke le clandestin de la B.D.*, Vertige Graphic, Paris, 2002.

MOUCHART, Benoît, *La bande dessinée*, Le Cavalier Bleu Éditions, coll. « Idées reçues », Paris, 2004.

MOUCHART, Benoît et RIVIÈRE, François, *La damnation d'Edgar P. Jacobs*, Seuil/Archimbaud, coll. « Points essais », Paris, 2004.

MOULIN, Raymonde, *Les artistes : essai de morphologie sociale.*, La Documentation française, Paris, 1985.

MOULIN, Raymonde (dir.), *Sociologie de l'art. Compte-rendu du colloque international de Marseille des 13 et 14 juin 1985 organisé par la Société Française de Sociologie*, La Documentation française, Paris, 1986.

MOULIN, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, (collaboration Pascaline Costa), Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1997.

NAECO, Sébastien, « La BD Girly en question », *Le comptoir de la BD*, 2011, [En ligne : <http://lecomptoirdelabd.blog.lemonde.fr/2011/09/01/la-bd-girly-en-question/>]. Consulté le 19.09.2012.

NAECO, Sébastien, « Joseph Béhé : "un défi à la mesure de nos égos" », *Le comptoir de la BD*, 2012, [En ligne : <http://lecomptoirdelabd.blog.lemonde.fr/2012/07/02/joseph-behe-un-defi-a-la-mesure-de-nos-egos/>]. Consulté le 10.09.2012.

NIFFLE, Frédéric, *Van Hamme Itinéraire d'un enfant doué. Entretiens avec Frédéric Niffle*, Editions Niffle-Cohen, coll. « Profession auteur de bande dessinée », Paris, 2002.

Non signé, « 9 questions à : Étienne Davodeau » et « 9 questions à : Charles Berberian », Syndicat national des auteurs compositeurs, rubrique « interview de pros », [En ligne : <http://www.syndicatbd.org/interviews.html>]. Consulté le 21.10.2010.

Non signé, « Contrat d'édition à l'ère du numérique : auteurs et éditeurs définissent les bases d'un accord », Syndicat national des auteurs compositeurs, non daté, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Pour-le-fisc-francais-les>]. Consulté le 17.08.2012.

Non signé, « Dupuis : Claude Gendrot licencié », *ToutenBD*, 2006, [En ligne : http://www.toutenbd.com/article.php?id_article=485]. Consulté le 20.09.2010.

Non signé, « Dupuis : dans une deuxième lettre ouverte, les auteurs invitent les parties à clarifier leur position », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/+Dupuis-Dans-une-2e-lettre-ouverte-147-auteurs-invitent-les-parties-a-clarifier-leurs-positions>]. Consulté le 03.10.2010.

Non signé, « Dupuis, l'angoisse des auteurs », *BDzoom*, 2006, [En ligne : <http://www.BDzoom.com/spip.php?article2011>]. Consulté le 22.09.2010.

Non signé, « Évocation de la (jeune) bande dessinée suisse », *Phylacterium*, 2010, [En ligne : <http://phylacterium.wordpress.com/2010/04/22/evocation-de-la-jeune-bande-dessinee-suisse/>]. Consulté le 12.09.2011

Non signé, « Exposer la bande dessinée... à travers les âges », *Phylacterium*, 2011, [En ligne : <http://phylacterium.wordpress.com/2011/02/07/exposer-la-bande-dessinee-a-travers-les-ages-1/>]. Consulté le 15.12.2012.

Non signé, « Histoire de la "carte de presse" », Commission de la carte d'identité des journalistes professionnels, non daté, [En ligne : <http://www.ccijp.net/article-1-histoire-de-la-carte-de-presse.html>]. Consulté le 26.07.2012.

Non signé, « Interview de la fanzinothèque », Mission locale information jeunesse de Haute-Saintonge, non daté, [En ligne : http://hautesaintonge.pourlesjeunes.com/index_171_la-fanzinotheque-de-poitiers.html?id=171&nosso=1]. Consulté le 22.09.2012.

Non signé, « Le "statut" social de l'artiste », SMARTbe Éditions, Bruxelles, 2010, [En ligne : http://infofr.smartbe.be/IMG/pdf/Statut_artiste-2.pdf]. Consulté le 12.06.2012.

Non signé, « Les auteurs de Vilebrequin confortés par la justice », *Wartmag*, 2007, [En ligne : <http://www.wartmag.com/?p=665>]. Consulté le 17.09.2010.

Non signé, « Science-fiction et bande dessinée : années 1960 », *Phylacterium*, non daté, [En ligne : <http://phylacterium.wordpress.com/2010/06/30/science-fiction-et-bande-dessinee-annees-1960/>]. Consulté le 15.02.2011.

Non signé, « Un nouveau président pour la commission bande dessinée du CNL », Centre national du livre, Paris, 2009, [En ligne : <http://www.centrenationaldulivre.fr/?Un-nouveau-president-pour-la>]. Consulté le 17.03.2011.

Non signé, *La protection sociale des artistes dans les pays de l'Union européenne*, Centre de sécurité sociale des travailleurs migrants, Paris, 2000, [En ligne : http://www.cleiss.fr/pdf/etude_artistes.pdf]. Consulté le 19.03.2011.

NORCLIFF, Glen et RENDANCE, Olivero, « New Geographies of Comic Book Production in North America: The New Artisan, Distancing, and the Periodic Social Economy », *Economic Geography* vol. 79 n° 3, Clark University, Worcester, 2003, [241-263].

OGIEN, Albert et QUÉRÉ, Louis, *Les moments de la confiance. Connaissance, affects, engagements*, Éditions Economica, coll. « Études sociologiques », Paris, 2006.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre, « La politique du terrain, sur la production des données en anthropologie », *Enquête* n° 1, Cahiers du CERCOM, Université de Nice/EHESS Marseille, Nice, 1995, [71-109], [En ligne : <http://enquete.revues.org/document263.html#tocto26>]. Consulté le 17.04.2012.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre, « Le "je" méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », *Revue française de sociologie* vol. 41, n° 3, Ophrys, Gap, 2000, [417-445].

- ORY, Pascal, « Mickey go home ! », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* n° 4, Presses de Sciences Po, Paris, 1984, [78-88].
- ORY, Pascal, *Le petit nazi illustré. Vie et survie du téméraire, 1943-1944*, Nautilus/Vertige Graphic, Paris, 2002.
- ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2010.
- PAQUES, Frédéric, « La bande dessinée en Belgique francophone au XIX^{ème} siècle », *Comicalités*, 2012, [En ligne : <http://comicalites.revues.org/578>]. Consulté le 23.08.2012.
- PARINET, Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIX^{ème} – XX^{ème} siècle*, Seuil, coll. « Points histoire », Paris, 2004.
- PASAMONIK, Didier, « Michel Deligne : "J'ai toujours fonctionné au sentiment" », *ActuaBD*, 2005, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Michel-Deligne-J-ai-toujours-fonctionne-au-sentiment>]. Consulté le 12.03.2011.
- PASAMONIK, Didier, « Musée Jijé: Le Centre Belge de la BD réagit à l'annonce de sa fermeture », *ActuaBD*, 2005, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Musee-Jije-Le-Centre-Belge-de-la-BD-reagit-a-l-annonce-de-sa-fermeture>]. Consulté le 19.03.2011.
- PASAMONIK, Didier, « Emmanuel Lepage : "Mes personnages sont en quête d'eux-mêmes" », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Emmanuel-Lepage-Mes-personnages-sont-en-quete-d-eux-memes>]. Consulté le 26.09.2010.
- PASAMONIK, Didier, « Dupuis : Les auteurs s'imposent dans le débat », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Dupuis-Les-auteurs-s-imposent-dans-le-debat>]. Consulté le 20.09.2010.
- PASAMONIK, Didier, « Le management de Dupuis désireux de racheter l'entreprise ? », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Le-management-de-Dupuis-desireux-de-racheter-l-entreprise>]. Consulté le 01.10.2010.
- PASAMONIK, Didier, « Lettre ouverte de Joann Sfar à Luc Brunschwig et certains usagers des forums de BD », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/+Lettre-ouverte-de-Joann-Sfar-a-Luc-Brunschwig-et-certains-usagers-des-forums-de-BD+>]. Consulté le 24.09.2010.

PASAMONIK, Didier, « Lettre ouverte de Joann Sfar à Luc Brunschwig et certains usagers des forums de BD », *ActuaBD*, 2006, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/+Lettre-ouverte-de-Joann-Sfar-a-Luc-Brunschwig-et-certains-usagers-des-forums-de-BD+>]. Consulté le 26.09.2010.

PASAMONIK, Didier, « Angoulême 2008 : la sélection en question », *ActuaBD*, 2007, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Angouleme-2008-La-selection-en-question>]. Consulté le 17.08.2012.

PASAMONIK, Didier, « "Le Collectionneur de bandes Dessinées" se saborde en pleine gloire », *ActuaBD*, 2008, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Le-Collectionneur-de-Bandes-Dessinees-se-saborde-en-pleine-gloire>]. Consulté le 13.03.2011.

PASAMONIK, Didier, « Disparition d'André Leborgne, pionnier belge de la reconnaissance du 9^{ème} Art », *ActuaBD*, 2012, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Disparition-d-Andre-Leborgne>]. Consulté le 17.08.2012.

PASAMONIK, Didier, « Jean-Claude Götting : "Loustal a développé une manière très originale d'associer texte et dessin" », *ActuaBD*, 2012, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Jean-Claude-Gotting-Loustal-a>]. Consulté le 14.09.2012.

PASAMONIK, Didier, « Pour le fisc français, les dessinateurs de BD sont enfin des "auteurs" », *ActuaBD*, 2012, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Pour-le-fisc-francais-les>]. Consulté le 17.08.2012.

PASAMONIK, Didier, « Roland Garel (dessinateur, ancien syndicaliste) : "C'est le marché de l'album qui est responsable de la dégradation du statut des auteurs de BD." », *ActuaBD*, 2012, [En ligne : <http://www.ActuaBD.com/Roland-Garel-dessinateur-ancien>]. Consulté le 12.03.2012.

PASAMONIK, Didier, « L'incroyable longévité de la BD belge », *Boojum*, non daté, [En ligne : http://www.boojum-mag.net/f/index.php?sp=liv&livre_id=1939]. Consulté le 19.09.2011.

PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, Casterman, Paris, 1991.

PEETERS, Benoit, *Hergé, fils de Tintin*, Flammarion, coll. « Grandes biographies », Paris, 2002.

- PENEFF, Jean, *Le goût de l'observation. Comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales*, La Découverte, coll. « Guides grands repères », Paris, 2010.
- PERRENOUD, Marc, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », série « Enquêtes de terrain », La Découverte, Paris, 2007.
- PERRIN, Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du xxi^{ème} siècle. Esquisse d'un état des lieux, enjeux et perspectives*, l'Harmattan, Paris, 2007.
- PICAUD, Manuel F., « Entretien avec Jean-Pierre Gibrat », *Auracan*, 2008, [En ligne : <http://www.auracan.com/Interviews/interview.php?item=165>]. Consulté le 26.09.2010.
- PIETTE, Albert, *Ethnographie de l'action, L'observation des détails*, Métailié, coll. « Leçons de choses », Paris, 1996.
- PISSAVY-YVERNAULT, Christelle et PISSAVY-YVERNAULT, Bertrand, *Yvan Delporte, rédacteur en chef*, Dupuis, Marcinelle, 2009.
- PUERTAS, Lætitia et REYMOND, Mathias, « La presse satirique : de Siné massacre à l'Enragé », *Acrimed*, 2008, [En ligne : <http://www.acrimed.org/article3025.html>]. Consulté le 28.01.2010.
- RAGACHE, Gilles, « Un illustré sous l'occupation : le Téméraire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* n° 47, Belin, Paris, 2000/4, [747-767].
- RATIER, Gilles, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du xx^{ème} siècle raconté par les scénaristes*, Éditions PLG, Montrouge, 2002.
- RATIER, Gilles, « "Epoxy" de Paul Cuvelier et Jean Van Hamme », *BDzoom*, 2009, [En ligne : <http://BDzoom.com/6343/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-%C2%AB-epoxy-%C2%BB-de-paul-cuvelier-et-jean-van-hamme/>]. Consulté le 22.08.2010.
- RATIER, Gilles, « "Buck Danny" et la World's Presse », *BDzoom*, 2011, [En ligne : <http://BDzoom.com/7667/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-%C2%AB-buck-danny-%C2%BB-et-la-worlds-presse/>]. Consulté le 26.03.2012.
- RATIER, Gilles, « Les Funcken: Les hérauts du journal de Tintin », *BDzoom*, 2011, [En ligne : <http://BDzoom.com/7851/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-les-funcken/>]. Consulté le 26.05.2011.

RATIER, Gilles, *Bilans annuels de l'Association des Critiques de Bande Dessinée*, ACBD, [En ligne : <http://www.acbd.fr/bilan/les-bilans-de-lacbd.html>].

RENARD, Jean-Bruno, *Clefs pour la bande dessinée*, Seghers, coll. « Clefs », Paris, 1978.

RENARD, Jean-Bruno, *Bandes dessinées et croyances du siècle. Essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, PUF, coll. « La politique éclatée », Paris, 1986.

RENARD, Jean-Bruno, « Le Mouvement Planète : un épisode important de l'histoire culturelle française », in *Politica Hermetica* n° 10, l'Âge d'Homme, Paris, 1996, [152-174].

RENONCIAT, Annie, « Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion de l'histoire en images "à la française" », *9^{ème} Art* n° 7, Angoulême, 2002, [36-43].

RENONCIAT, Annie, « L'art pour enfants », in RENONCIAT, Annie (dir.), *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI^{ème}-XX^{ème} siècles)*, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, Poitiers, 2003.

RIBEYRE, Félix, *Cham, sa vie, son œuvre*, Éditions Plon/Nourrit et cie, Paris, 1884.

RIBOT, Catherine (dir.), *Droit et bande dessinée. L'univers juridique et politique de la bande dessinée*, actes de la journée d'étude tenue à l'université de droit de Grenoble le 5 décembre 1997, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1998.

RICHET, Bertrand (dir.), *Le tour du monde d'Astérix*, actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2009, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011.

RICŒUR, Paul, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Stock, coll. « Les essais », Paris, 2004.

RIOUT, Denys, « Les salons comiques », *Romantisme* n° 75, Armand Colin, Paris, [51-62].

ROBERT, François, « Expo: la mine souriante à l'hôtel de ville de Schaerbeek », *Archives Le soir.be*, 1992, [En ligne : http://archives.lesoir.be/expo-la-mine-souriante-a-l-hotel-de-ville-de-schaerbeek_t-19920307-Z052L4.html]. Consulté le 30.05.2011.

ROUX, Antoine, *La bande dessinée peut être éducative*, Éditions de l'École, Paris, 1970.

ROUYET, Robert, « La deuxième mort des mythiques Heroïc-albums », *Archives Le soir.be*, 1991, [En ligne : http://archives.lesoir.be/la-deuxieme-mort-des-mythiques-heroic-albums_t-19910711-Z045U1.html]. Consulté le 28.05.2011.

SADAoui, Marc (dir.), *Lettre d'information du ministère de la culture* n° 22, Département de l'Information et de la Communication, Paris, 1997.

SADOUL, Jacques, *L'enfer des bulles. L'érotisme dans la bande dessinée*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Paris, 1968.

SADOUL, Numa, « Interview avec Mandryka », *Schtroumpf, les cahiers de la bande dessinée* n° 28, Glénat, Grenoble, 1975, [7-23].

SADOUL, Numa, *Et Franquin créa la gaffe*, Éditions distri-BD-Yves Schlirf, Bruxelles, 1986.

SAINT-OGAN, Alain, *Je me souviens de Zig et Puce et de quelques autres*, La Table Ronde, coll. « La petite vermillon », Paris, 2008.

SAUSVERD, Antoine, « La littérature en estampes de Rodolphe Töpffer », *Töpfferiana*, 2008, [En ligne : http://topfferiana.free.fr/?page_id=16]. Consulté le 20.03.2012.

SAUSVERD, Antoine, « "Comment on étudie la médecine à Paris..." par Lefils », *Töpfferiana*, 2011, [En ligne : <http://topfferiana.free.fr/?p=5039>]. Consulté le 12.03.2012.

SEARLE, John R., *La construction de la réalité sociale*, (trad. Claudine TIERCELIN), Gallimard, coll. « NRF essais », Paris, 1998.

SENNETT, Richard, *Le travail sans qualités. Les conséquences humaines de la flexibilité*, (trad. Pierre-Emmanuel DAUZAT), Albin Michel, Paris, 2002.

SENNETT, Richard, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, (trad. Pierre-Emmanuel DAUZAT) Albin Michel, Paris, 2010.

SEVEAU, Vincent, *Le statut de l'auteur de bande dessinée alternative en valeurs. Approche compréhensive de l'identité culturelle au travail*, mémoire de master sous la direction de Jean-Bruno RENARD, Université Paul Valéry, Montpellier III, Montpellier, 2007.

SHAPIRO, Roberta, « Qu'est-ce que l'artification ? », communication au XVII^{ème} congrès de l'Association internationale des sociologues de langue française, Tours, juillet 2004, [En

ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/69/38/PDF/Artific.pdf>]. Consulté le 12.11.2010.

SIMMEL, Georg, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, (trad. Lilyane Deroche-Gurcel et Sibylle Muller), PUF, coll. « Sociologies », Paris, 1999.

SIMMEL, Georg, *Philosophie de l'argent*, (trad. Sabine CORNILLE et Philippe IVERNEL), PUF, coll. « Quadrige », Paris, 2009.

SIMONIS, Martine, « Identifier les journalistes professionnels : près d'un demi-siècle d'expérience belge », intervention à l'occasion du Congrès de la FPJQ, *Fédération professionnelle des journalistes au Québec*, 2010, [En ligne : http://www.fpjq.org/fileadmin/FPJQ/pdf/10-11_presentation-congres.pdf]. Consulté le 24.08.2011.

SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2009.

SULLEROT, Évelyne, *Bande dessinée et culture*, Opéra Mundi, 1966.

TACUSSEL, Patrick, *Mythologie des formes sociales. Balzac et les saint-simoniens ou le destin de la modernité*, Méridiens Klincksieck, coll. « Sociétés », Paris, 1995.

TAROT, Camille, « Problématiques maussiennes de la personne », *Cahiers internationaux de sociologie* n° 124, PUF, Paris, 2008/1, [21-39].

THÉVENOT, Laurent, *L'action au pluriel, sociologie des régimes d'engagement*, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », série « politique et sociétés », Paris, 2006.

THOMAS, William I., « Définir la situation », (trad. Yves GRAFMEYER et Isaac JOSEPH), in GRAFMEYER, Yves et JOSEPH, Isaac, *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Flammarion, coll. « Champs essais », Paris, 2009, [79, 82].

TIBÉRI, Jean-Paul, « Interview de Rémy Bourlès », *Hop* n° 45, 1989, [En ligne : http://remybourles.free.fr/bibliographie/hop1989_numero45_interview.htm]. Consulté le 04.04.2011.

TILLIER, Bertrand (éd.), *André Gill. Correspondances et mémoires d'un caricaturiste*, Éditions Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », Seyssel, 2006.

TÖPFFER, Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, (préface Thierry Groensteen), Éditions Kargo, Paris, 2003.

TURGEON, David, « Bonjour, monde cruel ! De André Geerts », *Du9*, 2008, [En ligne : <http://www.du9.org/chronique/bonjour-monde-cruel/>]. Consulté le 19.01.2012.

TWYMAN, Michael, *L'imprimerie : histoire et techniques*, (trad. Bernadette MOGLIA), ENS Éditions, coll. « Métamorphoses du livre », Lyon, 2007.

VALLÉE, Maxime, *La scène alternative de Poitiers 1984-1994*, Mémoire de Master 1 Civilisation Histoire et Patrimoine, sous la direction de Guillaume BOURGEOIS, Université de Poitiers, 2011, [En ligne : <http://www.memoireonline.com/10/11/4886/La-scene-alternative-de-Poitiers-1984-1994.html>]. Consulté le 12.04.2012.

VAN BELLE, Anita et Mandy, Marie, « Ah, vous éditez ? », *Les cahiers de la bande dessinée* n° 61, Grenoble, 1985, [35-39]

VANDOOREN, Philippe, *Franquin et Gillain répondent aux questions de Philippe Vandooren. Comment on devient créateur de Bande dessinée*, Marabout, Verviers, 1969.

VANDROMME, Pol, *Le monde de Tintin*, Gallimard, Paris, 1959.

VIGNAUX, Valérie (dir.), *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n° 53, Éditions AFRHC, Paris, 2007.

VIGNAUX, Valérie (dir.), *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n° 59, Éditions AFRHC, Paris, 2009.

WEBER, Max, *Le savant et le politique*, (préface Raymond Aron, trad. Julien Freund), Plon, coll. « 10/18 », Paris, 1990.

WÉBER, Max, *Essais sur la théorie de la science*, (trad. Julien Freund), Plon, coll. « Agora », Paris, 1992.

BANDES DESSINÉES ET OUVRAGES DE DESSIN

ALQUIER, Fabien, SCHWARTZ, Olivier et YANN, *Gringos Locos*, Dupuis, Marcinelle, 2012.

- AYROLLES, François, *28 moments clés de la bande dessinée*, Le Neuvième Monde, 2005.
- AYROLLES, François, *Nouveaux moments clés de la bande dessinée*, Alain Beaullet Éditeur, 2008.
- BENOÎT Guillaume, *La journal de Périscopages 2010*, Kaugummi/Périscopages, Rennes, 2010.
- BERTHET, Philippe et YANN, *Pin-up*, Dargaud, Paris, 1994
- BOCQUET, José-Louis, FROMENTAL, Jean-Luc et STANISLAS, *Les aventures d'Hergé*, Dargaud, 2007.
- BOFA Gus, *Malaises*, Cornélius, Paris, 2001.
- CESTAC, Florence, *Comment faire de la « Bédé » sans passer pour un Pied-Nickelé*, Dargaud, Paris, 2001.
- CHALAND, Yves et YANN, « Le plus grand groom du monde », *Les merveilleuses histoires de l'oncle Paul*, Vents d'Ouest, Issy-les-Moulineaux, 1986, [3-7].
- CLERC, Serge, *Le journal*, Denoël Graphic, Paris, 2008.
- Collectif, *Arbitraire n° 3*, Lyon, auto-édition, 2006.
- Collectif, *Collection n° 1*, auto-édition, Montreuil, 2010.
- Collectif, *Comix 2000*, l'Association, Paris, 2000.
- Collectif, *Jade 456U*, 6 Pieds sous Terre, Saint-Jean de Védas, 2009.
- Collectif, *Lapin n° 9*, L'Association, Paris, 1995.
- Collectif, *Le cahier dessiné n° 1*, Éditions Buchet-Chastel, coll. « les cahiers dessinés », Paris, 2002.
- Collectif, *Roven n° 1*, Roven Éditions, Paris, 2009.
- Collectif, *Spirou n° 3842*, Dupuis, Marcinelle, 2011.

EISNER, Will, *La bande dessinée, art séquentiel*, (trad. Éric GRATIEN), Vertige Graphic, Paris, 1997.

EISNER, Will, *Le récit graphique. Narration et bande dessinée*, (trad. Éric Gratien), Vertige Graphic, Paris, 1998.

FABCARO, *On n'est pas là pour réussir*, Éditions la Cafetière, Paris, 2012.

GALLEGO, Antonio, GONZALES, Jose-Marie et GUYONNET, Daniel (dir.), *Rouge gorge n° 1*, auto-édition, Versailles 2003.

GERNER, Jochen, *Contre la bande dessinée. Choses lues et entendues*, L'Association, coll. « Épreuve », Paris, 2008.

GUERSE, Guillaume et PICHELIN, Marc, *Long courrier, 6 Pieds sous Terre*, coll. Monotrène Saint-Jean de Védas, 2011.

HARDER, Jens, *Alpha directions*, Éditions de l'an 2, Angoulême, 2009.

MAHLER, *L'art selon Madame Goldgruber. Insulte*, L'Association, coll. « Épreuve », Paris, 2003.

MAHLER, *L'art sans Madame Goldgruber. Saillies*, L'Association, coll. « Épreuve », Paris, 2008.

MCCLOUD, Scott, *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*, (trad. Dominique PETITFAUX), Vertige Graphic, Paris, 1999.

MCCLOUD, Scott, *Réinventer la bande dessinée*, (trad. Jean-Paul JENNEQUIN), Vertige Graphic, Paris, 2002.

MITREVSKI, Yvan (dir.), *Stripburger n° 44*, Stripburger/Ljubljana Forum, Ljubljana (Slovénie), 2006.

SQUARZONI, Philippe, *Dol*, Les Requins Marteaux, Albi, 2006.

TRONDHEIM, Lewis, *Désœuvré*, L'Association, coll. « Épreuve », Paris, 2005.

SITES INTERNET

1 Fanzine par Jour : <http://1fanzineparjour.tumblr.com>.

ACME, groupe de recherche de l'université de Liège : <http://www.acme.ulg.ac.be>.

Acrimed (Action-critique-médias) : <http://www.acrimed.org>.

ActuaBD : <http://www.ActuaBD.com>.

Adamantine (the) : <http://theadamantine.free.fr>.

Annuaire des entreprises de France : <http://www.aef.cci.fr>.

Asociación profesional de ilustradores de Madrid : <http://www.apimadrid.net>.

Association Chifoumi : <http://www.pierrefeuilleciseaux.com>.

Association des critiques de bande dessinée : <http://www.acbd.fr>.

Association des journalistes professionnels (Belgique) : <http://www.ajp.be>.

Au bon vieux temps de... *La Semaine de Suzette* : <http://nouvellesuzette.canalblog.com>.

Bdoublées : <http://bdoubliees.com>.

Bdparadisio : <http://www.bdparadisio.com>.

BDzoom : <http://BDzoom.com>.

Blog consacré à Cham : <http://amedeedenoe.unblog.fr>.

Boulet.corp : <http://www.bouletcorp.com>.

Brussels BD tour : <http://www.bdtour.be>.

Bulle d'air : <http://www.bulledair.com>.

Ça te fera de la pub : <http://salut-l-artiste.tumblr.com>.

Caricatures et caricature : <http://www.caricaturesetcaricature.com>.

Centre de liaisons européennes et internationales de sécurité sociale : <http://www.cleiss.fr>.

Centre national du livre : <http://www.centrenationaldulivre.fr>.

Chambre belge des experts en bande dessinée : <http://www.expertbd.com>.

Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse : <http://la-charte.fr/la-charte/l-association/article/historique>.

Cité internationale de la bande dessinée et de l'image : <http://www.citebd.org>.

Collection nationale des discours publics : <http://www.vie-publique.fr/discours>.

Comicalités : <http://comicalites.revues.org>.

Commission de la carte d'identité des journalistes professionnelles : <http://www.ccijp.net>.

Commission pour la relance de la politique culturelle : <http://www.crpc.free.fr>.

Comptoir de la BD (le) : <http://lecomptoirdelabd.blog.lemonde.fr>.

Conseil permanent des écrivains : <http://www.conseilpermanentdesecrivains.org>.

Culture avec copie privée : <http://www.copieprivee.org>.

Daily-motion : <http://www.dailymotion.com>.

Des bulles carrées : <http://blog.slate.fr/des-bulles-carrees>.

Du9 : <http://www.du9.org>.

Échos (les) : <http://www.lesechos.fr>.

Éditions de l'An 2 : <http://www.editionsdelan2.com>.

Éditions Mosquito : <http://www.editionsmosquito.com>.

Expositions de la Bibliothèque nationale de France : <http://expositions.bnf.fr>.

Fédération interrégionale du livre et de la lecture : <http://www.fill.fr>.

Fédération professionnelle des journalistes du Québec : <http://www.fpqj.org>.

Festival Comic con'Paris : <http://www.comic-con-france.com>.

Fluide glacial : <http://www.fluideglacial.com>.

Foire internationale du dessin : <http://fr.foireinternationaledu dessin.com>.

Fond numérisé de la bibliothèque de l'université de Heidelberg : <http://www.ub.uni-heidelberg.de>.

Fond numérisé *Gallica* de la Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr>.

Frédéric Boilet (site personnel) : <http://www.boilet.net>.

Graphzines : <http://www.graphzines.net>.

Image & narrative : <http://www.imageandnarrative.be>.

Immagine. Centro studi iconografici : <http://www.immaginecentrostudi.org>.

Info santé prévention : <http://www.infosanteprevention.net>.

Institut national de l'audiovisuel : www.ina.fr.

Journal officiel des associations : <http://www.journal-officiel.gouv.fr/association>.

Libre Belgique (la) : <http://www.lalibre.be>.

Lyon bande dessinée organisation : <http://www.lyonbd.com/association>.

Maison des Artistes (la) : <http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org>.

My Major Company : <http://www.mymajorcompany.com>.

Œil du Lynx (l') : <http://www.oeildusphinx.com>.

Opalebd : <http://www.opalebd.com>.

Philippe Lefevre (site personnel) : <http://ple100.free.fr/phi/index.php?name=accueil>.

Philippe Mellot (site personnel) : <http://www.philippemellot.com>.

Phylacterium : <http://phylacterium.wordpress.com>.

Pressibus : <http://www.pressibus.org>.

Prise de Tête. Une bande dessinée interactive de Tony :
<http://www.prisedetete.net/index.html>.

Répondeur (le) : <http://lerepondeur.over-blog.com>.

Ricochet : <http://www.ricochet-jeunes.org/sommaire>.

Salon Chic Dessin : <http://www.chic-today.com>.

Sandawe : <http://www.sandawe.com>.

Site consacré à Jean-Michel Charlier : <http://www.jmcharlier.com>.

Soir.be (le) : <http://archives.lesoir.be>.

Soutien à l'Association : <http://www.soutienasso.fr>, [Site supprimé].

Stripgilde : <http://www.stripgilde.be>.

Syndicat national des éditeurs : <http://www.sne.fr>.

Syndicat pour une convention collective de l'écrit et de l'image : <http://scei.hautetfort.com>
[Site supprimé].

Terrier (le) : <http://www.le-terrier.net>.

Töpfferiana : <http://topfferiana.free.fr>.

Tout en BD : <http://www.toutenbd.com>.

Union nationale des peintres illustrateurs : <http://www.unpi.net>.

Utopie documentaire du fanzine : <http://udoduf.free.fr>.

Wartmag : <http://www.wartmag.com>.

Wikipédia : <http://fr.wikipedia.org>.

VIDÉOS

PARASIK, *Prix de la bande dessinée alternative*, Angoulême, 2008, [En ligne : http://www.dailymotion.com/video/x478uw_prix-de-la-bande-dessinee-alternati_creation]. Consulté le 12.08.2012.

DEPELLEY, Jean et ROURE, Philippe, *Marvel 14. Les supers-héros contre la censure*. Metaluna Productions, Paris, 2009.

ARCHIVES

Archives personnelles communiquées par Philippe Charlier :

- Non signé, « Brouillon de la charte des dessinateurs », non daté.
- Non signé, « Lettre-bulletin à destination des auteurs », non daté.
- Collectif, « Convention du Syndicat Autonome de Dessinateurs et Scénaristes », non daté.
- CHARLIER, Jean-Michel, « Lettre correspondance à destination de Georges Troisfontaines », 14 janvier 1956, Paris.

Bibliothèque du Centre belge de la bande dessinée, Bruxelles, non référencé, *upCHIC Ballon*, n° 1-49, non daté-mars 1997, Bruxelles.

Bibliothèque nationale de France, Paris, Département droit, économie, politique, 4-JO-19549, *Écho-Dessin*, n° 55-156, Février 1957-Avril 1976, Paris.

ANNEXES

ANNEXE 1. ENTRETIEN AVEC UN AUTEUR

L'entretien fut réalisé le dimanche 28 juin lors d'un petit festival de province. Il fut enregistré à l'heure du déjeuner, à la table d'un traiteur installé sur la place du village où se tenait le festival.

Je m'appelle Bernard, j'ai 41 ans mais j'ai 17 ans dans ma tête, je débute, je suis en plein dedans. Je ne sais pas si je vais être très très précis parce que même moi, je suis en recherche donc peut-être que en parlant je vais décliner des choses...

Comment as tu commencé à faire de la bande dessinée ?

Je faisais plein de choses, qui se rapprochaient du dessin, de la peinture, du graff, mais je ne savais pas aller au bout du truc. Je voulais faire des petites histoires mais je ne savais pas comment faire, j'étais persuadé qu'il fallait forcément que ce soit publié chez des professionnels enfin... Des questions bidons, à 15 piges tu vois. Un peu plus tard, je bossais dans une boîte de photocopies, tu vois photocopies comme [enseigne de magasins de reprographies], des choses comme ça et un type vient faire des photocopies entre midi et deux. Il vient faire son fanzine et le type est super fermé, il n'est pas très communicatif et il le fait en douce. Je le vois revenir presque toutes les semaines. A force, je lui ai parlé, je lui ai fait des prix sur les photocopies... Le type s'appelait José et il avait un ami, avec qui il était allé à l'école qui s'appelait [...]. Hugo qui m'a donné le fanzine d'Hugo. Là je découvre son travail, c'est-à-dire qu'il dessine, qu'il fait sa maquette, il agrafe, il le donne à ses copains ou il le vend. « Tain, je me dis, c'est super ! » Moi j'avais tous les outils à disposition donc j'ai commencé à faire un mini fanzine qui s'appelait [...], qui était en format carré et que j'ai filé à mes cousins, et ça a pris la sauce tout de suite. Les cousins, les copains, la famille. A l'époque, j'avais un groupe d'amis avec qui on se voyait presque tous les soirs donc ça a pris la sauce. C'était je pense, en 95 peut-être. Après quand j'ai mis le nez dans [un autre fanzine], c'était terminé. Je voulais faire un numéro par mois. C'est devenu un truc super fort. C'est comme ça qu'après... Je suis dans la bande dessinée, puisque j'en fais à ce moment là, puisque je fais du fanzine. Je vois [un magazine] en presse et je vois qu'en plus, il y a un magazine qui parle de l'indépendant dans [une rubrique de chroniques], je découvre qu'il y a plein d'autres gens qui font du fanzine.

[le second titre], c'était après le fanzine, la continuité...?

Vraiment, mon tout premier fanzine, [...], ça faisait un numéro. J'avais vraiment fait un truc super chiadé en dos carré collé et tout, format carré. Après je me suis rendu compte que le fanzine c'était beaucoup plus instinctif donc il fallait que je reste sur des formats où je n'avais pas de découpe à faire autour. Enfin, la technique a toujours eu de l'importance dans mon fanzine. Genre rapide, deux agrafes tac tac tu vois ? Photocopies, deux agrafes après, pendant trois mois j'ai un peu germé le projet de faire un fanzine en petit format et plus installé tous le mois. C'est comme ça que j'ai commencé. J'en faisais un par mois.

Donc [le second fanzine], tu m'as dit : « C'est terminé », c'est un passage, une transition ?

C'est comme un même qui découvre une passion, c'est se dire : oh putain, c'est ça qu'il faut. C'est-à-dire que je ne dessinais plus avant les fanzines enfin je gribouillais, je ne dessinais plus parce que je ne savais plus quoi faire de mon dessin ou de ma peinture. N'étant pas sûr de moi, je ne voulais pas le présenter. J'étais avec ce truc là, donc je suis l'artiste de la famille, je fais des petites têtes de mickey à la fin des repas, tout ça. Et ça ne va nulle part. Là, je découvre que tu peux faire des trucs toi-même quoi. Et à la fin, je l'envoyais à 300 personnes. J'avais fait un abonnement et les gens m'envoyaient de l'argent pour que je leur envoie et ça faisait 300 personnes.

Donc, pas que des proches.

Ah non puisqu'à la fin, j'avais plein de gens qui faisaient de la bande dessinée indépendante, qui faisaient des fanzines de leur côté, qui étaient à Lille, comme [un fanzine], comme Adrien qui est à Nice qui fait [de l'édition], tu avais Bill qui faisait [un fanzine], tu avais Herbert déjà qui était dans l'équipe quoi il arrivait, c'était déjà des types, dont on savait qu'ils avaient des trucs super bien.

Ils t'aidaient à diffuser à l'époque ?

Non mais c'était une sorte de parallèle, tu envoyais le fanzine à un mec, il te le renvoyait quoi qu'il arrive. Donc c'était une dynamique. Mon premier Angoulême, je l'ai fait avec deux types qui faisaient un fanzine comme le mien. On était à peu près au même niveau, on n'avait pas de prétention. C'était [nom de fanzine], qui est devenu [même nom] chez [un éditeur], qui est un truc super bien, une sorte d'autobiographie écrite par Adrien qui est un mec qui a du talent. Il t'écrit des histoires d'amour qui t'ouvrent le ventre, c'est super contemporain, c'est à mon avis le mec qui parle le mieux de l'état humain à notre époque... Les gens n'aiment pas trop son dessin donc il paye cher quoi. Il a fait un livre super bien qui est sorti il y a

longtemps. Et après d'ailleurs, il a fait [nom de livre], où il parle d'amours de jeunesse jusqu'à 30 ans, c'est magnifique quoi. Je me rappelle j'étais à Angoulême, j'avais pris une chambre j'ai acheté ce livre là parce que c'était un copain. On se connaissait peu tu vois mais c'était un copain. Et ce livre là, il m'a mis un claque dans la gueule et je me suis dit : « Putain j'aimerais raconter des histoires comme ça ». Donc [ce livre] d'Adrien, c'est pour moi... Depuis il a fait [un autre livre], où c'est encore des scénettes de mecs qui racontent des histoires de couples.

Quand tu parles de claque, il y a eu une influence ?

Alors ouais, ça a été à double tranchant la claque parce que j'ai découvert que je n'étais pas un mec jaloux. Quand je vois un mec comme Herbert, il a fait un truc sur l'Algérie, ça peut être un peu la même histoire que j'ai eue avec mon père qui vient d'Algérie et tout ça. Et je devrais être jaloux de voir qu'il ait réussi à faire... Non, ça me met... Ce n'est pas un coup de pied au cul, c'est un coup de booster quoi, ça me donne envie de travailler. Quand je vois un beau dessin, ça me donne envie de travailler. Et quand j'ai vu le livre d'Adrien, alors qu'il sortait du fanzine, ça m'a donné envie de travailler, de faire un truc super bien. Tu te rends compte, j'aurais été frustré ou jaloux, ça aurait été ma panique quoi. Au contraire. Plus les mecs ils en font autour de moi, plus ça me dynamise. Ce n'est pas être à la traine, ça n'a rien à voir, c'est juste que le travail des autres moi ça m'anime. Je ne lis pas beaucoup de bandes dessinées mais je lis beaucoup de fanzines. C'est ça qui m'intéresse.

Tu les cherches ?

Maintenant non, j'ai trouvé un truc super simple c'est que pour les avoir je dessine dedans. Des fois je vois des fanzines, j'envoie un petit mail je sais que c'est lui qui fait, le mec je lui dis : « Est-ce que je peux vous proposer des planches ? » et c'est très rare d'avoir un refus, les mecs sont toujours super ouverts comme la semaine dernière, j'ai su que Paul, un type qui est en Belgique, qui est assez hard-core, fait un fanzine qui s'appelle [...], je ne savais pas. J'ai fais des pieds et des mains pendant une semaine pour qu'on puisse le contacter pour lui demander si je pouvais lui envoyer des planches sans qu'il se formalise. Et j'ai eu l'accord tout de suite donc voilà. Ça m'anime. Le truc de faire... C'est sa petite entreprise. Par exemple, tu prends le truc de [nom d'un collectif], qui est un fanzine Belge, c'est un transfuge de [nom d'un fanzine]. [Ce fanzine] était vraiment un fanzine punk belge. Un type en est sorti qui s'appelle Léopold Casé, qui a fait un fanzine. Et le type il tient ça, comme une entreprise. Ça peut casser les couilles à d'autres sauf qu'il te donne des *dead-line*, il te rappelle à l'ordre. Moi je lui ai proposé de faire une couverture en me disant : « C'est un fanzine, je peux faire une

couverture, je peux m'amuser », le mec, il a été précis, virulent quand je faisais des trucs un peu...

Précis sur qu'il attendait ?

Ah ouais ouais, au début je lui ai fait un truc un peu « arty », il m'a dit : « Mais je n'attendais pas ça de toi ». D'habitude dans le fanzine, les mecs ils te prennent ils... Et là le mec il me dit : « Non, je préfère autre chose ». J'ai trouvé ça génial. Il tient son truc à bout de bras, il va en sortir un par mois. C'est sur son blog, c'est du « paypal », tu vois c'est « ma petite entreprise » quoi. C'est sous forme de modestie mais ça brille, c'est beau quoi.

Il y en a à qui ça ne plait pas tu penses ?

De quoi du...?

Qui n'ont pas l'habitude de travailler comme ça ?

Moi j'ai trouvé qu'il avait tellement un discours différent par rapport à ceux qui font du fanzine. Enfin je te dis ça mais en même temps tu as [nom d'un fanzine] à Rennes, qui est un fanzine. Moi je ne considère pas ça comme un fanzine. Qui est tenu par Christian et Péhu. Le truc, c'est un vivier, c'est déjà du talent, c'est déjà des trucs fantastiques. Et eux sont très très exigeants dans le côté des planches qu'ils doivent recevoir.

Ils ont une ligne directrice ?

Ouais, ils ne veulent pas de la merde quoi.

D'accord mais on peut ne pas vouloir de la merde sans être trop directif.

Ils ne sont pas directifs, ils sont sans concession pour leur fanzine. Je me rappelle, j'avais envoyé deux pages et ils m'avaient dit : « Oui, mais ce serait bien que tu fasses la même histoire en une page ». Comme je sais que je suis un fainéant, je savais très bien que je n'allais pas retaper la page, donc j'ai envoyé un petit mail en lui disant : « Si tu ne la veux pas, ce n'est pas grave parce que les belges sont intéressés pour leur fanzine ». Ça m'a fait marrer parce qu'il m'a répondu en me disant : « C'est bon, c'est bon envoie moi les planches quoi ». Donc il y a une surenchère d'avoir les dessinateurs qui sont là à ce moment là quoi. Enfin je veux dire qu'ils aiment bien avoir les dessinateurs du moment quoi tout en prenant les nouveaux qui arrivent. C'est un peu comme si... C'est le parallèle d'un journal quoi. Dans un magazine, tu as de l'audace.

Il faut une base.

Oui il y a des bases et puis il y a un peu d'audace, il y a des trucs un peu plus [inaudible].

Pour revenir un peu sur tes débuts... Tu disais que tu étais un peu l'artiste de la famille, que tu dessinais sur les tables... Ça vient d'où ça ? Tu as dessiné...

Je ne sais pas. J'ai dessiné très très tôt. Je raconte dans ma bio qu'en fait à l'école je dessinais beaucoup et qu'un jour je crois que c'était en CM2 ou en CE2, on passe devant une sorte de psy de l'école pour savoir où on en est. Et moi je passais mon temps à dessiner tu vois à la maison mais j'avais fait un personnage, je lui avais fait les coutures sur ses vêtements, les boutons avec les quatre trous et tout. C'était ma came quoi. Alors la psy a convoqué ma mère pour lui dire que j'étais pas normal parce que j'étais trop dans la précision. Ma mère a fermé la porte en disant : « Va te faire foutre », un peu, et elle est allé m'acheter des crayons de couleurs. J'ai toujours dessiné mais comme j'étais fainéant et que je n'avais pas forcément des parents qui croyaient en moi, mais vraiment, je n'ai pas été plus loin. J'aurais peut-être voulu un père ou une mère, qui voyant que j'avais cette passion me mettent peut-être de force dans des cours, quitte à ce que ce soit difficile au début par force de timidité mais qu'après il y ait une pédagogie du dessin que je n'ai pas maintenant et qui me manque. C'est quelque chose que je ne fais pas avec mes filles. J'ai trois filles et je sais que la deuxième elle dessine super bien, elle a une sensibilité. Et je sais que je ne passerai pas à travers quoi. Sauf si c'est douloureux pour elle mais je ferai peut-être l'effort d'être le père un peu relou, de l'emmener au dessin ou à la peinture. Je n'ai pas fait d'école mais après j'ai dessiné tout le temps. Je me rappelle d'avoir dessiné pendant mon service militaire. Et là je suis en train de faire un livre sur ma jeunesse donc je vais revoir des copains. La première question que je leur pose : tu te rappelles, est-ce que je dessinais quand j'étais avec toi ? Et tous me disent : « Si si, tu dessinais, tu as toujours dessiné. » Parce que là en fait, j'ai oublié, je ne sais plus si je dessinais.

Ils précisent un peu ce que tu dessinais ?

Non non, pas trop, parce que tu sais, j'étais le mec qui dessine en classe quoi. C'est tout. Pas plus.

Il n'y a pas de choses associées à ça.

Oui voilà... Je n'ai pas de souvenir, je regarde les dessins que je faisais quand j'étais même, ben c'est pas à se taper le cul par terre mais je dessinais quoi. En fait je dessine parce que j'aimerais savoir bien dessiner je crois.

Tu dessines pour savoir ?

Je dessine moi mais j'aimerais savoir bien dessiner. Avoir des belles courbes, faire des hanches honnêtes à une femme... Pas aller dans la caricature pour cacher mon manque de pédagogie dans le dessin. Tu vois ce que je veux dire ? Moi j'exprime...

Oui.

J'exprime...

Donc tu travailles des choses techniques pour t'améliorer ?

En fait, il y a deux ans, les belges ont créé un site qui s'appelle [nom d'un site] ou tu peux poser les dessins que tu veux et c'est vraiment super beau et il y a plein de gens qui dessinent et c'est super facile pour poser un dessin. Tu peux faire 50 dessins et faire en sorte qu'ils soient en vue sur Internet jour après jour. Donc je ne savais pas quoi faire et je me suis dit : « Tiens je vais faire une galerie de portraits ». Pour commencer je voulais en faire 10 et là, je suis à 258 en fait. Comme je travaillais des crayonnés maintenant je prends un bloc comme le Rodhia là et je dessine des copains ou des cousins ou des frangines ou des tontons dans les baptêmes, les mariages ou les kermesses et je les expose sur [le site], et quand j'aurais fait les 500 portraits, j'exposerai les 500 portraits. Mais c'est une gymnastique. C'est ce que j'explique en fait, le site te demande, le site te demande d'expliquer ton travail et moi j'explique que c'est ma salle de sport, ça me permet de dessiner, tout ça.

De faire tes gammes.

Oui et puis comme ça je n'ai plus de convalescence. Avant je ne dessinais pas du tout pendant une semaine et quand je me remettais à dessiner, j'étais en convalescence pendant deux jours pour retrouver mon dessin. Et c'était vraiment compliqué, vraiment il fallait que j'attende que mon dessin revienne et tout. Je me suis dit que je ne pouvais pas avoir tous les handicaps de mon côté. Et [titre du carnet en ligne], le truc s'appelle [titre du carnet en ligne], m'a ouvert le bras, ça m'a mis de l'oxygène dans la tête. Mes dessins ils ne sont pas parfaits, ce n'est pas grave.

[Titre du carnet en ligne], c'est [sur ce site] ?

[Titre du carnet en ligne] c'est [sur ce site] exactement. Et en fait, ça m'a permis d'ouvrir mon dessin et puis d'être *fresh* quoi. Donc maintenant je peux dessiner... Ça ressemble..., alors un visage que je fais d'un dans [titre d'un fanzine], 70 % ça ressemble au truc, ça ressemble pas, c'est pas super précis mais si tu le mets sur la table, tu te reconnais. Mais c'est... je m'exprime. Moi j'aurais tendance à dire que je m'exprime, pas que je dessine en fait. Tu vois par exemple, [titre d'un livre], je le regarde, c'est vraiment pas bien dessiné quand même. J'aurais pu faire peut-être un effort, peut-être d'accepter de passer par la table lumineuse pour que le personnage qui est de dos soit parallèle, cohérent dans toutes les cases. Alors tout le monde dit : « Ouais, c'est génial, c'est brut ». Ouais mais c'est crade quand même. Donc là j'ai décidé de passer le niveau supérieur et essayer de dessiner tout droit quoi tu vois d'être plus propre dans mon dessin quoi. Et ce qui m'intéresse c'est ma progression quoi. Après faire le livre de ma vie pffouu... C'est ma progression, c'est ça qui m'intéresse, ma progression. Dessiner la progression, avancer.

Tu commençais à me parler du fait de te mettre au travail de manière assez régulière sur un truc assez précis techniquement, comment tu travailles de manière journalière ?

Pour moi c'est un gros problème en fait. J'ai l'éducation du travail salarié donc je connais l'ambiance arriver au travail, travailler jusqu'au temps de partir. Je commence à 9h du matin et je termine de bosser à 18h. Sauf que là, en tant qu'auteur, c'est une catastrophe quoi. Je suis en panne quoi, j'ai pas de trajet quoi. Je ne sais pas par où commencer, le matin j'arrive pas à dessiner, le début d'après-midi c'est compliqué et j'y arrive pas non plus. J'y arrive à 17h. Juste quand ma vie de famille commence à se mettre en place. C'est super compliqué. En ce moment je suis à une heure de travail par jour. Et c'est invivable pour moi parce que j'ai du temps maintenant pour le faire et je me retrouve à gâcher huit heures. Je les gâche pas vraiment mais c'est mon gros problème du moment quoi c'est un truc que je dois régler, je dois trouver une solution pour me mettre à travailler trois heures le matin, trois heures l'après midi pour avancer sur mes projets sinon... Sinon je vais être un escroc quoi c'est pas bien.

Et là...

Et là je suis en travaux on va dire.

Par rapport à ta famille du coup ça...

Par rapport à ma famille, c'est que moi je suis... C'est pas parce que je me sens artiste que j'ai envie de les prendre en otage quoi. Donc et ben je ne dessine pas. Quand tu as trois enfants, entre 19h et 21h, c'est l'heure maudite quoi. Tu ne peux rien faire entre ces heures là.

Donc j'entame jamais un dessin quoi. Donc je travaille de 17h à 18h30. Après, je vais rebosser une heure, deux heures, c'est quand même pas terrible. C'est quand même pas terrible surtout quand, un mec comme moi, j'ai envie quoi. Je suis plus un hyperactif quoi. Donc je range 200 fois mon bureau, j'envoie des mails pour régler des problèmes qui n'existent pas, je fais chier tout le monde quoi... C'est une catastrophe... Je suis désolé...

Progression aussi à ce niveau la...? Ca fait combien de temps que tu es dans ce rythme ?

Je suis auteur à temps complet depuis 9 mois. Avant je travaillais encore, depuis 9 mois je fais ça à temps complet. Donc je suis en gestation quoi, je ne me trouve pas mon rythme. Là ça fait 3 mois où ça a été n'importe quoi, où j'ai fait tomber une page par jour pendant 20 jours et après une catastrophe quoi. Rien faire quoi

Plus rien ?

Plus rien... Plus rien. Pas trouvé l'intérêt. Alors moi je viens dans les festivals en fait c'est pour parler avec les autres auteurs quoi.

Pour savoir comment ils font ?

Et ouais. En fait tu te découvres qu'on est une tribu quoi. Qu'on est dispersé un peu mais que globalement on est une tribu. Un jour je discutais avec Sébastien Laurent, c'est celui qui a fait les illustrations du livre de [un autre auteur] là [nom d'un livre]. Sébastien il a un super beau trait et tout. Et je le rencontre pour la première fois et je découvre que ce type là en fait il vit la même chose que moi quoi. C'est super douloureux quoi. Il arrive pas à travailler, il se lève le matin à 8h pour amener ses mômes à l'école et qu'à 11h30, il est toujours à se gratter les couilles en train de regarder *Facebook* quoi. Et ben voilà.

Le fait de travailler avec des gens, ça peut être une solution ?

Ben c'est ce qu'on m'a préconisé quoi, d'avoir... Peut-être de travailler en atelier, d'aller voir des gens... J'aimerais bien m'en sortir par moi-même. Je ne suis pas persuadé de vouloir montrer perpétuellement mon travail aux gens tous les jours. Je ne suis pas obligé si on est en atelier hein. Tu vois je les montre aux gens là mon boulot, c'est un truc, c'est la première fois de ma vie que je le fais quoi. Je voulais juste la validation de [mon éditeur] par rapport à ce que je racontais, comment placer la narration, tatati tatata, mais à Paris si tu veux, je n'ai pas de famille artistique quoi, je ne fréquente pas le milieu. Le fait de travailler, enfin le fait de

faire des dessins dans une dizaine de fanzines différents me fait faire en sorte que je suis un électron libre quoi. Et en même temps je ne cours pas les soirées *peoples*, je m'en bas les couilles je ne suis pas à l'aise. Là c'est super bien, on est en famille, on est cousins quoi mais. Sinon je ne vais pas là-bas, ça ne m'intéresse pas.

Il n'y a pas de fanzines dans cette ambiance à Paris ?

A Paris non je ne crois pas et puis en plus je ne cherche pas quoi. Vraiment. Si à Paris il y a peut-être des trucs mais bon... Pfiouuu, voilà, ils se la pètent un peu quoi.

Le fait de montrer ton travail, tu disais ne pas le faire, tu ne l'as montré qu'à [ton éditeur] ?

Je l'ai montré à [mon éditeur] je viens de le montrer à [une copine], je l'ai montré à [un auteur], je l'ai montré à monsieur Herbert, je l'ai montré à [mon autre éditeur].. En fait j'ai besoin d'être tellement rassuré sur ce démarrage de projet que je pourrai le montrer au pape aussi pour qu'il me dise si c'est bien... Bon, ça va... Moi je voulais... Ça fait 20 jours que je mûris dans mon coin à attendre de montrer ça. Alors si tu le montres à ta compagne, elle te dit : « C'est super » tu vois mais à eux, ils ne sont pas obligés de me dire oui c'est bien. Donc pour l'instant je n'ai pas eu de retour, j'ai eu des silences mais pas de retour donc... Pas de retour négatif quoi je veux dire mais des silences. Je connais deux trois lascars quoi je veux dire, je les connais. Écoute je ne sais pas. J'ai l'impression déjà d'en avoir montré trop. Mais je ne sais pas. On verra bien, on verra bien.

Par rapport à ta famille, tout à l'heure tu dis... Eux comment ils te voient quand tu fais ça, quand tu es comme ça ? Quand tu leur consacre du temps du coup est-ce que tu caches ce que tu fais ?

En fait je vois que ma femme est très inquiète de voir que je n'avance pas, que je me flagelle et tout. Donc elle me demande souvent si j'ai pu réussir à bosser, elle me met vraiment en protection, tu vois elle fait tout pour que je travaille correctement. Et donc je suis obligé de lui mentir parce que elle me met tout en état pour que je travaille et elle me dit : « Tu as pu réussir à avancer ? » et je mens quoi. Je dis : « Ouais un petit peu et c'est pas vrai quoi ». Ma famille...

Comment ça se passait quand tu bossais ? Par rapport à ton organisation de travail ? Tu dessinais quand ?

Je dessinais à peu près à partir de 21h, je mangeais, je douchais, je commençais à bosser à 22h30 23h et je bossais jusqu'à 2h du matin. La première soirée du lundi, de 2h du matin à 4h du matin et plus t'allais vers la fin de semaine et plus j'étais crevé et tout se ralentissait en même temps.

Tu faisais ça tous les jours ?

Voilà. Mais j'étais frustré en fait de pas pouvoir le faire toute la journée. Donc quand je rentrais le soir, c'était « *faia* » comme on dit. J'allais directement dessiner. C'était le truc, ça me purgeait, je pensais plus au boulot, je pensais plus à rien, j'enchainais. Tandis que là maintenant j'ai les pieds dedans quoi. Donc il n'y a pas de recul. Mais je suis en train de m'adapter, je suis en train d'installer un truc. Je pense que le fait d'avoir parlé avec pleins d'auteurs m'a permis de comprendre des trucs, qu'il fallait aussi que je sois patient avec moi...

Patient avec toi ?

Ouais ouais et c'est pas la peine de me flageller parce que j'avance pas. Je pense que je ne vais pas y arriver mieux donc... Ma famille c'est compliqué... Je crois que je ne suis pas le seul je crois que c'est [un auteur] il en parlait bien de sa famille, il parlait aussi que c'était super dur d'être auteur et d'avoir une famille, qu'il fallait faire des sacrifices et que bien souvent c'était le dessin qui en pâtissait. A partir du moment où tu n'es pas égoïste à 100% c'est... Moi je te dis, je n'ai pas envie de prendre ma famille en auteur, enfin : « je suis un artiste, cassez-vous... Vous ne me comprenez pas... » Des trucs comme ça pas question, j'ai pas envie. Mais je suis un privilégié enfin je me plains mais je suis un grand grand privilégié. Je m'occupe de mes enfants et je dessine ! Ça va quoi. Je vais pas à l'usine et je ne vois pas mes enfants grandir seulement quoi. Je suis un privilégié.

Plus sur l'aspect dessin enfin industrie de la bande dessinée, comment tu te situes dans le panel des auteurs ?

Ben mon statut a changé à partir du moment où je décide de faire auteur à temps complet quoi.

Comment il a changé ?

Il y a un moment où les gens se posent la question, tout le monde se pose la question comment tu fais pour en vivre. Mon entourage en premier, mes parents, mes beaux-parents. Les gens sont persuadés qu'on gagne beaucoup d'argent avec ça, persuadés qu'on s'éclate,

qu'on gagne beaucoup d'argent. Et en même temps, j'ai pas envie de leur dire que c'est pas vrai. Parce qu'ils ont un regard sur toi bon, s'ils veulent penser ça, tout ça. Moi je n'ai pas envie de faire l'artiste maudit, tu vois ce que je veux dire ?

Heuuuuu oui...

Par contre j'explique bien, j'explique bien que c'est le métier sans doute le plus difficile que j'ai jamais fait de ma vie quoi. Ah l'industrie, je ne sais pas... Moi je suis vraiment dans l'indépendant... Je vois la difficulté d'un éditeur pour sortir des livres, pour les vendre... Enfin c'est un bordel, je n'y pense pas trop sinon je ne fais vraiment rien quoi.

Ton travail, toi tu places dans le fanzine ? Tu es un fanzineux qui fait des livres par accident ?

Je pense que je suis un peu des deux...

C'est un peu ce que...

Non non non non, moi je pense que j'ai toujours voulu faire des livres pour des collectifs, des choses comme ça, ça j'en suis sûr. Non, je ne suis pas... Je fais des livres par accident mais je ne suis pas un fanzineux viscéral quoi c'est pas... Je fais des livres par accident, ça c'est sûr mais pas forcément des fanzines, c'est pas le fanzine qui me fait vivre, sinon je continuerais à en faire un tout seul pour moi tout seul tu vois, remarque pour moi tout seul j'en fais un mais non non je fais des livres... J'ai appris le métier d'imprimeur tu sais quand j'étais même donc j'aime l'idée de faire un livre, je sais comment on fait un livre, je sais imposer, je sais faire le façonnage, je sais ce que c'est, là, quand et tout ça quoi. Et donc moi j'aime voir mon livre dans un bac et puis j'aime les livres tout court quoi vraiment. Je trouve que c'est bien de faire des livres. Je trouve que c'est bien de marquer des buts et faire des livres. Marquer des buts, c'est vachement bien quand tu es footballeur, il y a une excitation. Tu ne peux pas comprendre toi...Ah ah ah. Ce qui est super bien dans la vie c'est de marquer des buts... Marquer des buts quoi et faire des livres. Ouais moi j'aime bien faire des livres. Là je viens d'en sortir un, je n'attends qu'une chose, c'est repartir sur un projet pour sortir un nouveau livre.

Le fait de l'avoir dans les mains, c'est ça, c'est la même chose que marquer un but ?

Je ne sais pas... Je crois que c'est plus intense de marquer un but. Parce que des fois ça fait deux ans que tu es avec le livre auparavant et des fois ça peut être une hémorroïde quoi. Ça fait mal quoi. Tu vois ce que je veux dire ?

Quand c'est juste avant ?

Ouais et puis tu te rends compte que des fois deux ans de travail se résument dans ce livre... Ah ouais, tout ça pour ça...? Tandis que le but, tu n'as pas travaillé, puis ça peut être une erreur de casting. Enfin la balle peut tomber sur le pied quoi. Tandis que des fois tu te retrouves avec deux ans de travail et tu te dis : « Voilà... » Alors que quand tu as commencé le projet, sur ta première feuille de croquis, tu t'es peut-être dit que c'était le bouquin de ta vie quoi. Et résumé, c'est pas le bouquin de ta vie voilà.

Et ça te bloquerait plutôt ?

Non non, ça ne me bloque pas du tout. Non non je vais continuer à faire des livres.

Quand ça te fait mal là...

Ah quand ça me fait mal. De toute façon tu somatises toujours quand tu as terminé un livre. Justement, je te parlais d'Adrien, il me parlait des douleurs qu'il avait quand il avait terminé un livre, il a des clous dans le ventre pendant des semaines quoi.

A la sortie ?

Non, pas à la sortie. Quand il a rendu ses planches. Moi c'est pareil. Quand j'ai rendu mes planches, il y a une sorte de néant. Donc je fais très attention quand c'est comme ça, je m'arrange pour prendre des... pour boire des coups, pour me prendre des bitures quoi. Oublier que pendant une semaine je n'ai plus rien à faire quoi. Et enchaîner. Alors après tu es en relation avec la personne, comme Antonin qui prépare le livre et le travail n'est pas terminé parce que des fois il y a des choses à revoir ensemble, des décisions à prendre. C'est vraiment porter un bébé quoi.

[Fin de la cassette]

Donc comme je te disais, moi je passe par la psychanalyse pour régler plein de trucs mais...

[Une moto passe dans un boucan, tout le monde applaudit et crie.]

C'est en complexité. Donc oui, la psychanalyse m'a beaucoup aidé pour le dessin en fait.

Pour le dessin.

Oui parce qu'en fait, ça m'a nettoyé mes cases. Ça m'a nettoyé la tête, ça m'a nettoyé mes cases. Mes cases étaient très chargées pendant très très longtemps. Tu vois mes premiers travaux par rapport à temps mort, déjà il y a un gros travail de nettoyage. Je n'ai pas décidé de nettoyer, d'épurer mes cases de cette façon là. C'est qu'à l'intérieur de moi je vais, ça me, ça [inaudible] plein de trucs quoi. Tu vois ?

Tu t'en es rendu compte en le faisant ?

Ben...

C'était progressif ?

Non, quand j'ai commencé à aller mieux, mon dessin changeait. Et j'ai appelé [mon éditeur], je lui disais : regarde, j'ai fait ça et c'était déjà étrange pour moi. Et je lui répondais : « Mais dis moi, c'est vraiment du [nom de l'auteur interviewé] quand même hein ? » C'est vrai. Je te jure que c'est vrai. Et même là par exemple, les planches que je lui ai montrées, je lui « C'est vraiment du [nom de l'auteur interviewé], c'est pas une merde ? »

Dans quel sens du [nom de l'auteur interviewé] ?

Je ne sais pas, je ne veux pas paraître l'homme que je ne suis pas. Je ne peux pas. Je ne veux pas me trahir dans mon travail.

Alors au niveau du dessin, si tu fais autre chose que ce que tu fais, ça te pose un problème ?

Ouais, au début ouais. Parce que je n'ai pas encore bien dissocié la partie artistique de mon travail. Je ne sais pas si c'est moi qui suis... Enfin C'est un ensemble quoi. Je n'ai pas décomposé c'est-à-dire que je n'ai pas...enfin... Comment expliquer ça ?

Je ne sais pas mais vas-y... Tu essaye de cibler en fait quelque chose qui serait artistique ?

Non c'est-à-dire que je dessine ce que je suis. C'est-à-dire que je dessine ce que je suis au moment précis en fait. Je dessine heuu. Je ne peux pas être en décalage par rapport à mon dessin. Je ne peux pas être en décalage. Je ne peux pas... Je ne sais pas comment... Je trouve que mon dessin me ressemble. Cette...

[intervention d'une personne présente] *il y a une forme de sincérité.*

Je ne peux pas faire autrement. Réellement je ne peux pas faire autrement. Dès que... Dès que. Il y a des moments je. Je trouve que ça ne me ressemble pas ce que je fais...

[intervention d'une personne présente] *Ça a l'air de plus en plus champêtre là.*

Voilà. Exactement, je suis champêtre.

Dans le dessin.

Voilà, non c'est ça hein. Je vais dans l'arbre... En ce moment je vais dans l'arbre, je vais dans la clarté dans les collines, des choses comme ça.

Quand tu te demandes si c'est encore toi... Puisque c'est toi. Si ça évolue comme ça... C'est toujours du [nom de l'auteur interviewé]. Pourquoi tu te poses la question ?

Ben je ne sais pas... C'est... Tous les dessins que j'ai fait dans les fanzines, tous mes avant dernier livres, c'est tellement moi qui raconte... Je ne sais pas hein...

[intervention d'une personne présente] *C'est un besoin d'introspection ça.*

Ouais je ne sais pas. En tout cas, c'est un mot qui me va bien moi ça.

Introspection ?

Ouais... C'est un truc...

[intervention d'une personne présente] *Pour trouver toi même qui tu es, le dessin est un véhicule pour ça.*

Oui voilà c'est ça. Effectivement, c'est un véhicule. Et heuuu. Comme tu disais. Moi j'exprime, je ne dessine pas spécialement. J'exprime. C'est pour ça que, un jour il ne faudrait pas que je me fasse surprendre par le cinéma ou par la musique. Imagine, je fais une rencontre, on découvre que je chante bien et tout, je suis sûr que j'arrêtera le dessin quoi. Tu vois ? C'est une peur. Même si un jour je découvre que le cinéma me plaît, que j'ai envie de faire ça je me connais quoi. Je sais que je ne vais pas lâcher le truc quoi. Si un jour je décide de... de faire... Quelque chose qui n'a rien à voir avec le dessin je sais que je vais me donner à 200 %. C'est pour ça. Je ne rentre pas dans le fait d'expliquer comment je me sens artiste par rapport à mon travail de tous les jours. J'ai l'impression de moins dessiner en ce moment pour savoir qui je suis. Je ne suis pas l'enfant qu'aurait voulu que je sois pour mon père, je ne suis pas l'enfant qu'aurait voulu que je sois pour ma mère, je ne suis pas l'homme que tout le

monde attendait, je suis tout le contraire, je suis l'homme que je voulais être à 18 ans. Voilà je suis... Voilà, A peu près hein... Voilà, à deux trois détails près, c'est à peu près ça. Je suis le type que je voulais être à 18 ans là maintenant. Et déjà c'est bien. Je ne sais pas si ça a un rapport avec le dessin donc heuuu. Je ne sais pas le dessin c'est vraiment...

Tu dis là maintenant, c'est depuis quand ?

Oui, ça fait deux ans et demi trois ans. Depuis la fin de [mon dernier livre]. Depuis la fin d'une période. Ce n'est pas parce que j'ai fini ce livre, c'est depuis la fin d'une période. Heuuu. Ouais, ouais, j'ai mis, comme je l'écris dans [mon dernier livre], j'ai mis un genou à terre mais ça m'a permis de récupérer un troisième poumon... Un poil de sagesse. Un poil de recul. J'ai récupéré un bidon d'insouciance que je n'avais pas avant et c'est pour ça. C'est pour ça que je suis devenu auteur à temps complet moi, c'est parce que j'ai peur de rien. Parce que si tu écoutes tous la heuuu, tu n'y vas pas hein ! Tu fais pas auteur ! Quand je vois Boris heuuu. Martin qui a une fraîcheur dans son travail, quand il parle de son travail... C'est tristounet quoi. Je trouve qu'ils sont tristounets quand même.

Par rapport au travail, à la manière de vivre tu veux dire ?

Ouais... Parce qu'on fait pas d'oseille. C'est des problèmes de fric aussi par rapport aux auteurs. On est d'accord. Si t'es payé 700 euros pour un livre... T'en fais un tous les 2 ans, comment tu fais quoi ? Avec enfant ou pas enfant hein !

Tristounet par rapport à l'image dont tu parlais tout à l'heure ? Que les gens pensent que te fais pleins de thunes avec ça et que tu es dans le show-business un peu non ?

Non, ça c'est mon entourage moi, tu sais je suis quand même d'une famille et d'un entourage, je viens d'un milieu populaire où lire est un truc... C'est ce que tu fais en dernier quoi. Vraiment le livre n'est pas. On n'a pas de bibliothèque quoi. En gros, déjà c'est une incompréhension que je fasse des livres quoi. Je sais que là, j'ai fait une dédicace près de chez moi, ma famille est venue, ils m'ont regardé comme au zoo. Ils m'ont pas... C'était mignon, c'était mignon, tout le monde est venu, personne n'a loupé mais heuuu. Ils ont l'impression que quand ils parlent avec moi, ils disent des conneries. Alors que là moi, je suis là pour les écouter parce que c'est ma famille. Parce que mon quotidien, c'est la *working class*, c'est les gens, c'est la... Des fois ils sont pitoyables... Des fois ils me mettent en colère parce qu'ils sont médiocres quoi. Ils ne sont pas bons et tout ça et moi je me bats contre eux mais en même temps c'est eux qui m'animent quoi. C'est ce talent de modestie qu'ils ont des fois, d'être rase-bitume mais d'être là. Et forcément, dès que tu fais un livre pour eux tu es un intellectuel.

Alors j'ai beau leur expliquer qu'ils me connaissent depuis des années et que je ne suis pas un intellectuel, voilà c'est ça c'est ce décalage mais j'ai découvert aussi que des fois ça les déçoit de découvrir que tu es comme eux quoi. Ça les fait chier quoi. Faut que, c'est hyper important pour eux que tu gardes ce côté un peu Rock'n Roll, artiste... Pis les filles, ça marche vachement bien avec les filles quoi... Je fais ça pour ça.

Rock'n Roll et intellectuel, ça va ensemble ?

Heuuu Rock'n Roll et intellectuel, si ça va ensemble ?

Tu dis que tu as cette image d'intellectuel un petit peu et qu'en même temps il y a le côté Rock'n Roll, artiste, tu associes un peu les deux ?

Non, alors non je ne les associe pas... Quand je dis intellectuel, c'est un petit peu un gros mot... Pas intellectuel mais... Ils ne savent pas par où m'attraper quoi. C'est moi qui doit aller vers eux, balancer la plus grosse connerie graveleuse pour leur dire : « et oh... Calmez-vous là j'habite ici quoi », tu vois ce que je veux dire ? Comme ici quoi, c'est d'être gras et de chamberer direct quoi. Le livre n'a rien à voir dans... Donc là, je n'ai pas un statut, je n'ai pas une casquette supplémentaire quoi.

Et tu as l'impression que ça fait quand même une...

Ben oui, c'est mystérieux pour eux, la création.

Même ici ?

Pas ici non. Pas ici non ça va. Ici c'est plus un zoo quoi. Non, c'est plus mon entourage quoi. Pour eux c'est mystérieux la création. Parce que tu as plein de gens qui sont animés par de la peinture, par de la maquette, par de la poterie mais qui se frustrant parce qu'ils disent que c'est pas beau ce qu'ils font. Ils préfèrent laisser ça dans le placard et regarder TF1. Voilà moi je sais que ma belle mère elle est toujours en train de bricoler de faire des peintures, des trucs à la craie... Elle le fait à son niveau mais elle fait des trucs tu vois. C'est pas, c'est pas, c'est pas super beau tu vois mais... Il y a de l'action, tu vois ?

Et tu les encourages ?

Ah ouais, toujours ouais. Ou je leur donne du papier, ou je leur donne des crayons... Des fois ils me posent des questions quel matériel il faut prendre... Alors moi j'ai envie de leur dire, on est bien d'accord que le matériel n'a rien à voir avec ce que tu fais mais c'est comme

les enfants, si tu ne leur donne pas des beaux crayons, des beaux papiers, ils ne vont pas trouver le travail intéressant donc moi je leur donne toujours des noms de matériaux qui les fait kiffer quoi parce qu'il y a aussi le costard quoi et le matériel comme le papier épais, une marque de crayon... Voilà. Des fois ils sont plus intéressés par le matériel autour... Les signes extérieurs d'artiste plutôt que de ce qu'ils font quoi. Parce qu'un carnet de croquis et des crayons et les laisser sur ton bureau... Tu fais artiste auprès des autres mais en fait tu es rien quoi. Donc... Moi j'étais comme ça au début... J'achetais le meilleur carnet de croquis, les crayons les plus chers, et c'est pas pour ça que je dessinais mieux quoi. Mais je les encourage parce que c'est mieux que rien quoi. C'est mieux que de regarder la télévision. Même si c'est pas beau. Il y a des trucs, ils sont pas beaux ! Moi je sais qu'il y a des gens qui ne comprennent pas ce que je fais mais ils me trouvent tellement sympathique qu'ils sont... Qu'ils m'encouragent. Je sais très bien que mes parents... Mon dessin, mon travail, on est sur une autre planète mais ils m'encouragent. [ma femme] aussi, [ma femme] elle a... Le seul livre de bande dessinée qu'elle a lue, c'est la moitié de [nom d'un auteur] quoi. Ma femme. Elle a lu, juste la moitié, tu vois c'est pas dans son truc, tu vois elle a d'autres trucs à faire quoi. Puis c'est pas dans... C'est pas dans sa culture, c'est mystérieux quoi. Là j'ai des nouveaux voisins là, pour expérience, j'ai des nouveaux voisins en bas de chez moi depuis un an, on a sympathisé parce qu'on a des enfants du même âge. Et donc [ma femme] lui a dit, la dame lui a dit : « Qu'est-ce qu'il fait ton mari parce que il est souvent là quand même... ? » Tu vois, une sorte de curiosité primaire, [ma femme] lui dit qu'il est... Je suis auteur. « Comment ça auteur ? » « Auteur de bande dessinée. » Et voilà, tu les sens super content de te voir mais tu les sens super fébriles par rapport à toi. Alors tu sais ça fait un peu le mec qui se la pète un peu mais... La dernière fois ils sont venus manger à la maison et tout et puis elle, elle me dit : « Tu sais, on aimerait vraiment vraiment bien voir ce que tu fais », alors je lui explique que c'était indépendant, que c'était... Et ben, ils étaient super contents voilà. Donc je ne sais pas si ils dessinent de leur côté mais ils étaient super contents. Mais même moi, montrer mon dessin c'est... Leur montrer mes travaux comme ça, pour moi c'est pas une évidence enfin tu vois c'est...

Avec le temps, ça c'est cassé le... le... Enfin, je ne sais pas si ça fait longtemps que tu les connais mais ça s'est cassé, la posture comme ça, qu'ils te donnent en sachant que tu es auteur ?

Ben ouais, ouais, ouais, c'est un peu plus détendu... Ben oui, j'y vais direct, quand je vois ma cousine, elle m'invite à bouffer, j'y vais quoi tu vois... Je tape fort à table, je fais le con quoi... Je vais pas être prout prout à m'essayer la bouche et être pas... Tu vois ? Je rentre dans

le lard quoi. Comme ici, quoi tu vois, je sais pas... Moi j'ai l'impression d'être tout sauf auteur sauf quand je vais mal où j'ai l'impression d'être un artiste quoi. Quand je vais vraiment mal et que je ne comprends pas pourquoi j'avance pas quoi. Sinon, j'ai absolument pas le sentiment d'être un artiste.

Les dédicaces, tu vis ça comment ?

Alors les dédicaces, ça va beaucoup mieux, je commence à prendre un plaisir fou sur les dédicaces. Alors qu'avant j'avais vraiment... Des crampes quoi. Des crampes, des suées. Dessiner devant les gens, c'était une horreur une horreur une horreur. Encore il y a deux trois ans hein !

Mais ce n'était pas qu'à cause du coup de poignée les crampes ?

Non non. Tu sais les gens ils sont devant toi, ils n'attendent qu'une chose, c'est que tu leur parle, tu n'as pas envie de leur parler... Ils cherchent ton regard, t'as envie qu'ils te parlent... T'as pas envie... Et heuuu. On est encore plus timide qu'eux quoi. Tu sais on se met à nu quand on dessine devant les gens. Parce que tu peux le louper le dessin. C'est quand même des trucs... C'est pour ça que bien dessiner et être à l'aise avec son dessin, c'est vraiment super bien. Moi je ne le suis pas. Je je, ça me fait rêver. Enfin moi les dédicaces, elles montent en puissance tous les jours. Parce que je fais à peu près toujours la même et, moi tu me, dans une semaine, c'est bon, je suis au top sur la dédicace. Mais après heuuu. Tu redescends. Tu redescend doucement encore. Après je retombe en convalescence encore.

Tu me dis que tu peux les louper, ça t'es arrivé ?

Ah ouais ! Ah ouais, ça m'est. Ben là je fais un atelier de graff avec les mômes. J'ai fait un atelier de graff avec les enfants là c'était une catastrophe. J'en ai pas dormi de la nuit entre samedi et dimanche hein ! Parce que j'ai fait une merde et... et que maintenant j'ai pas envie de... mais que maintenant, je enfin j'ai pas envie de faire de merde, tu vois j'ai fait vraiment un dessin pas bon quoi. Donc j'ai gambergé toute la nuit, est-ce que je prends le train pour rentrer à Paris...

[Regard étonné de ma part]

Non non [comme pour dire : sérieusement !], donc j'ai donc... Le même avec qui je faisais l'atelier je lui ai dit : « Voilà, je veux ça ça ça sur le dessin », tu vois pour qu'il m'arrange le truc mais j'étais très très emmerdé, vraiment...

Et eux ils étaient comment ?

Ben eux, ils ne savent pas, ils savent pas si c'est du lard (l'art) du « l'art » ou du cochon tu vois... Heee, tu vois moi en plus j'étais vendu vraiment comme un artiste qui... Comme un artiste tu vois, qui est un dingue de [un peintre], ouais ouais... Tu vis en banlieue donc quand tu vis en banlieue tu as forcément des baskets au pied, tu sais faire de la bombe à lacrymo et taper un Lehmann quoi. Alors que c'est pas obligé non plus quoi. Je sais faire d'autres trucs aussi quoi. Je sais élever mes enfants... Je... Comme les gens à la campagne quoi.

Sur un bouquin. Le loupage en dédicace sur un bouquin ?

Non non sur une planche en bois, à la bombe et tout ça où je me suis cru bon en me disant : « Je vais y arriver » quoi. Mais j'y suis pas arrivé quoi.

Mais ça t'es arrivé sur un bouquin ?

Ah ouais sur des bouquins j'ai du faire des merdes ouais. Si si je pense qu'un jour ça ressortira, j'ai du faire deux trois merdes ouais.

Ça ressortira ? Des gens vont venir taper à ta porte ils vont te demander... ?

Non non mais. Non non des merdes quoi. Des merdes surtout sur lesquelles t'a pris du recul quoi.

Parce que vu que tu avais cette angoisse là, il y a des moments peut-être où ça te fait...

Non non, je me rappelle qu'au début quand j'étais chez [une maison d'édition], ils sont gentils [cette maison d'édition] hein ! Je faisais des dédicaces comme ça tu vois, comme ça... Mais des timbres-poste tu vois pour des gens qui avaient achetés un gros bouquin et... Et c'est [mon éditeur] qui m'avait dit : « Ce serait bien que tu muscles un peu ton jeu quoi que tu fasses des plus grands formats. » Mais je te dis moi j'ai 17 ans. J'ai 17 ans et demi. Vraiment dans ce métier je débute. Et quand je les entends parler professionnellement heuuu, je suis angoissé comme si j'allais rentrer bientôt dans la vie active.

Par rapport à l'aspect professionnel, tu es au courant un petit peu des rouages et de...

Non heuuu non non, ouais je sais que.

Par rapport au statut ou...

Alors le statut, justement je suis en train de rechercher un statut pour moi, pour savoir comment faire pour gagner de l'argent et surtout pour pouvoir en garder pour ma famille sans être obligé de cotiser comme un dingue et heuuu. Pour l'instant je suis à l'écart du championnat encore. Je suis à l'écart du truc. Je me construis là.

Tu le laisses pour après ça ?

Je ne le laisse pas pour après, je pose une question intéressante par mois. Je pose une question intéressante par mois. Par mois, m.o.i.s. Pour voir comment avance mon statut. Je... Je me précipite pas.

Tu te renseignes ?

Ouais, je vais voir des gens, je vais voir les ASSEDIC, je vais voir les AGESEA, plus j'avance moins je comprends et plus je me mets entre guillemets dans l'illégalité du truc quoi. De toucher de l'argent qui vient comme ça, sans trop savoir...

Les syndicats, tu en as entendu parler un peu ?

Pas du tout. Par contre on va aller manger un morceau de gâteau. [Coupure]

Il a 18 piges, il a 18 piges et il aime la bande dessinée, il fait un fanzine depuis l'âge de 15 ans, depuis l'âge de 15 ans il fait un fanzine, il arrive à avoir des têtes d'affiches comme [nom d'un auteur], c'est un fanzine qui s'appelle [nom] quoi donc quand il m'a demandé des planches, il m'a dit : « J'ai 15 ans et tout, j'adore ce que vous faites » et tout. Et je lui dis : « Tu me connais ? » et tout, il me sort tout ce que j'avais fait tous mes fanzines, après il me dit : « Ouais, j'ai untel untel untel untel », et donc ouais il a fait un fanzine qu'est heuuu. Qu'est épais comme ça quoi. Tu vois ce que je veux dire ? Et puis c'est un exemple quoi. Quand il m'a demandé ma planche, quand il m'a demandé de retravailler une planche, ben j'étais malade à ce moment là enfin, j'étais en pleine dépression quoi. Je dessinais plus et je me suis dit... A ce moment là, quand tu es vraiment dans le trou, il y a une petite personne qui arrive comme ça derrière toi et qui te demande un truc. Qui te demande pas d'aller mieux, qui te demande pas d'aller prendre tes médicaments, qui te demande pas de te lever, qui te demande si tu peux lui faire un dessin. Ça ne t'engage pas une tonne quoi tu vois ? Et donc je lui ai fait une belle merde qui était... Enfin je lui ai fait un truc où je faisais parler des oiseaux qui étaient toxicomanes tu vois tout... J'ai honte hein, je te la montrerai... Le mec il m'avait pris ma planche. Donc voilà, il m'avait remis à flot pendant une heure ou deux heures, et peut-être que j'ai commencé [mon livre] après quoi. [Ce livre], je l'ai commencé un jeudi matin quoi.

Comme on va, comme on dit jeudi matin on va faire les courses. J'ai commencé un jeudi matin et après je ne me suis jamais arrêté. J'ai pas dit : « Tiens... » Tu vois, tu vois, tu comprends l'accident, quand je veux dire quoi. On serait venu me chercher pour aller faire de la moto en forêt, je serais allé faire de la moto en forêt. Sauf que là je me suis dit : « Tiens je vais faire un bouquin. »

Tu t'es dit, au premier coup de crayon, tu t'es dit : « C'est un bouquin » ?

Ouais. Ouais, je vais faire des pages que de dos comme ça. Je les emmerde tous à force de me dire que je fais toujours des visages de profil, je vais le faire de dos quoi. Ça va plaire à personne, ça va être génial quoi. Et ensuite... J'ai fait ça dans mon coin et puis si personne le veut, je vais faire ça moi même en fanzine, je m'en fous. Et j'envoie... J'écris à [mon éditeur], je lui dis : « [nom de l'éditeur], j'ai un projet et tout, ça me plairait bien et tout », j'explique un peu, il me renvoie un mail un peu... Bon, faut voir, tu sais comment c'est en ce moment, tu sais je t'imite [nom de l'éditeur], tu sais comment il fait...? Faut voir tu sais comment c'est en ce moment... Et je lui dis : « Tu me permets que... Tu me permets que je t'envoie des planches ? » J'envoie 4 premières planches, il me dit : « Putain, c'est super bien ». Et là j'ai commencé à guérir. Ça a rejoint ma thérapie, ça a rejoint l'effet du prozac, ça a rejoint tout ça et... Je me suis activé comme un sportif qui sortait d'une grave blessure pour reprendre la compétition vraiment quoi. J'ai fait que ça. Bon des fois j'avais... Des fois je redescendais dans le trou un petit peu une semaine pour me rappeler comment c'était d'être dans le trou tu vois et puis je remontais mais j'l'ai fait vite j'crois hein. Enfin je crois ouais. Enfin quand je dis que j'l'ai fait vite, j'l'ai fait en un an quoi. Peut-être moins d'un an. Et pendant ce temps là... Je faisais un peu de fanzine mais pas beaucoup. C'était quoi ta question alors...

Ma question, est-ce que tu es engagé ?

Hum.

J'ai bien aimé le recul sur la chaise là...

A ton avis, je suis engagé ou pas ?

Moi je te pose la question... Je peux te donner mon avis après mais j'aimerais mieux que tu me répondes avant.

Je crois que quoi que je dise, quoi que je fasse, je parlerai de mon quotidien, je parlerai des trucs que je sais que j'entends à la télévision... [*Long silence*]

Tu n'aimes pas la télé j'ai l'impression.

J'aime pas la télé parce que je suis devant quoi. Je pense que la télé c'est comme la bande dessinée, c'est plus facile d'en faire... C'est plus marrant d'en faire que de la regarder. La bande dessinée c'est pareil. Je trouve ça plus marrant d'en faire que d'en lire. Heuuu. Je voudrais pas avoir la prétention de me dire que je suis engagé vraiment. Parce que j'aime pas les médiocres, j'aime pas l'injustice, j'aime pas les commerciaux, voilà. Alors si c'est être engagé à ce niveau là... Ouais, si je... Je pense que je suis engagé ouais. Tout ça ça me casse bien les couilles quoi. Je suis engagé mais peut-être pas virulent. Je suis engagé... Non ? Quoi qu'il arrive quoi... Mes dessins c'est... Je sais pas si c'est des satires sociales tous mes dessins, toutes mes histoires. Mais il y a toujours une histoire heuuu. Enfin il y a toujours un fond de ce qui se passe quoi. Là quand je fais [nom d'un livre], c'est quand même un môme qui trouve un travail pour se payer une paire de basket, et qui finit par tuer quelqu'un pour avoir cette paire de basket. Il tue quelqu'un pour avoir cette paire de basket. « Ouais mais bon c'est une fiction. » pfiuuu. Regarde un peu le parisien, tu regardes un petit peu, tu prends un coup de couteau pour une place de parking quoi. Donc là je suis engagé mais. Je suis engagé mais je ne décide pas de faire une histoire engagée. Je suis engagé si tu préfères par ce côté là. Après, la suite, [nom d'un livre], je m'engage dans la vie de couple en fait. Enfin je m'engage. J'explique qu'en fait, que les histoires d'amour peuvent mal se terminer aussi. Mais ça, c'est un exercice de style. Mais dans... Le dernier bouquin, je montre mon engagement il est fait simplement par la différence de vie entre cette jeune fille qui vit à la campagne qui n'a pas eu ses parents, et ce gamin qui vit en quartier et qui n'a pas eu ses parents. Ça pourrait être... Elle pourrait très bien s'en sortir sauf que tous les deux sont « *brainzing* » parce qu'il a pas eu... Aucun n'a eu ses parents d'une façon ou d'une autre. C'est pas simplement un engagement politique aussi, c'est un engagement de vie aussi, paternel, enfin je sais pas je... Je suis cohérent ou pas dans ce que je dis ? Pas trop ! C'est ça non ? [Nom de la personne présente] ? Si ? Non non, engagé, engagé... Ouais je pense ouais. Mais je ça me gêne de dire que je suis engagé devant quelqu'un qui est engagé plus que moi mais je sais pas comment... Je ne sais pas comment t'expliquer, ouais je... Mon père, heuuu mon père cumule les actions sociales depuis des années. Il constate un échec pitoyable dans la prévention, simplement, il y retourne tous les matins. En dehors de ce moment là, c'est un engagement aussi heuuu. Et moi ce sera je pense que je serai comme ça. Je suis vraiment très très mal à l'aise devant l'injustice et vraiment ça me rend dingue quoi d'abord je vomis devant l'injustice et après je me bats. La médiocrité aussi pareil parce que je pense que c'est ce qui fait en sorte que tout va mal quoi. Et les commerciaux quoi. Ceux qui vendent. Tout et n'importe quoi à tout et n'importe qui. C'est un engagement tout ça à ton avis ? [arrêt cassette]

De me lever à 7 heures pour emmener mes filles à l'école et que tout ça... Je vais revenir quoi, je vais plus penser à tout ça quoi. C'est ça qui me plaît. L'après midi, je vais aller réparer ma voiture, enfin tu vois ? Je vais.

Et tu travailles quand alors dans l'histoire ?

C'est ça le problème. C'est ça le problème parce qu'il va falloir que je muscle mon jeu un peu quoi.

Tu ne penses pas qu'il faudrait que le rythme de bureau dont tu parlais, que tu es habitué à ça, qu'il faudrait que tu brises un peu ça quoi ?

Oui, c'est une éducation, c'est ça ouais. Je pense que, une fois que j'ai commencé à travailler à 17 heures, vu que le lendemain, j'ai pas un boulot qui est éreintant, tu vois j'ai pas 40 mecs qui me braillent dans les oreilles derrière. C'est pour ça qu'il faudrait que je dessine, tu vois, toute la nuit quoi. Mais j'ai peur de vivre en décalage quoi. Tu vois que je me crée un décalage quoi. De me lever à 11 heures, crevé et dans ce cas là, je ne suis pas dans la dynamique d'aider ma femme avec les enfants.

Elle bosse ta femme ?

Non elle est à la retraite.

La retraite de quoi ?

En fait, elle était dans le notariat, jusqu'à 33 ans. Et quand tu as fait 17 ans de notariat et que tu as 3 enfants, tu peux prendre ta retraite. Et en fait la loi est tombée quand elle était enceinte du 3ème. Donc elle me dit : « Ecoute je t'ai demandé des enfants, tu me les as fait est-ce que ça t'embête si je m'arrête de travailler ? » « Non vas-y fais ce que tu veux ma puce... » Après c'est elle qui m'a dit... Et il y a un moment, il a fallu que. Enfin je me suis arrêté de travailler pendant un mois, et je me disais mais qu'est-ce que je fais je retourne travailler ou pas, je vais à l'usine ou pas ? Et elle me disait : « Mais essaye un peu de faire autre chose, vois si tu peux pas faire du dessin », tu vois j'ai vraiment, j'ai une arme de guerre derrière quand même donc qui me tient la route quoi. Heureusement qu'elle est là hein ! Heureusement qu'elle est là. Mais elle me casse les couilles ! C'est pas vrai en plus, c'est absolument pas vrai.

Elle risque de tomber sur tes mails ?

Non non elle ne lit pas mes mails, ma femme ne lit pas mes mails. Enfin je ne crois pas. Non non non. Parlant d'engagement et d'aventure humaine si tu veux, ça ça veut dire tu vois, la dernière aventure humaine, c'est le couple en fait. C'est pas d'aller au pôle nord voir si on a trouvé un gisement de jeans *levi's* quoi. Et tu sais quoi, je parle de médiocrité en ce moment mais c'est vraiment un mot je pense. Jacques Brel il disait que la médiocrité c'était une graisse autour du cœur. Qui faisait comme ça. Ça te rend fainéant, ça te rend pas bon, ça te donne le teint blatte. Ça te rend menteur. Brel il parlait, je ne sais plus si c'est de la fainéantise ou de la médiocrité. Je crois que c'était pendant une interview avant l'Olympia, entre deux vomissements il expliquait... Il expliquait la nature humaine lui de son propre chef et... Ça le rendait dingue de voir les gens médiocres quoi. Mais c'est ça la vérité. Toute la merde là c'est les gens médiocres. Qui à la place d'essayer de grandir quand ils voient quelqu'un de plus grand à côté d'eux. Les gars dès qu'ils voient quelque chose de plus grand ils sont jaloux. C'est comme les mecs de mon quartier si tu préfères. Ils aiment l'oseille mais ils aiment pas les riches. C'est bizarre quand même non ? Je dis attend... Tu peux pas, tu peux pas, ça doit pas se passer comme ça quoi. Tu ne peux pas détester les gens parce qu'ils ont de l'argent, ça ne se passe pas simplement, tu ne sais pas comment il est l'argent,... Et puis si tu en avais, t'aimerais pas être détesté, tu comprendrais pas. Par contre des polos comme ça c'est interdit, ça c'est de la médiocrité.

J'éteins ou tu veux ajouter un truc ?

Ouais ! Si jamais tu as pas fait un fanzine avant 50 ans, c'est que tu as loupé ta vie.

ANNEXE 2. EXTRAITS D'UN COMPTE-RENDU

D'OBSERVATIONS

Extraits tirés du compte-rendu de notes prises en situation lors de temps de battement pendant le festival d'Angoulême 2010. Ces notes, souvent elliptiques ont été retravaillées et « mises en scènes » pendant quatre jours après le festival.

Jeudi

Je fais le trajet en direction d'Angoulême avec un auteur (Jean-Paul) et sa femme (Monique).

Dans la voiture, nous discutons de ce que je fais, de leur fils [...] qui fait une école d'art à Paris. Il devait venir mais qui n'est pas venu. Jean-Paul me dit qu'il pense qu'il ne voulait pas passer plusieurs jours avec papa maman. Pendant nos discussions, Jean-Paul a souvent tendance à généraliser, à partir sur les terrains qui sont les siens, nous parlons de la responsabilité, de la jeunesse, qui est beaucoup moins utopiste qu'à leur époque et des moyens de communication modernes, qui enserrent dans une manière de voir les choses.

Nous discutons de [une maison d'édition], de leur manière d'organiser les choses, qui laisse de nombreux points dans l'ombre concernant le fonctionnement. Jean-Paul me dit qu'il en a marre de faire un boulot qui n'est pas le sien : le travail de communication autour des livres. Il m'apprend qu'une attachée de presse doit s'occuper de [son dernier livre]. Sa femme insiste sur le fait qu'il ne fait pas de la bande dessinée mais qu'il fait vraiment un travail artistique. Que le livre est trop lié à l'industrie, que cela casse la valeur artistique de son travail. Je crois comprendre qu'elle aimerait bien qu'il se consacre à son travail dans un autre cadre. Cet aspect vente des livres la dérange par rapport à la vision qu'elle a de ce qu'il fait.

Jean-Paul m'explique qu'il n'est pas d'accord avec la vision de Bernard [un autre auteur], qui se considère comme un artisan. Lui se dit véritablement artiste. Je lui dis que c'est peut-être par opposition avec une image galvaudée de l'artiste, employée à tort et à travers, que celui-ci se positionne de cette façon, en précisant que le pire aspect de la chose correspond plus à la figure du mercenaire. Lui me dit qu'un artisan n'exposera jamais son meuble. Jean-Paul a souvent tendance à revenir sur des images très simples quand il explique quelque chose. Lorsqu'il parle, il fait des mouvements de tête pour replacer ses cheveux, il a les yeux

dans le vide puis il fixe le regard de son interlocuteur comme pour lire au fond de lui s'il comprend ce qu'il dit.

Monique évoque, par anecdotes, un thème qui reviendra plusieurs fois sur le tapis pendant le festival et pendant le trajet du retour : la question des droits. Jean-Paul a reçu une fiche de droits qui était négative : en fait, les livres ne s'étaient pas assez vendus, il n'avait donc pas de droits d'auteurs mais devait en plus théoriquement rembourser les avances qu'il n'avait jamais perçus. (En fait, un autre auteur lui a expliqué que ce n'est qu'une écriture comptable, ce qui n'a pas manqué de lui poser problème : il s'en est expliqué avec [son éditeur] d'une manière plutôt musclée selon ce qu'il m'a dit au retour).

Jean-Paul m'explique que tout son travail tend à évacuer la question de son statut d'auteur. Il ne veut pas penser à toutes ces choses. Se positionner en tant qu'auteur parasite son travail. Quand il raconte une histoire, il veut être sans concession et voir jusqu'où il peut aller sans s'imaginer par rapport au regard de l'autre.

[...]

Monique n'est jamais allé à Angoulême, elle allait aux compétitions de BMX de ses enfants pendant que Jean-Paul venait. Elle voulait voir ça au moins une fois. Elle m'explique que Jean-Paul, chaque fois qu'il revenait était traumatisé par l'expérience et qu'il mettait du temps à s'en remettre.

Arrivée à Angoulême : nous nous garons assez loin du centre-ville. Nous montons pour trouver le stand. Arrivés devant la bulle, Sandra nous invite à les rejoindre mais on ne passe pas sans badge. Jean-Paul va les chercher. Je croise un jeune auteur, avec qui j'avais fait un entretien que je ne lui ai pas envoyé, il me voit rapidement en passant et me fait les gros yeux, lèvres pincées comme pour me dire : « Tiens, je crois t'avoir déjà vu, mais que je suis pressé ! Et que le festival commence ! » Il y a déjà beaucoup de monde. Monique me dit qu'elle a de la famille à quelques 100 kilomètres de là et que si Jean-Paul a besoin de se reposer, ils pourraient y aller « mais il ne voudra pas, il ne voudra rien manquer, de peur de ne pas avoir été là ». Nous récupérons les badges et entrons dans la bulle. En passant devant un stand, Monique me dit (je crois que ça concerne [un auteur]) : « il y a des gens qui ont dormi chez toi et qui font comme si ils ne te reconnaissent pas, il faut leur taper sur l'épaule pour qu'ils te disent bonjour ! »

Vendredi

Au stand de [un micro-éditeur], je regarde le livre de [un auteur], une production de jeunesse. Le type (un grand baraqué avec un bouc superbe) me dit que [cet auteur] ne le signe pas car il a été fait par quelqu'un qui n'existe plus. Il me montre des pages dans le bouquin. Je finis par lui dire que je connais un peu [l'auteur] pour l'avoir interviewé, il me dit quelque chose du genre : « Ah ! [nom de l'éditeur qui m'invite] !... » Selon lui, [l'auteur] est perfectionniste et peu réaliste car il trouve que [son dernier livre] est trop cher. Nous discutons de la fabrication, il m'explique que sur le petit livre a été posée une résine (je le scandalise presque en lui demandant si c'est un pelliculage), nous évoquons le gaufrage sur [un autre livre], il me dit que la personne qui édite avec lui connaît mieux la partie fabrication que lui.

Il ne connaît pas ce que [l'auteur dont nous parlions] a fait en vidéo mais comme il habite [la même ville], il fait souvent des concerts dans le bar qu'il tient avec un ami à lui. Son collègue lui a dit un jour : « si tu n'étais pas là, jamais je ne ferai ce genre de son ici ! » D'ailleurs lui-même n'est parfois pas bien disposé vis-à-vis de la musique [savante]. Je lui dis que [cet auteur] ne fait pas de concession. Il me demande si mon interview ne fut pas trop dure, je lui réponds que c'était dans un cadre de recherche, que mon but était de le laisser parler, il en conclut que [cet auteur] avait du trouver des choses intéressantes à dire. Je lui dis qu'il avait un peu joué un jeu, il me répond que ce n'est pas du tout son style, mais qu'il est comme ça naturellement. Il me montre le bouquin de [deux auteurs] et m'offre un petit livre, dont le dessinateur était à côté, je lui demande s'il peut me le signer. Pendant que je parle au type, je porte mon chapeau, il met le sien : un chapeau melon. Une fille arrive qui travaille apparemment avec eux, elle explique qu'elle vient d'arriver. Ils discutent des prix du fanzine, qui a été repoussé au dimanche. Le type lui dit que c'est pour laisser la chance aux autres nominés de vendre plus de bouquins pendant le festival. Ils se demandent alors si ce prix sert à quelque chose. L'éditeur [qui est aussi auteur] dit que c'est une reconnaissance quand même.

[...]

Nous allons voir l'expo [...] avec Michel. Sur le trajet, il me dit qu'il avait failli dire à [un auteur] qu'il l'avait gonflé ce matin car il était resté derrière le stand, à faire des croquis de la fille qui était en face. Or il n'y a pas beaucoup de place sur le stand. En plein milieu de l'expo, Michel me raconte que Sandra a failli mettre un coup de tête à [un auteur très connu]. Ils étaient à un bar et elle avait posé son appareil photo sur une table haute et un vieux type s'est approché et a posé sa bière sur la table. Sandra lui a fait les gros yeux. Michel racontera cette

anecdote le samedi soir à l'appartement et bien d'autres fois. Nous rentrons au stand vers 15h 15, c'est l'heure notée à laquelle j'ai écrit trois mots. Je crois que c'est à peu près à ce moment que Lucie regardait ce que j'écrivais par dessus mon épaule. Alice l'a réprimandée, en lui disant : « est-ce que tu aimerais qu'on regarde quand tu notes tes trucs ? ». Moi je n'ai rien dit.

Au stand, je discute avec Stéphane de son livre, je lui explique que je l'ai trouvé très bien, très beau, il a l'air content. Je lui dis aussi que le côté très peu politique me semblait déséquilibrer la présentation qu'il m'en avait faite. Il me dit qu'il reçoit beaucoup de commentaires sur son mail, qu'il a laissé à la fin de son bouquin, dans lesquels on lui dit surtout que le livre a incité à écouter la musique dont il parle. Il m'explique le travail sur la couverture en me précisant que c'est surtout l'œuvre de [l'éditeur]. Je lui demande s'il fait beaucoup de musique, il me dit qu'il passe autant de temps là dessus que sur la bande dessinée. Il joue avec sa copine. Je lui demande si ça lui pose parfois problème, il me répond que non, à la limite, c'est plutôt lui qui engueule sa copine qui n'avait pas joué depuis longtemps. Je lui demande s'il vend ses bandes dessinées pendant ses tournées, il me dit que non, je lui réponds que ça ferait un peu vendeur de légumes. Il a l'air de tiquer à cette image. Il me dit que non, sauf pour ce livre qui a un rapport direct avec la musique qu'il joue. Il me dit que son livre a très bien marché à [un autre festival] et qu'il était très content. Je lui demande s'il a déjà un autre livre en préparation. Il me répond qu'il avait déjà un autre livre, un polar de son cru, qu'il avait terminé mais qu'ils avaient décidé de plutôt sortir le carnet de voyage avant. Sinon, cela aurait fait deux polars coups sur coups chez l'éditeur et qu'il valait mieux avoir sorti le carnet entre temps, en termes de continuité de carrière. Il me dit que les polars maintenant il en a marre et qu'il fera autre chose.

[...]

Je recroise Marc qui me dit qu'il vient juste faire deux trois trucs, voir deux trois personnes et qu'il se casse demain samedi. Il me dit qu'il se demande ce qu'il fait là.

Je sors fumer une clope avec Alice et Lucie. Lucie m'explique qu'elle a fait un stage chez [un petit éditeur], dans lequel ils lui ont juste fait faire le nettoyage des planches de tout un bouquin sans un merci ni un au revoir. Cela l'a un peu dégouté. Lucie dit à Alice : « tiens, voilà ton patron ». [Un auteur] arrive. Alice fait un stage dans son association qui organise un festival. Ils discutent un peu. Il nous dit qu'il ne vient pas signer de livres car [son éditeur] n'a tout simplement pas son livre. Je lui dis qu'Alice m'a dit qu'il voulait mon mail pour savoir où j'en étais. Je croyais qu'il parlait de l'entretien que nous avions fait ensemble. Je lui dis que je n'ai pas fini et que je lui enverrai de toute façon et que pour le publier dans une revue, ce

n'étais pas sûr, etc. Il me répond qu'il voulait savoir, en général, ou j'en suis dans mon propre travail. Je lui dis où j'en suis, je lui parle du groupement sur la bande dessinée, il me dit qu'il en a entendu parler. Il me dit qu'il serait intéressé de suivre un peu mon travail. Il me dit qu'il n'a pas eu le temps de proposer une intervention pour le colloque sur l'histoire de la bande dessinée qui se tiendra prochainement à Paris.

[...]

Julien me redemande si je fais un mémoire ou un truc comme ça ? Je lui réponds que je fais une thèse, il me dit : « tu vois que je m'en rappelle ! » Il me dit qu'il a arrêté le travail pour une marque de boisson énergisante, qui l'embauchait pour faire des dessins de promos dans des boîtes de nuit. Il travaille aujourd'hui dans des écoles et fait de la vidéo. Il m'apprend qu'il a travaillé sur des films d'animation, [dont un est projeté à Angoulême] comme assistant réalisateur.

Nous partons pour manger ensemble la traditionnelle raclette du vendredi soir, dans le gîte loué par l'éditeur à quelques kilomètres du centre-ville.

Avant de partir, je discute un peu avec Alain et Thierry nous rejoint. Il lui confie les problèmes de santé de sa fille. Alain a l'air assez déprimé pendant tout le festival même si il tente toujours de garder la face. Sur le trajet, je demande des nouvelles à Thierry. Son livre d'histoire ne sortira pas apparemment car son éditeur risque de mettre la clé sous la porte, et sa prochaine bande dessinée n'a pas convaincu son éditeur. Manifestement, cela a l'air de le miner profondément, d'autant plus qu'il a reçu une bourse de la région pour le réaliser. Mais comme il me dit, « cela ne doit pas rentrer en ligne de compte quand à la publication effective. S'il doit sortir, c'est parce qu'il mérite de sortir, pas à cause d'un éventuel remboursement ». Il comptait tout de même sur cet argent afin de pouvoir passer en demi-service dans son travail alimentaire.

Samedi

Un type passe et regarde les livres. Il veut se faire dédicacer un bouquin qu'il avait déjà acheté. Et il me dit : « Ça c'est le début. Mais j'ai encore plein de choses à vous demander. ». En effet, il a une chemise avec la liste de tous les bouquins de [l'opération commerciale mise en place par l'éditeur] et quelques autres. En se faisant dédicacer son bouquin, il regarde les autres. Il ajoute quelques livres à ceux que je lui ai triés. On dirait qu'il ne peut pas s'arrêter

même s'il dit qu'à un moment il ne peut pas tout prendre. Petit-à-petit, je me rends compte que j'ai affaire à un collectionneur intense. Il me demande qui est en dédicace. Il a tous les noms sur son listing, dans un cahier qui semble savamment organisé, composé de titres de livres classés par auteurs, avec le nom des éditeurs et la date d'édition. De nombreux noms sont surlignés. Je lui dis qui j'ai vus, et à quel endroit ils se trouvent. Sandra arrive, elle lui dit bonjour très cordialement (elle ne lui saute pas dans les bras tout de même, comme elle l'aurait fait avec certains auteurs). Il dit qu'il ne l'avait pas vu, elle lui dit qu'avec moi, elle est entre de bonnes mains. Il explique qu'il possède plus de 22 000 bandes dessinées et qu'il a monté lui même une vraie bibliothèque chez lui, avec des étagères consultables dans les deux sens. Il veut faire dédicacer un maximum de monde. Il demande à [un auteur] une dédicace sur une revue. Celui-ci lui dit : « mais ça ne se dédicace pas ! » Puis il s'exécute quand Sandra lui dit que si, que c'est sympa d'avoir la signature de plusieurs auteurs présents dedans. « C'est pour ? ». John répond : « c'est pour Sandrine et André non ? ». Oui : ici, ce type est connu comme le loup blanc et pour cause, il vient tous les ans avec sa liste et fait une razzia sur de nombreux stands. Sandra discute avec lui. Il nous explique que chez un gros éditeur à qui il a pris énormément de bouquin, ils n'avaient même pas fait une ristourne. Au vu de ce qu'il a acheté, John me dit de lui offrir la revue. Patrick m'avait dit qu'on ne lui faisait pas de réduction vu qu'il prenait que des titres de l'opération commerciale et que c'était déjà une réduction. Mais la revue, il l'avait déjà payé. John lui a donc offert le bouquin de [un auteur], qu'il voulait prendre en plus. Ceci devant les yeux de [cet auteur], dont je ne sais trop ce qu'il en a pensé. Finalement, ce monsieur prend pour plus de 130 euros de livres, ce qui ne fait finalement pas une grosse somme mais représente un grand nombre de livres, sachant que l'opération commerciale consiste à changer le prix de vente en le divisant de moitié.

[...]

[Un auteur connu] passe, accompagné de [un éditeur] et de deux filles. Le cortège rappelle (à échelle très réduite) l'arrivée d'un notable à une manifestation publique. Il serre la main de Paul et jette un regard à Marc, qui se trouve de l'autre côté du stand, en train de discuter des conditions de travail des auteurs. [L'auteur connu] fait une tête étrange, comme s'il s'étonnait que celui-ci ne le regarde même pas. Marc est en train d'expliquer à Paul que sa fille a subi une tentative de rapt par un pédophile et qu'à partir de là, il trouvait complètement vain de s'investir dans une revue ou dans les revendications professionnelles des auteurs. Comparé à cet événement de sa vie privée, les petites revendications de la bande dessinée lui paraissent absurdes. Il explique qu'à partir de là, il « prend ce qu'il y a à prendre et c'est tout ».

Alain sort d'une interview pour [une petite radio nationale], il est tout content.

Stéphane se dépêche car il doit partir assez tôt et qu'il doit encore ranger son expo.

Jean-Paul revient au stand et Laurent lui dit qu'il va lui rendre la place. Jean-Paul lui dit qu'il n'y a pas de problème et qu'il peut prendre son temps. Laurent, à chaque fois que quelqu'un regarde ses bouquins, dit avec un grand sourire : « c'est moi qui l'ai fait ». Finalement, il laisse rapidement la place à Jean-Paul qui se remet à dédicacer. La jeune auteur qui était passé le voir et qui avait adoré son bouquin doit récupérer une dédicace, Jean-Paul me demande si je sais où elle est. Je la trouve rapidement sur l'étagère. Il regarde un moment le dessin qu'il a fait plus tôt, regarde la fille et dit : « oui, ça va ! ». Elle discute pendant près de deux heures avec Jean-Paul. Je ne sais pas de quoi mais je sais qu'il est bavard.

[...]

Nous remontons au stand car c'est bientôt l'heure de l'apéro. Avant d'y aller, je passe me faire faire une dédicace par [un auteur] qui est affalé sur la table. C'est un gars assez pâle avec un long bouc. Il me dit qu'il ne dédicace pas son livre et qu'il vaut mieux acheter celui de la fille qui est à côté de lui (à qui il fait un petit sourire). Je lui dis que j'ai apprécié son premier livre, il me dit que graphiquement, le second est mieux. Je lui dis que j'ai apprécié l'absence de mouvement. Cela le fait sourire, ce qui me laisse penser que j'ai peut-être commis une maladresse. Après coup, l'absence de mouvement, le côté figé dans le dessin ne me semble pas être une qualité pour un dessinateur, encore moins pour un dessinateur de bande dessinée. Il me dit : « je te rassure, dans celui-ci il n'y en a pas non plus ». Il me demande ce que je fais, je lui dis que je tiens le stand avec [un éditeur]. Il a l'air flatté que quelqu'un de [cette maison d'édition] apprécie ses bouquins. Je lui dis que je ne suis pas un spécialiste graphiquement, que j'ai surtout participé au rédactionnel dans [la revue], il me dit : « quand même ! ». Je lui dis qu'ayant jeté un œil sur le second bouquin, il m'a l'air moins bien. Il m'explique que le premier réunit des travaux faits sur plusieurs années alors que le second est plus ramassé et surtout plus intéressant graphiquement. Je lui dis que je n'en sais rien car ce n'est pas trop mon domaine. Il me fait une dédicace, en me disant qu'il y a sûrement des fautes dedans. Il ne me demande pas pour qui c'est. Il signe juste. Je lui demande ce qu'il fait à côté. Il me dit qu'il fait des animations avec des étrangers mais qu'il va essayer d'arrêter pour faire du dessin. Je le remercie et lui demande où il faut payer, il tourne la tête vers sa droite pour m'indiquer une fille au bout du stand. Je fais mine de m'enfuir de l'autre côté. Il a un temps de réaction et sourit en me voyant revenir. Il me dit : « Oh, moi je m'en fous ! ». Je le salue et je vais payer.

Je passe au stand de [un éditeur] et j'achète quelques revues et livres. Je passe au stand de [un autre éditeur], pour dire coucou à Alain. Je lui montre ce que j'ai acheté, il me dit que c'est

bien, que je suis en formation pour ce qui concerne mes lectures. Il me signale que le dessin d'un des livres que j'ai acheté « fait très années 90 ». Effectivement, il date de 1996. Il me dit que [un titre] est très bien aussi chez eux.

[...]

Nous retournons au stand pour l'apéro. Alban est un peu tout seul, on commence à discuter. Il me demande de lui expliquer ce que j'ai pensé de son bouquin. Je lui dis que je trouve la fin un petit peu « plan plan », que ce qui m'a surtout intéressé, c'est sa manière de jouer avec les codes iconographique. Michel nous rejoint et nous allons fumer une cigarette (je venais d'en fumer une et il faisait froid dehors mais c'était pour ne pas couper la discussion). Alban me parle de son idée de faire une suite et me dit que c'est important de savoir ce que les gens ont pensé de son travail. Je lui relate les propos de Jean-Paul, qui m'expliquait justement vouloir se dégager de ça. Il me dit que Jean-Paul a une grande expérience, qu'il aimerait peut-être pouvoir en arriver là mais que ce n'est pas le moment, pour l'instant il a besoin d'être rassuré et de savoir comment se positionner vis-à-vis d'un public. Je lui dis qu'il ne faut peut-être pas trop se laisser diriger par les autres. Il me dit qu'en même temps, quand il rentre à [une ville à l'étranger dans laquelle il s'est expatrié] (« dans " mon " pays »), il relativise complètement ce qu'on lui a conseillé de faire. Il me dit qu'il est content car pratiquement tous ses livres sont partis pendant le festival sauf un, mais qu'en même temps ça l'emmerde de s'être tapé un voyage aussi long et de plus rien avoir à faire le lendemain. Le problème étant que le bouquin n'a pas eu encore de retour des libraires. Ce qui est plutôt bon signe mais qui risque aussi d'arriver prochainement. Alban nous dit que dans la ville où il habite, où il donne des cours de bande dessinée, il y a tout à faire : « imagine-toi qu'ils ne connaissent pas le mot phylactère ! » (exemple qu'il avait déjà pris avec Thierry le vendredi soir). Michel lui demande ce que c'est un phylactère, Alban est surpris, il lui explique. Michel reprendra cette mésaventure à son compte, demandant à tout le monde si on sait ce que c'est : à Alice, à John, à Esther. Il se sent un peu honteux que tout le monde le sache. Alice lui dit qu'ayant fait un mémoire sur la bande dessinée, il est normal qu'elle le sache. John lui dit que c'est un langage un peu pompeux et Esther lui dit que c'est une bulle pour les intellos (elle regarde au ciel en levant la main). Jusqu'à la fin du festival, il se rebaptise « Monsieur Phylactère ».

Je croise Adam : je lui dis que son livre est joliment fait chez [un éditeur], il me dit que ce n'est pas lui qui l'a fait. Il l'a fait il y a trop longtemps, c'est pourquoi il considère que c'est une autre personne qui l'a fait. C'est ce que m'avait expliqué son éditeur.

Je croise Esther, on se fait la bise. Elle me parle rapidement du concert de dessin. Elle me dit que la musique n'était pas trop à son goût (« c'était des musiciens de studio »). Elle m'explique comment ça se passe. Il y a une trame prévue pour le dessin et les instruments se « posent » dessus. Mais il y a aussi une interaction entre le dessin et la musique bien qu'elle soit restée plus concentrée sur son dessin, les gens qui ont assisté au concert de l'extérieur ont tous trouvé ça très bien apparemment.

Je croise Igor Maurice, qui n'allait pas me dire bonjour. [Igor est le fondateur d'une maison d'édition « alternative historique »] Je lui tends la main. Il me dit : « tu es encore là toi ? Tu es toujours là ! ». Je me demande à quel point la rivalité entre ces deux maisons d'édition est forte et particulièrement deux des fondateurs respectifs qui, je trouve, se ressemblent beaucoup. J'ai l'impression d'être en face de deux frères ennemis.

Dimanche

On se lève, on déjeune et on s'organise pour le départ car la personne qui me transporte, doit rentrer tôt. Patrick a l'air surpris qu'il parte sans repasser au stand. Je passe au stand pour récupérer les bouquins. La personne qui me ramène me demande de lui prendre un livre. En sortant de l'appartement, je me rends compte qu'Alban ne vient pas avec nous. Je suis déçu de ne pas lui avoir dit au revoir. On monte au stand rapidement. Je dis au revoir à tout le monde. Je sers la main plutôt que la bise je crois. Thierry me dit : « c'est toujours un plaisir d'être analysé par toi ! » Je me dirige vers la voiture. Là bas, je retrouve mes conducteurs en train de manger. Ils ne pensaient pas que j'allais arriver aussi vite. Le conducteur me montre un pénis qu'un quidam a dessiné sur la voiture. Il fait beau. Nous partons. Dans la voiture, nous discutons du festival. Le conducteur me dit que John est vraiment très gentil comme garçon. [...] Il a l'air d'avoir passé un bon festival. Sa femme, qui nous accompagne, dit qu'elle pensait qu'il y aurait plus d'action, qu'elle avait trouvé ça un peu mou.

Nous discutons de bande dessinée. [Le conducteur] me dit qu'il n'a pas vraiment apprécié la discussion de la veille. Il n'aime pas ce côté star-système. Nous reparlons de [un auteur qui fut le sujet de la conversation du soir précédent], je lui redis ce que j'ai dit la veille. Nous discutons de la bande dessinée, qui peut avoir une palette assez large et ne pas uniquement aller dans le sens artistique tel que lui l'entend, qu'il est important de tenir compte du développement historique des différentes nuances. Je lui dis que j'apprécie des choses que lui considère vraiment comme bas de gamme. Il n'apprécie pas trop le bouquin de [un auteur], le

travail de [un auteur]. Il trouve ça trop anecdotique. Il me reparle de [un auteur qu'il m'a poussé à rencontrer]. Souvent quand il parle de lui, il évoque sa sensibilité nord africaine. Nous parlons longuement du livre [...] chez [un éditeur], qui relate l'expérience d'un auteur de ses amis, qui participe à un défilé de Jeanne d'Arc avec le Front National sans vraiment se positionner sur le sujet. [Le conducteur] trouve que le propos est vraiment très ambigu. Je lui dis qu'en termes d'enquête de description, c'est peut-être particulièrement intéressant qu'il ne se positionne pas, mais en même temps, ce n'est pas vraiment une enquête. Nous tombons d'accord : il faudrait que je le lise. [...]

INDEX ET TABLES

TABLE DES SIGLES

AdaBD	: Association des auteurs de bande dessinée.
ACIBD	: Association des créateurs et intervenants de la bande dessinée.
AIAC	: Association internationale des auteurs de comics et cartoons.
ARL	: Agence régionale du livre.
ASBL	: Association sans but lucratif.
BDM	: <i>Trésors de la bande dessinée</i> (Béra, Denni, Mellot).
BNF	: Bibliothèque nationale de France.
CAVAR	: Caisse d'allocations vieillesse des arts graphiques et plastiques.
CBBD	: Centre belge de la bande dessinée.
CBD	: Club des bandes dessinées.
CBEBD	: Chambre belge des experts de la bande dessinée.
CELEG	: Centre d'étude des littératures graphiques.
CGT	: Confédération générale du travail.
CIBDI	: Cité internationale de la bande dessinée et de l'image.
CNBDI	: Centre national de la bande dessinée et de l'image.
CNL	: Centre national du livre.
CPE	: Conseil permanent des écrivains.
CPI	: Code de la propriété intellectuelle.
CTI	: Confédération des travailleurs intellectuels.
DIY	: <i>Do it Yourself</i>
EHESS	: École des hautes études en sciences sociales.
GABD	: Groupement des auteurs de bande dessinée.
Grill	: Groupement des illustrateurs-auteurs et scénaristes de la région Alsace.
MBO	: <i>Management Buy-Out</i> .
Oubapo	: Ouvroir de bande dessinée potentielle.
PDG	: Président directeur général.
PLGPPUR	: <i>Plein la gueule pour pas un rond</i> .
SARL	: Société à responsabilité limitée.
SCABD	: Société des créateurs et amis de la bande dessinée.
SCEI	: Syndicat pour une convention collective de l'écrit et de l'image.
SDJ	: Syndicat des dessinateurs de journaux.
SDJE	: Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants.
SDP	: Syndicat des dessinateurs de presse.

SDPE	: Syndicat des dessinateurs de la presse enfantine.
SGDL	: Société des gens de lettres.
Smart	: Société mutuelle des artistes.
SNAC	: Syndicat national des auteurs compositeurs.
SNAD	: Syndicat national des artistes dessinateurs.
SNE	: Syndicat national des éditeurs.
SNJ	: Syndicat national des journalistes.
SNPI	: Syndicat national des peintres illustrateurs.
SOCERLID	: Société civile d'études et de recherches des littératures dessinées.
UADF	: Union des artistes dessinateurs français.
UES	: Union d'économie sociale.
UNICEF	: <i>United Nations of Internatinoal Children's Emergency Fund.</i>
UNPI	: Union nationale des peintres illustrateurs.
upCHIC	: Union professionnels des créateurs d'histoire en images, illustrations et cartoons.
UPCHIQ	: Union professionnels des créateurs d'histoire en images québécois.

INDEX DES NOMS

A

ABEL, Olivier : 416
ACHE, Jean : 243
ALAGBÉ, Yvan : 108
ALCANTE, Didier : 311
ALGOET, Serge : 150
ALIN, Christelle : 416
ALLEMAND, Max : 76
ALQUIER, Fabien : 86
AMELINE, Charles : 53
AMENGUAL, Barthélémy : 63
ANSPACH, Nicolas : 157, 304, 306, 308-309, 311-314, 318, 321
ARESTEIN, Jean : 243
ARNAUD, Noël : 64-65
ARNHEIM, Rudolf : 370
ARSEGUEL, Gérard : 65
ATTANASIO, Dino : 261
ATTIAS-DONFUT, Claudine : 71
AUSTIN, John L. : 41
AVRIL, François : 300
AYROLES, Alain : 327, 437

B

BACOT, Jean-Pierre : 201, 203, 206-208, 214, 219
BAËR, Gil (Gilles BAER) : 237-238
BAETENS, Jan : 109
BAGAGE, Robert : 248-249
BAILLE, Hervé : 228
BARAN, Alain : 278, 284
BARBIER, René : 348
BARETS, Stanislas : 153
BARIDON, Laurent : 209
BARRAULT, Anne : 152
BASTIDE, Bernard : 216
BAUDOIN, Edmond : 174
BAUDRY, Julien : 62, 66, 71, 77, 151, 184
BAYLIE, Claude : 65
BEAUD, Stéphane : 348, 355
BEAUVOIS, Jean-Léon : 387
BÉCAN (Bernhard KAHN) : 238
BECKER, Howard S. : 15-16, 32, 42, 48, 71, 144, 146, 190-191, 339, 348, 357, 376
BECKERS, André : 262
BELLEFROID, Thierry : 93, 107, 310, 387

BELLUS, Jean : 229
BEN (pseud.) : 238
BENOÎT, Ted (Thierry BENOÎT) : 300
BÉRA, Michel : 149
BERBERIAN, Charles : 300
BERCK (Arthur BERCKMANS) : 275
BERLAND, Alain : 416
BERNIER, Michèle : 88
BERSIER, Jean-Eugène : 200, 202-203, 205
BERTHET, Philippe : 86, 99
BERTHOU, Benoît : 126
BERTRAND, Corrine : 318, 321
BERTRAND, Jean-Pierre : 225
BESSIN, Marc : 383
BEYRAND, Alain : 161-162, 165, 247
BIB (pseud.) : 238
BIDART, Claire : 383
BIHL, Laurent : 208
BILAL, Enki : 98
BIZOT, Jean-François : 89
BLANCHARD, Gérard : 160
BLANCHET, Alain : 351-352
BLANCHET, Évariste : 73, 83, 98, 112
BLOCH-MORHANGE, Jacques : 247
BOBINEAU, Olivier : 32
BOCQUET, José-Louis : 76, 86, 153, 252, 260-262, 265, 267-271, 277, 292, 322, 378-379
BOFA, Gus (Gustave BLANCHOT) : 228, 431
BOILEAU, Laurent : 314, 318
BOLTANSKI, Luc : 15-16, 18, 32, 53, 68-71, 73, 79, 88-89, 96, 102, 171, 272, 283, 342, 367, 369, 374-376, 380, 405, 434, 436
BONDOUX, Franck : 359
BOUILLOT, Roger : 431
BOUISSOU, Jean-Marie : 136
BOULET (Gilles Roussel) : 412
BOULLET, Jean : 137, 149
BOURDIEU, Pierre : 15, 42, 103, 118, 198, 360, 369
BOURDIN, Georges : 243, 252
BOURGEOIS, Guillaume : 109
BOURGOIN, Didier : 109
BOURLÈS, Rémy : 245
BOUYER, Sylvain : 326
BOWNESS, Alan : 26, 45-47, 52-53, 71, 75, 389
BREMAUD, Alain : 218

BRETÉCHER, Claire : 97, 99
BRIDGE, Joë (Jean BARREZ) : 242-243
BRION, Marcel : 70
BROUARD, Jean-Yves : 261, 281, 287
BUCH, Serge : 350

C

CABANES, Max : 307
CABROL, Raoul : 238
CABRY, Cyril : 300
CABU (Jean CABUT) : 270
CADIOU, Henri : 224, 240, 246, 253
CAEN, Michel : 66, 381
CAILLÉ, Alain : 343, 364, 410
CALON, Olivier : 219, 221, 231
CANIFF, Milton : 86, 283
CAPIO, Beatriz : 99
CARADEC, François : 220
CARAN D'ACHE (Emmanuel POIRÉ) : 147, 208, 213, 216
CAROZZO, Ettore : 59
CASSAGNAU, Pascale : 76
CAUVIN, Raoul : 307
CAVANNA, François : 88
CAVÉ (pseud.) : 199
CEFAÏ, Daniel : 344
CENCINO, Araceli : 322
CESTAC, Florence : 85, 87, 104, 113-114, 149, 386
CÉZARD, Jean : 243
CHALAND, Yves : 86, 98
CHAM (Amédée DE NOÉ) : 206, 209-211, 213
CHAMPAGNE, Aurélie : 128, 435
CHAMPY, Florent : 22, 193
CHAPERON, Jean : 215, 224, 237, 238, 242, 246
CHAPOULIE, Jean-Michel : 190
CHARLE, Christophe : 225-227
CHARLET, Nicolas-Toussaint : 210
CHARLIER, Jean-Michel : 174, 261-264, 268-270
CHARLIER, Philippe : 268
CHARON, Jean-Marie : 227, 229
CHARTIER, Roger : 187
CHARTON, Édouard : 206
CHATRIOT, Alain : 238
CHAVDIA, Christophe : 89
CHAZALVIEL, Céline : 416
CHEMIN, Anne : 431
CHENAVAL, Fernand : 261, 276
CHÉRON, Yvan : 261

CHEssel, Marie-Emmanuelle : 218
CHIAPELLO, Ève : 73, 79, 89, 342, 375-376, 434
CHOTT (Pierre MOUCHOT) : 57, 61, 248-249
CHRISTOPHE (Georges COLOMB) : 220
CLAEYS, Séraphine : 283
CLAVELOUX, Nicole : 113
CLERC, Serge : 87, 300
COGNIET, Léon : 210
COHL, Émile (Émile COURTET) : 212-213, 216-217, 221
COMMARMOND, Pierre : 239
CORBASSON, Dominique : 300
CORBIN, Alain : 55
CORNUAUD, Sébastien : 106, 299, 326, 407
COSANDEY, Roland : 199
COSSU, Antonio : 99
COUCKE, Nathalie : 81
COUNE, Georges : 150
COUPERIE, Pierre : 165
CRAENHALS, François : 83, 276
CRAFTY (Victor E. GÉRUZEZ) : 210
CRAM (Pseud.) : 276
CRÉPIN, Thierry : 56-61, 76, 89-90, 184, 224, 231-233, 236-237, 239, 243-244, 267
CRUMB, Robert : 89
CUBIK (pseud.) : 302
CUVELIER, Paul : 82, 128, 258

D

DACHEUX, Éric : 51
DAN, Bob (Robert DANSLER) : 232, 242-243, 250, 252
DAUMIER, Honoré : 209, 220
DAVODEAU, Étienne : 307, 314, 320
DAYEZ, Hugues : 86, 99, 101, 105, 137, 255, 260, 262, 265, 267, 277
DE CRÉCY, Nicolas : 128
DE GIETER, Lucien : 292
DE GROOT, Bob (Robert DE GROOT) : 287
DE LA CROIX, Arnaud : 77
DE LA NÉZIÈRE, Raymond : 216
DE LAËT, Danny : 275, 301
DE SAINT-VINCENT, Claude : 304-305, 308-311, 313, 315
DE STA, Henri (Henri DE SAINT-ALARY) : 213
DEFEIL DE TON (Henri ROUSSEL) : 88
DEJASSE, Erwin : 86
DEL DUCA, Cino : 59, 247

DELAROCHE, Paul : 210
 DELCROIX, Olivier : 359
 DELHAUTEUR, Charlie : 261
 DELIGNE, Michel : 149-150
 DELPORTE, Christian : 58, 214-215, 223-229, 235, 238, 244
 DELPORTE, Yvan : 264, 273-274, 276-280, 282-287, 291-292, 296, 303, 317, 331, 379, 445
 DELZESCAUX, Sabine : 193
 DEMAZIÈRE, Didier : 22, 188-191
 DEMEYER, Robert : 150
 DEMILLE, Madeleine (Madeleine MALIN) : 300
 DENAYER, Christian : 277-278, 284-285, 291
 DENEUMOSTIER, Jean : 321, 367
 DENNI, Michel : 83, 149
 DEPAQUIT, Jules : 218
 DEPELLEY, Jean : 409
 DEPIÈRE, Guy : 260
 DERIB (Claude DE RIBAUPIERRE) : 140
 DESSE, Jacques : 222
 DETOURNAY, Charles-Louis : 138
 DEVOS, Jacques : 287
 DHARM (Pseud.) : 228
 DI SALVIA, Morgan : 157, 406
 DIDGÉ (Didier CHARDEZ) : 288
 DIERICK, Charles : 255
 DIONNET, Jean-Pierre : 98
 DISNEY, Walt (Walter E. DISNEY) : 260
 DISPAUX, Gilbert : 27, 161-163, 165, 167, 172
 DOIZY, Guillaume : 209
 DON (Pseud.) : 238
 DORÉ, Gustave : 205, 209
 DORÉMIEUX, Alain : 62
 DOUSTE-BLAZY, Philippe : 156
 DOZO, Björn-Olav : 51, 384
 DRUILLET, Philippe : 98
 DUBAR, Claude : 22, 188-191
 DUBOCHET, Jean-Julien : 206
 DUBREUIL, Laurent : 15, 53, 119-121, 124-125, 135
 DUC (Bernard DUCOURANT) : 84, 407
 DUKERCY, Pierre : 238
 DUPA (Luc DUPANLOUP) : 284
 DUPUIS, Charles : 101, 260, 267-268, 383
 DUPUIS, Jean : 301
 DUPUIS, Paul : 101, 267-268
 DUPUIS, Pierre : 284
 DUPUIS, Pierre-Léon : 262
 DUPUY, Georges : 64

DUPUY, Philippe : 300
 DURAND, Martial : 262
 DURKHEIM, Émile : 116-118, 188
 DUVAL, Yves : 287
 DUVAULT, Laurent : 304, 321

E

EISNER, William E. : 93, 100
 ÉLIAS, Norbert : 16-17, 21, 32, 74, 193, 292
 EMBS, Jean-Marie : 205, 220
 ERRE, Fabrice : 341, 394
 ERSNT, Serge : 288
 ÉTIENNE, Samuel : 72-73
 EVANS, Christophe : 50

F

FABCARO (Fabrice CARO) : 423
 FAÑCH (Fañch JUTEAU) : 301
 FARINOLE, Pierre : 223, 229, 232, 237-238, 242, 244
 FARKAS, Bernard : 98
 FAURE, Stanislas : 61, 88
 FAVRET-SAADA, Jeanne : 351
 FERRANDEZ, Jacques : 350
 FERRY, Jules : 213, 225
 FESTINGER, Léon : 387
 FEYEL, Gilles : 214, 225
 FEYEN-PERRIN, Augustin : 210
 FIFI (Philippe SADZOT) : 85
 FILIPACCHI, Daniel : 90
 FILIPPINI, Henri : 66, 88
 FINKELSTEIN, René : 90
 FLAMION, Alain : 306, 315, 323
 FORAIN, Jean-Louis : 213-214, 216, 218
 FOREST, Jean-Claude : 62, 90
 FORLANI, Rémo : 63, 76, 82, 90
 FORSDICK, Charles : 63
 FORTON, Gérald : 262, 268
 FOUCAULT, Michel : 405
 FOUCHÉ, Pascal : 137, 155
 FOURMENT, Alain : 60
 FOY, André : 228
 FRANC, Régis : 99, 128
 FRANQUIN, André : 83-84, 151, 174, 260, 262, 264-267, 269, 276-277, 281-282, 350, 436
 FRAPAT, Jean : 76
 FRED (Othon ARISTIDÈS) : 83, 106, 156, 270-271, 407

FREIDSON, Eliot : 22, 42, 190, 198, 368, 371
FRÉMION, Yves : 270, 350
FRÈRE, Albert : 301
FRESNAULT-DERUELLE, Pierre : 65, 102
FROMENTAL, Jean-Luc : 86, 153
FUNKEN, Fred : 83, 260-261
FUZIER, Robert : 238

G

GABILLIET, Jean-Paul : 136
GADÉA, Charles : 22, 188-191
GALLAND, André : 215, 224, 237-240, 242-244, 246
GALLEGO, Antonio : 152
GALLOY, Philippe : 309, 322
GARDELLA, Édouard : 32
GAREL, Roland : 284
GASSIER, Henri-Paul : 238
GAUCKLER, Geneviève : 300
GAUCKLER, Philippe : 300
GAUDELETTE, Michel : 73
GAUDET, Françoise : 50
GAUMER, Patrick : 98, 101, 137, 157, 287, 297
GAUTIER, Pierre-Yves : 437
GAVARNI, Paul (Sulpice-Guillaume CHEVALIER) : 209, 220
GÉBÉ (Georges BLONDEAU) : 88, 270
GÉDÉON, Baril : 210
GENDROT, Claude : 305-306, 308, 310-311, 314-317, 321-323
GENSAC, Gilbert : 247
GERINGS (Pseud.) : 238
GERNER, Jochen : 94, 113
GERVEREAU, Laurent : 58
GIBRAT, Jean-Pierre : 307, 322
GIGOUX, Jean : 220
GILL, André (Louis-Alexandre G. DE GUINES) : 212, 216
GIRANDOLA, Fabien : 32, 120, 353
GIRAUD, Claude : 32, 74, 98, 118, 375, 443
GIRE (Eugène GIROUD ?) : 243
GIROUD, Franck : 311
GLAUDE, Benoît : 369
GLÉNAT, Jacques : 93, 138, 290
GLEYSRE, Charles : 210
GNAEDIG, Sébastien : 304, 306
GOBILLE, Boris : 225, 247
GODBOUT, Jacques T. : 343-344
GODDIN, Philippe : 256-260, 265
GOFFIN, Alain : 99

GOFFMAN, Erving : 17, 27, 32, 95, 118, 312, 343, 345, 358, 375, 428, 457
GOMBRICH, Ernst H. J. : 51
GONZALES, Jose-Marie : 152
GORDINNE, Charles : 255
GORGEARD, Franck-Michel : 103
GOSCINNY, Anne : 262, 313-314
GOSCINNY, René : 88, 91, 98, 261-262, 264-265, 268-270, 276, 381
GOT, Yves : 99
GOTLIB, Marcel (Marcel GOTLIB) : 97-98
GÖTTING, Jean-Claude : 300
GOUTAL, Jean-Louis : 263-264
GRAFMEYER, Yves : 17
GRAMBERT (Pseud.) : 238
GRANDVILLE, Jean-Jacques (Jean I. I. GÉRARD) : 205, 209, 220
GRATIER, François : 247
GRATON, Jean : 262
GRAVARI-BARBAS, Maria : 156
GREG (Michel REGNIER) : 82, 261-263, 265, 266, 276
GRIMPEL, Olivier : 149
GROENSTEEN, Thierry : 46, 50, 56-61, 63-66, 70, 73, 76-77, 86, 89-91, 93-96, 98-100, 102-103, 105-106, 108, 114, 134-137, 140, 143-147, 149, 153, 156, 158, 160, 162, 196, 199-201, 209, 211-213, 220-221, 224, 228, 230, 236, 239, 248, 255, 269, 446, 452-453
GROJNOWSKI, Daniel : 213, 215
GROSSETTI, Michel : 383
GROVE, Laurence : 63, 82, 140
GUÉDRON, Martial : 209
GUERSE, Guillaume : 87-88
GUIBERT, Xavier : 50, 111, 125, 395
GUILLAUME, Benoît : 358
GUILLAUME, Marie-Ange : 260-262, 265, 268, 270
GUYONNET, Daniel : 152

H

HALFF, Gisèle : 241
HARDER, Jens : 350
HARPIGNIES, Henri : 210
HÉAS, Stéphane : 31
HEARST, William R. : 59
HEBDIGE, Dick : 41
HÉBRARD, Jean : 268-269
HEINICH, Nathalie : 15-16, 18-22, 27-28, 33, 39, 42-43, 49-52, 103, 129, 145, 169, 183, 193-194, 198, 210, 212, 225, 345,

367-368, 370, 401, 409-410, 413, 416,
423-424, 454
HELLÉ, André (André LACLÔTRE) : 222
HELLINGS, Colette : 288
HÉMARD, Joseph : 217
HENNION, Antoine : 71-72
HERGÉ (Georges REMI) : 66, 83, 86, 103,
138, 151, 236, 255-260, 262, 265, 283,
431
HERMANN (Hermann HUPPEN) : 214, 287,
290
HIRTZ, Manuel : 51
HONNETH, Axel : 188, 303, 324, 410, 437
HUBINON, Victor : 261-262
HUGUES, Everett C. : 189-190
HYMAN, Miles : 300

I

IBELS, Henri G. : 238
IMPARATO, Latino : 54, 110-111
ISELIN, Henri : 241

J

JACOBS, Edgar P. : 66, 83, 255, 257-259,
265, 350
JACQUEMIN, Dominique : 274
JENNEQUIN, Jean-Paul : 134-135
JIJÉ (Joseph GILLAIN) : 84, 86, 255, 260,
262, 264, 267
JOACHIMOWICZ, Alain : 158
JOB (Jacques M. DE BREVILLE) : 208
JODELET, Denise : 16
JOJO (pseud.) : 282, 377
JOSEPH, Isaac : 17
JOUBERT, Bernard : 90
Joule, Robert : 387
JUILLARD, André : 300
JUVEN, Félix : 214, 221

K

KAENEL, Philippe : 198-200, 203-205,
207-209, 211, 215
KAPLAN, Balthazar : 104
KARABOUDJAN, Laureline : 371
KARPIK, Lucien : 122, 150, 434
KARSENTI, Bruno : 117
KENNES, Dimitri : 304-306, 308-309, 315-
316, 321-323
KERNER, Emmanuel : 300
KOECHLIN, Lionel : 300

KRIS (Christophe GORET) : 307, 314
KRIS, Ernst : 407
KUNZLE, David : 198
KURZ, Otto : 407

L

LACASSIN, Francis : 50, 62-65, 69, 76, 149
LACROIX, Simone : 253
LAFARGUE, Jean-Noël : 51, 184-185, 220,
363
LAGARDE, Thierry : 103
LAMBERT, Frédéric : 416
LAMBERT, Marij : 201
LANG, Jack : 155-156, 285
LAPIÈRE, Dennis : 311
LAPOLICE, Pierre (pseud.) : 416
LARDY, Philippe : 300
LATOUR, Bruno : 43, 388
LAVOLLÉE, Charles : 201
LAX, Christian : 307, 322
LAZAR, Hélène : 114
LE BUSSY, Olivier : 308
LE GALL, Franck : 307, 322
LE GALLI, Michaël : 320
LE MONNIER, Henry : 239-240, 243
LE RAILLIC, Étienne : 236, 243-244, 252,
265
LÉANDRE, Charles L. : 214
LEBLANC, Raymond : 258
LEBORGNE, André : 82, 150
LECHANTRE, Jacques : 228-229
LECIGNE, Bruno : 103, 113
LECOMTE, Marcelin : 292
LEFÈVRE, Pascal : 157, 406
LEFEVRE, Philippe : 151
LEGENDRE, Bertrand : 382
LEGROS, Patrick : 95, 388
LELOUP, Michel : 255, 257, 295, 367, 437
LEMAIRE, Thierry : 372
LEPAGE, Emmanuel : 307, 322
LESAGE, Sylvain : 58, 64, 76
LEVERD, Damian : 128
LÉVY, Jules : 213
LIBERGE, Éric : 312
LIQUOIS, Auguste : 232, 242-244, 252
LL DE MARS (Pseud.) : 99
LLOBERA, Joseph : 85
LORTAC (Robert A. COLLARD) : 199, 217
LOSFELD, Éric : 82, 88-89
LOUSTAL (Jacques DE LOUSTAL) : 300
LUCIEN, Stéphane : 267

M

MACHEROT, Raymond : 83
MAËSTER (Jean-Marie BALLESTER) : 317
MAHLER, Nicolas : 94
MAIGRET, Éric : 51, 102
MAILLET, Raymond : 217
MALENGRAU, Sophie : 295
MANDRYKA, Nikita : 97-99, 252, 271, 402
MANDY, Marie : 446
MANNHEIM, Karl : 70
MARCOURT, Jean-Claude : 308
MARÉCHAL, Denis : 58
MARIC, Raymond : 271, 284
MARIJAC (Jacques DUMAS) : 247, 249, 252, 265
MARINONE, Isabelle : 216
MARTENS, Thierry : 83, 161-163, 165, 260, 277
MARTIN, Henri-Jean : 187
MARTIN, Jacques : 66, 83, 264
MARTIN, Jean-Philippe : 101, 106-107, 109
MARTIN, Marc : 216-217
MARTIN, Philippe : 83
MARTY, André-Édouard : 239-240, 244, 246, 251
MARTY, Dominique : 239, 251
MARX, Karl : 188
MASSART, Baudouin : 92, 435
MASSART, Pierre : 92, 435
MASSE, Francis : 128
MAT (Marcel TURLIN) : 243
MATTOTTI, Lorenzo : 98, 152, 174, 300
MAUSS, Marcel : 117, 377
MAYENCE, Serge : 81
MAZURIER, Stéphane : 88
MCCAY, Winsor : 103
MCCLOUD, Scott : 93, 140, 426
MCLUHAN, Marshall : 93
MCQUILLAN, Libbie : 63
MELLOT, Philippe : 149, 205, 220
MELOT, Michel : 215
MENGER, Pierre-Michel : 22, 42, 413, 426, 435, 437
MENU, Jean-Christophe : 103-105, 111-114, 125, 127, 129, 131, 143-146, 148, 154, 192, 349, 386
MÉON, Jean-Matthieu : 60-61
MÉZIÈRES, Jean-Claude : 271
MIDAM (Michel LEDENT) : 307, 309, 322
MILLER, Ann : 99-101, 159, 161, 173
MITACQ (Michel TACQ) : 262, 289
MITREVSKI, Ivan : 139

MOEBIUS (Jean GIRAUD) : 98, 103
MOLITERNI, Claude : 279, 309
MOLLIER, Jean-Yves : 382
MONIQUET, Marcel : 261
MONNET, Éric : 32
MONTAGNE, Vincent : 316
MONTELLIER, Chantal : 113-114
MOONS, André : 283
MORCHOISNE, Jean-Claude : 98
MORDILLO, Guillermo : 278
MORGAN, Harry (Pseud.) : 51, 57, 61, 63, 65, 76-77, 113, 127, 228, 236, 239, 446
Morin, Edgar : 63, 70, 76
MORIN, Louis : 208
MORIN, Philippe : 73
MORMONT, Marinette : 435
MORRIS (Maurice DE BÈVÈRE) : 82, 260, 264
MOSCOVICI, Serge : 67
MOUCHART, Benoît : 128, 236, 257-259, 261, 263, 265, 278, 350
MOULIN, Raymonde : 42, 49, 191, 214-215, 392
MOYNOT, Emmanuel : 307, 322
MULATIER, Jean : 98

N

NADAR (Gaspard-Félix
TOURNACHON) : 217
NAECO, Sébastien : 299, 432
NAVARRO, Marcel : 248-249
NICKS, Jean-Luc : 92
NIFFLE, Frédéric : 85, 313, 429
NORCLIFF, Glen : 355

O

O'GALOP (Marius ROSSILLON) : 217
OBION (Erwan LUCAS) : 371
OFFENSTADT (frères) : 221
OGIEN, Albert : 394
OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre : 356, 361
OLTRA, Romain : 85
ORY, Pascal : 59-61, 184, 235-236
OUTCAULT, Richard F. : 160-161
OZANNE, Denis : 149

P

PAAPE, Eddy : 260-261, 268
PAQUES, Frédéric : 201

PARASIK (Pseud.) : 372
 PARINET, Élisabeth : 187
 PARK, Robert E. : 189
 PARSONS, Talcott E. : 189
 PASAMONIK Didier : 82, 137, 149, 157,
 271, 300, 305-306, 308-309, 311-314,
 318-319, 321-322, 328, 403
 PASQUIER, Renaud : 15, 53, 119-121, 124-
 125
 PASSERON, Jean-Claude : 22, 42
 PAUVERT, Jean-Jacques : 89, 104
 PEDRO (Pseud.) : 228
 PEDROSA, Cyril : 313-314, 324
 PEETERS, Benoît : 57, 123-124, 147, 165,
 199-200, 209, 211, 256, 259
 PÉLAPRAT, Jean-Marie : 264
 PENEFF, Jean : 355
 PÉREZ, Damien : 86
 PERRÉ, Aristide : 243
 PERRENOUD, Marc : 357
 PERRIN, Raymond : 55, 323
 PÉTILLON, René : 99
 PETIT, Léonce : 210
 PETIT-ROULET, Philippe : 300
 PÉVÉ (Pseud.) : 276
 PEYO (Paul CULLIFORD) : 140, 260, 262,
 265, 267, 275-277
 PIANINA, Vincent : 412
 PICASSO, Kiki (Christian CHAPIRON) : 99
 PICAUD, Manuel F. : 322
 PICHELIN, Marc : 87-88
 PICQ, Robert : 229
 PIERRAT, Emmanuel : 155
 PIERRE, Emmanuel : 300
 PIETTE, Albert : 369
 PINCHART, Patrick : 308-309
 PIRLOT-BLANCHARD, Yvette : 290
 PISSAVY-YVERNAULT, Bertrand : 277, 436
 PISSAVY-YVERNAULT, Christelle : 277,
 436
 PLOQUIN, Geneviève : 239, 241
 POÏVET, Raymond : 66, 88, 252, 271, 407
 POULBOT, Fransisque : 216, 218
 POUSSOU-PLESSE, Marielle : 383, 423
 POUTRAIN, Véronique : 31
 PRATT, Hugo (Eugénio PRATT) : 99-100,
 278
 PREYAT, Fabrice : 51
 PUCHOL, Jeanne : 113
 PUERTAS, Lætitia : 89

Q

QUÉNOT, Katherine : 83
 QUÉRÉ, Louis : 394

R

RABIER, Benjamin : 216, 221, 223, 231
 RADIGUET, Maurice : 237
 RAGACHE, Gilles : 235
 RAGEUL, Anthony : 328
 RATIER, Gilles : 28, 61, 82, 102, 153, 249,
 260, 262-265, 318, 350, 405, 408, 445
 REISER, Jean-Marc : 103, 270, 350
 RENARD, Jean-Bruno : 39, 41, 90, 341
 RENDANCE, Olivero : 355
 RENONCIAT, Annie : 77, 221-222
 RENOUARD, Paul : 238
 RESNAIS, Alain : 62-63, 70
 REYMOND, Mathias : 89
 RIBEYRE, Félix : 211, 213
 RIBOT, Catherine : 264
 RICHET, Bertrand : 64
 RICŒUR, Paul : 57
 RIGOT, Robert : 244, 250-251
 RIOUT, Denys : 211
 RIVIÈRE, François : 257-259, 265, 278, 350
 ROBA, Jean : 287, 309, 312
 ROBERT, François : 283
 ROBIAL, Étienne : 104, 106, 113, 149
 ROBIDA, Albert : 208
 ROBIEFROID, Jean-Pascal : 437
 ROBIN, Christian : 382
 ROB-VEL (Robert VELTER) : 255
 ROFFAT, Sébastien : 218
 ROQUIN, Robert : 239
 ROSY, Maurice : 264
 ROURE, Philippe : 409
 ROUX, Antoine : 65
 ROUX, Jean-Pierre : 56, 60
 ROUYET, Robert : 261
 RYSSAC, Eddy : 275

S

SADAoui, Marc : 156
 SADOUL, Georges : 57, 59, 75
 SADOUL, Jacques : 90
 SADOUL, Numa : 84, 98, 262, 265, 269,
 277, 350, 402
 SAINTAGNAN, Éléonore : 416
 SAINT-OGAN, Alain : 66, 76-77, 184, 223,
 228, 230, 232-233, 236, 243, 252, 446

SALIS, Rodolphe : 213
 SAPIRO, Gisèle : 225, 247
 SARTRE, Jean-Paul : 135
 SATRAPI, Marjane : 106, 114
 SAUSVERD, Antoine : 201, 211
 SAUVAYRE, Maurice : 228
 SCHETTER, Michel : 275
 SCHUITEN, François : 99
 SCHWARTZ, Barthélémy : 104-105, 111-112
 SCHWARTZ, Olivier : 86
 SEARLE, John L. : 51
 SEMPÉ, Jean-Jacques : 184
 SENNEP (Jean-Jacques C. PENNÈS) : 238
 SENNETT, Richard : 81, 367, 393, 437
 SEVEAU, Vincent : 341
 SFAR, Johann : 429
 SHAPIRO, Roberta : 15, 21, 49
 SHELTON, Gilbert : 89
 SIMMEL, Georg : 43, 65, 117-118, 188, 401, 412, 441
 SIMONIS, Martine : 260
 SINÉ (Maurice SINET) : 88-89
 SMOLDEREN, Thierry : 55, 62, 82, 160, 453
 SOKAL, Benoît : 99, 127
 SPIEGELMAN, Art : 100
 SQUARZONI, Philippe : 350
 STANICEL, Jean-Yves : 284, 286, 288
 STANISLAS (Stanislas BARTHÉLÉMY) : 86
 STEFANELLI, Matteo : 51
 STEINLEN, Théophile-Alexandre : 214
 STERCKX, Michel : 293
 STERCKX, Pierre : 103, 152
 STOP (Louis P. G. B. MOREL-RETZ) : 210
 STRINATI, Pierre : 62
 SULLEROT, Évelyne : 63-65, 70
 SWARTE, Joost : 103

T

TABARY, Jean : 270
 TACUSSEL, Patrick : 121, 456-457
 TAILLANDIER, R. : 246
 TALLANDIER, Jules : 231
 TARDI, Jacques : 99
 TAROT, Camille : 117
 TEL (Pseud.) : 238
 THÉVENET, Jean-Marc : 152
 THÉVENOT, Laurent : 18, 32-33, 68, 122, 171, 193, 310, 339-340, 367, 374, 380, 410-412, 435-436, 441, 457, 459
 THIELLEMENT, Pacôme : 104, 111
 THOMAS, William I. : 17

TIBÉRI, Jean-Paul : 245
 TIBET (Gilbert GASCARD) : 273, 276-277, 282-283, 289-291
 TILLEUL, Jean-Louis : 92
 TILLIER, Bertrand : 212, 216
 TILLIEUX, Maurice : 261
 TILLION, Germaine : 360
 TOME, Philippe : 309
 TÖPFFER, Rodolphe : 57, 139, 147, 160, 196, 198-201, 206, 209, 211, 220
 TÖPFFER, Wolfgang-Adam : 199
 TOPOR, Roland : 88
 TORTEL, Jean : 64-65
 TORTORA, Giovanni : 278
 TRIPIER, Pierre : 22, 188-191
 TROISFONTAINES, Georges : 247, 260-261, 263, 267-268
 TRONDHEIM, Lewis (Laurent CHABOSY) : 94, 105, 350, 414, 429
 TROWEL, Alain : 257-258
 TRUBERT, Jean : 243
 TURGEON, David : 184
 TWYMAN, Michael : 203

U

UDERZO, Albert : 262, 267-269, 276, 289

V

VALLÉE, Maxime : 109
 VAN ASBROECK, Benoît : 255, 257, 295, 367, 437
 VAN BELLE, Anita : 446
 VAN HAMME, Jean : 82, 309-310, 313, 316-317, 323, 429
 VAN HERP, Jacques : 82
 VAN LINTHOUT, Georges : 288
 VAN PASSEN, Alain : 82
 VAN VAERENBERGH, Olivier : 308, 321
 VANDERSTEEN, Willy : 83
 VANDESANDE, Tania : 289
 VANDOOREN, Philippe : 84, 407
 VANDROMME, Pol : 63
 VANKEER, Pierre : 82
 VENANZI, Luca : 276
 VERDRAGER, Pierre : 16
 VESCHAMBRE, Vincent : 156
 VIGNAUX, Valérie : 199, 216-218
 VINCENT, Luc : 238, 308

W

WACHSMANN, Patrick : 61
WALLEZ, Norbert : 256-257
WALTHÉRY, François : 287
WASTERLAIN, Marc : 284
WEBER, Florence : 348, 355
WEBER, Max : 18-20, 167, 188, 368
WEINBERG, Albert : 262
WERTHAM, Frédéric : 135
WILLETTE, Adolphe L. : 213, 216, 218
WINKLER, Paul : 59, 63, 232, 247

WOLINSKI, Georges : 88

Y

YANN (Yann LE PENNETIER) : 86

Z

ZAVAGLI-MATTOTTI, Rina : 152
ZEP (Philippe CHAPPUIS) : 140
ZOLA, Émile : 47

INDEX THÉMATIQUE

A

- Absorption : 45, 339-340, 342, 412, 418, 420, 442, 456
Âge d'or de la bande dessinée (1934-1940) : 62, 67
Âge d'or de la bande dessinée franco-belge (1946-1975) : 137, 262
Amateur : 28, 30, 33, 47, 52-54, 62-65, 69, 71-76, 79-80, 83, 87, 92, 119, 126, 135, 149, 153, 163, 171-172, 174-175, 184, 201, 212, 276, 288-289, 329, 339, 369, 371, 374, 376, 378, 405, 413, 415, 423, 431, 434, 460
Amateurisme : 153-154, 172, 193, 200, 226, 240, 242, 246, 286, 288, 346, 373, 377-379, 381-383, 395-398, 400, 421, 425, 431-432, 434
Anonymat : 76, 171, 241, 319, 409, 416, 447, 460
Artefact : 95, 388-389, 443-444
Artification : 21-27, 33, 35, 37, 43, 48-49, 52-53, 56, 67-68, 71, 76, 79, 82, 86-87, 90, 92, 95-96, 102, 105, 115, 119, 128-129, 131-132, 138-139, 141-143, 146-148, 150-151, 154-155, 158, 183, 185, 192, 194, 233, 235, 254, 270, 272-273, 324-326, 333-334, 340-341, 344, 358, 362, 365, 369-371, 388, 403, 417, 422-423, 431, 451-452, 455-456, 458-460
Association (loi 1901) : 60, 70, 94, 105, 107-108, 153, 163, 225-226, 265, 297-300, 314, 318, 324, 326, 329-330, 359, 363, 446
Association (sans but lucratif) : 107-108
Attachement : 34, 41, 54, 71, 74-75, 108, 148-149, 161, 164, 169, 172, 175, 178, 210, 272, 340, 379, 394, 402, 412, 447, 451-454, 458
Attribution : 27, 44, 54, 57-58, 61, 67, 72, 74, 100, 105, 118-120, 147, 161, 163, 194-195, 200, 203, 351, 365, 367-368, 377, 380, 382-383, 385, 387-390, 396, 400-401, 406, 411, 413, 438-439, 444-445, 451
Auto-édition : 106-107, 146, 154, 290, 355, 446

B

- Bande dessinée franco-belge : 113, 135-140
Beaux-Arts : 99, 106, 205, 209-212, 214, 224, 237-238

C

- Caricature : 56, 81, 85, 183, 201-202, 207-214, 216-217, 227
Carrière : 29, 47, 52, 68, 80, 85, 108, 131, 199, 209, 211, 216-218, 226, 231, 256, 258-259, 265, 276, 305, 313, 372, 376, 378, 383-384, 387, 396, 400-401, 408, 414, 417, 421-422, 425, 438, 443, 445, 455
Cercles de la reconnaissance
Commentateurs : 23-27, 33-34, 39-41, 43-56, 59, 61-62, 65-77, 79-81, 83-84, 87-88, 91-93, 95-97, 100, 102-105, 112, 115, 119-120, 123-128, 131-132, 134-136, 138-143, 145, 147-150, 154, 158-160, 163, 167-168, 174, 183-185, 192, 200, 254, 268, 272-273, 325, 332, 348, 364-365, 377-379, 381-382, 385, 394-395, 398, 401-403, 405, 416, 451-453, 457-458
Marchands : 46, 97, 99-100, 346, 378
Pairs : 46, 71, 75, 81, 118, 245, 272, 320, 333, 370, 374, 398, 410, 419, 422, 431
Public : 17, 44, 46, 49, 53, 59, 66, 75-78, 80, 96, 102, 114, 136-137, 139, 163, 173-177, 211, 215, 217, 221, 236, 247, 258-260, 265, 269, 273, 288, 293, 297, 331, 333, 346, 358-359, 373, 379, 389, 391, 393, 395, 398, 402, 407, 418-419, 422, 434, 440, 447, 458
Chaîne du livre : 110, 187, 289, 385, 399, 433
Champs (Théorie des) : 14-16, 48, 69-70, 96-97, 116, 118, 171, 215, 292, 339, 351, 360, 364, 369, 400
Cinéma : 57, 63-64, 66, 88, 101, 104, 128, 135, 144-146, 185, 217, 221, 262
Coloriste : 194-195, 274, 318, 326, 329-331, 405, 420

Comic : 57, 62, 135-136, 278, 355
Confiance : 105, 198, 276, 301, 303, 308-310, 312, 315, 320, 342, 353, 378, 379, 393, 437, 439
Configuration : 14, 16-18, 21, 23, 26, 32-34, 40, 45, 48-49, 51, 94, 146, 158, 189, 218, 226, 273, 292, 301, 325, 341-342, 344, 346, 348, 355-358, 360, 362-364, 374-375, 380, 387, 415, 422, 424, 426, 428, 433, 439, 445
Conflit : 43, 52, 67, 119, 123, 162-163, 198, 226, 264, 292, 296, 303, 306, 312-313, 317, 327, 369, 429, 441
Contre-culture : 41, 88, 120
Controverse : 42-43, 52-53, 55, 70, 72, 158, 161, 170
Copyright : 258, 267-268, 272
Culture populaire : 41, 48, 50, 63, 89, 96-97, 119, 136, 150, 155, 160, 173-175, 177, 403, 405, 452

D

Désintéressement : 74, 199, 212, 223, 246, 379
Distanciation : 32, 74-75, 79, 118, 121, 130, 175, 354, 361-362, 416, 425, 456-458
Division du travail : 43-44, 76, 117, 187-189, 216, 218, 263-264, 326-327, 383, 389, 392, 420, 427, 439, 457
Don : 291, 343-344, 349, 377, 379, 402, 409, 412

E

Édition alternative : 86, 93, 105-107, 109, 111-114, 126, 131, 146, 153-154, 158, 160, 184, 341-342, 344, 350, 363, 372, 384, 386, 390, 400, 431, 433
Édition indépendante : 72, 86, 105-108, 110, 112-114, 126, 142, 153, 210, 296, 363, 384, 400, 430-431
Édition mainstream : 159, 353, 361, 400, 436
État : 25, 148, 155, 157-158, 188, 193, 196, 198, 200, 205, 207, 209-210, 226, 242, 272, 296, 324, 328, 334, 393, 409, 452, 455
Ethnographie : 26, 30, 344, 348

F

Fan : 68, 70, 72, 119, 120-121, 439
Fanzine : 72-73, 75, 83, 85, 89, 92-93, 99, 106-107, 109, 112-113, 129, 139, 146, 152-153, 160, 296, 341, 352, 354-355, 371-372, 376-377, 379, 422, 425, 438-439, 444, 446
Fanzinothèque : 109
Formule personne-rôle : 312, 375, 416, 457-459

G

Genre : 50, 52, 57-58, 62, 90-91, 95-96, 98, 103, 108, 110, 114-115, 129-130, 133, 136, 139, 147, 150, 152, 155, 160, 166-167, 173, 177, 200-201, 209, 225, 391, 395, 414, 452-453
Grammaires de la justification : 18-19, 32-33, 72, 171, 193, 340, 342, 367, 370, 374-375, 380, 396, 434
Gravure : 201-208, 211-212, 251

I

Idéaltype : 18, 22, 190, 192

J

Journalisme : 54, 76, 87, 153, 208, 215, 224-229, 231-232, 235, 237-238, 240-243, 246, 250, 253-254, 260, 266, 270-271, 273, 275, 284, 326, 351-353, 395, 455-456
Jugement de prescripteur : 148, 164
Jugement d'évaluateur : 164, 168-172, 360, 385
Jugement d'observateur : 164-165, 177

L

Légitimité : 22, 27, 40-41, 43, 46-48, 50, 57, 63-64, 67-71, 74, 77, 79, 81, 88, 91, 98, 103, 116, 119, 122-123, 126-127, 129, 142, 148, 151, 160, 173, 176, 189-191, 193, 195-196, 209, 211, 236, 240, 296, 331, 333, 374, 401, 410, 446, 452
Librairie : 54, 72, 91, 96, 101, 108, 110-112, 114, 125, 135-137, 149-150, 153, 187-188, 199, 208, 289-290, 299, 326, 346, 359, 365, 383, 386, 393

Littérature : 40, 47, 55-56, 63-66, 70, 88-89, 91-92, 95, 100, 107-108, 113-114, 120, 123, 125-128, 141, 145, 147, 153-154, 159, 183, 187, 196, 200-201, 206, 215, 220-221, 247, 297, 326, 359, 376, 452
Loi : 57, 59-61, 65, 90, 155, 158, 188, 197, 201, 206, 213, 221, 225, 229, 234, 242, 244, 247-249, 251, 253, 260, 263, 266-267, 271-273, 284-286, 289, 295-296, 324, 328, 330, 350, 435

M

Manga : 134-136, 140-141, 177
Marché : 22, 25, 34, 47, 64, 76, 88, 100, 102, 106, 110, 144, 148-149, 151-154, 192-193, 196, 198, 200, 208-210, 212, 244, 261, 274, 280, 284, 287, 289-290, 334, 343, 349, 369, 398, 400, 433, 436, 445, 452, 454-455
Médium : 49, 87, 105, 119, 124-125, 130, 139, 147, 161, 184, 199, 273, 293
Microcosme : 54, 104, 108, 112-113, 125, 127, 130-131, 144, 154, 192, 296, 400, 419, 445
Mondes sociaux : 16, 92, 144-146, 333, 365
Musique : 325, 357, 447

N

Négociation : 44, 165, 186-187, 229, 232, 234, 237, 243, 249, 251, 254, 256-259, 262, 268, 272-273, 282, 295, 304, 309, 314-316, 319, 321, 325, 327-328, 330, 332, 364, 367, 387, 393-394, 397, 407-408, 418, 432, 434-438, 442-443, 447, 458

O

Observation participante : 68, 344, 347-348, 350-352, 356-357
Opéralisme : 413, 416
Origines : 27, 113, 124, 133, 155, 158, 160-162, 164, 170, 196, 200, 246

P

Paralittérature : 64-66, 90, 149, 159
Patrimonialisation : 54, 97, 158, 177, 397

Personnalisation : 33, 75, 77, 87, 117, 164, 277, 324, 334, 342, 354, 366-367, 380, 387, 395, 397, 399, 402, 405, 409-411, 414-416, 423, 436, 451, 456-458, 460

Personnalisme : 413, 416, 420

Personnalité : 116-119, 121, 139, 161, 163, 169, 217, 241, 272-273, 293, 307, 329, 357, 388, 390, 414, 452, 453, 456, 458

Photographie : 107, 152, 204, 214, 217, 231, 356

Pluriactivité : 215-216, 222, 421-422, 424

Pragmatisme : 26-27, 41, 48

Presse

Agence : 232, 247-248, 258, 260-261, 263, 265, 268, 418

Américaine : 59

Carte de presse : 227, 229, 232, 235, 243, 250, 252-254, 271, 273, 284-285

Confessionnelle : 57-58, 87, 231, 235, 256, 277

Enfantine : 55, 57-58, 60-61, 82, 87, 183, 196, 214-215, 219-222, 224, 230-231, 233, 235-236, 238, 247, 249-254, 257, 264, 266, 270, 272

Généraliste : 60, 63, 66, 73, 76, 84, 89, 92, 99, 102, 114, 137, 155, 198, 200, 202, 207, 213, 215, 223-231, 235, 238, 248-250, 253, 255, 257, 261, 270, 290, 305, 311, 317

Illustrée : 56, 58, 197, 201, 203, 205-214, 216, 219, 223, 454-455

Satirique : 56, 88, 201-202, 208, 210, 212-214, 219, 221, 224-225, 230-231

Service de presse : 378, 394-395

Spécialisée : 83-86, 88, 90-91, 96-99, 101-102, 109, 137, 149, 152, 171, 186, 234, 254, 266, 270, 273, 284, 288, 295, 321, 341, 353, 422

Profession

Bulletin professionnel : 29, 237, 275-276, 293, 378

Bulletins professionnels : 240

Groupe professionnel : 31, 44, 71, 73, 81-83, 137, 146, 148, 172, 187-188, 195-198, 205-206, 216-217, 223, 226, 230, 236-238, 245, 253, 265, 272-274, 276-278, 280-281, 288, 292-293, 296-298, 314, 317, 320, 327-328, 332, 348, 354, 376-379, 392, 394, 406-407, 435-436, 452, 454-455

Normes professionnelles : 62, 69, 71, 74, 82, 84-85, 145, 201, 226-227, 241-242, 249, 254-255, 265, 270, 274,

- 291, 293, 296, 317, 326, 347, 352, 361, 373, 377, 379, 385, 399, 403, 410, 421-422, 428, 430-432, 441, 456
- Pratiques professionnelles : 185-187, 200, 216, 218, 228, 230, 239, 246, 254, 262, 266, 274-276, 279, 286-288, 290, 293, 296, 298-300, 310, 316, 327, 331, 343, 346-347, 350, 371-373, 375, 378, 381, 384-385, 393-394, 396, 399, 402, 404, 414-415, 417-418, 423, 430, 432, 436, 439-440, 442-443, 457
- Profession indépendante : 214, 239-242, 246, 250-251, 282, 330-331
- Profession libérale : 25, 188, 190, 241-242, 246, 250-251, 292, 454
- Professionnalisation : 21-26, 28, 33-35, 43, 52, 61, 69, 72-73, 91, 125, 138, 141, 148, 156, 181, 185-188, 191-197, 199, 215, 217-218, 224, 226-227, 233-236, 238, 248, 252-254, 270-272, 299, 302, 317, 324-325, 327, 329-330, 332-334, 340-341, 344, 347, 358, 362, 364-365, 368-371, 402, 406-407, 417, 437, 439, 451, 453-460
- Professionnalisme : 22, 72, 113, 153, 195, 245-246, 258, 342, 346-347, 367-368, 373, 375-377, 379, 384-386, 388-390, 394, 397-398, 403, 407-408, 424, 438
- Professionnels : 22, 27, 30, 33, 34, 40, 46-48, 53-54, 69, 71-76, 81, 84, 88, 96, 110, 126, 137, 143, 149, 153, 155-156, 163, 171-172, 175, 187, 199, 228, 272, 275, 279, 282, 286, 288, 292-293, 296, 299-300, 304, 327, 358-359, 367-368, 371-372, 374-376, 379-380, 383, 389, 395, 398, 403, 407, 409, 413-414, 419, 434, 440, 444
- Régime professionnel : 21-23, 25, 34, 43-47, 56, 71, 79, 81, 85, 88, 97, 105, 112, 148, 153, 186-187, 192-194, 196, 208, 210, 217, 237, 242, 246, 253, 278, 291, 296, 332-333, 345, 348-349, 351, 360, 367-368, 370, 373-374, 381, 383-384, 389-390, 392-393, 397, 400-402, 409, 411, 415, 417-421, 424-425, 428-432, 441-445, 447, 454, 459-460
- Représentations professionnelles : 20, 48, 67, 71, 198, 204, 214, 227, 245, 254, 295, 310, 369, 382, 433-434, 454, 458
- Revendications professionnelles : 25, 47, 89, 108, 153, 192, 225, 229-231, 237-239, 245, 252, 268-269, 272, 279, 291, 293, 295-296, 302, 320, 323-324, 328-331, 340, 355, 370-372, 373, 397, 408, 416, 430, 432, 437
- Salariat : 22, 157, 238, 240-242, 246, 248, 250-251, 263, 271, 282, 324, 330-331, 382, 434, 436-437
- Sociologie des professions : 22, 42, 188-191, 215
- Spécialisation : 22, 54, 68, 80, 85, 87, 92, 96, 113-114, 118, 126, 128, 148, 151, 184, 186, 191, 194-196, 198, 212, 216-219, 222-223, 225-226, 230, 240-241, 246, 249, 250, 255, 259, 264, 266, 272, 274, 283, 286, 314, 319, 326, 330-332, 382, 384, 398, 400, 405, 407, 424, 455
- Trajectoire professionnelle : 57, 126, 220, 223, 227, 256, 260, 267, 277, 374, 380-381, 383, 385, 387, 418, 423, 442-443
- Psychologie : 32, 94, 117, 218, 265, 358, 445
- Publicité : 216-218, 221, 223, 232, 243, 247, 256, 258, 260-261, 263, 267-269, 418

R

- Recherche action : 347
- Reconnaissance
Amour : 410
Estime sociale : 33, 410-411, 423
Respect : 188, 327, 410
- Réflexivité : 77, 81-82, 86-87, 92-96, 130, 176, 361, 416
- Régime d'activité
Artisanal : 47, 62, 81, 154-155, 173, 186, 203, 211, 240, 262, 272, 283, 364, 367, 370, 372, 374, 382, 392-393, 399-400, 403-405, 416-417, 419, 435, 442, 445, 454-455, 460
Vocationnel : 19-23, 33-34, 47, 54, 71, 73, 79-80, 97, 105, 112, 131, 167, 192-194, 209, 212, 215-216, 228, 242, 259, 331, 333, 339, 349, 351, 368-369, 376, 379-381, 383, 391, 403, 415, 417-418, 420-421, 423-425, 436, 446, 454, 458
- Régimes de l'engagement
Régime du familial : 33-34, 68, 72-73, 119-120, 122, 310, 339-340, 345, 371,

373, 410-411, 415-416, 418, 420, 424,
428, 432-433, 436, 439-441, 458-460
Régime du plan : 22, 33-34, 193, 340,
342, 345, 389, 391, 432, 435, 437,
441, 457, 459
Représentations
De l'objet : 40, 42-45, 47, 50, 74-76, 86,
96, 113, 115-116, 119, 121-122, 124,
128, 134-135, 143-144, 146, 148, 172,
183-185, 197, 339, 458
Individuelles : 19, 29, 163, 370, 385,
394, 401, 415, 423, 429-430, 437-438
Sociales : 16, 18, 20, 41-42, 48, 50, 93-
95, 115, 117, 148, 192, 255, 265, 333,
339, 351, 353, 356, 358, 362, 364-
365, 376, 384, 386, 390, 397, 419,
421-422, 425, 429, 437, 442, 454-455
Rôle : 26, 27, 44, 63, 65, 75-76, 83, 110,
118, 205, 217, 226, 245, 286, 312, 343,
346, 350-352, 358, 364-365, 373, 375,
377, 380, 383, 385-387, 390, 392, 401-
402, 442, 444-445, 447, 457-458
Roman graphique : 100, 111, 381, 436

S

Savoir-faire

Expertise : 67, 71, 74, 79, 83, 121, 139,
170, 172, 189, 326, 369, 386, 388-
389, 391-392, 394-395, 397, 399, 401,
403, 428, 439-440
Re-présentation : 358, 386-389, 391-
395, 413
Visibilité : 66, 76, 89, 148-149, 187,
189, 245, 288, 292, 326-327, 329,
347, 352, 359, 371, 374-375, 378,
383, 392, 394-395, 397, 399, 405,
409, 414, 416, 431, 434

Scénariste : 66, 82, 86, 88, 155, 171, 194-
195, 221, 248-249, 261, 263-268, 270-
271, 273-274, 276-277, 281, 287-288,
291, 299, 307, 318, 325-327, 329, 405,
408, 424, 446

Signature : 128, 205, 211, 263-265, 404-
405, 418, 443

Singularité

Marché des singularités : 150, 152, 434
Régime d'évaluation : 18-20, 33-34, 73,
75, 83, 96-97, 103, 105, 114-115, 121-
124, 127, 130-131, 138-139, 147, 151,
154, 161, 183-184, 254, 310, 333,
363-364, 367-368, 374, 383-384, 388,

395, 397-400, 402, 405, 410, 414,
416, 418, 421, 423, 428, 430-431,
433, 439, 452-453, 456, 458-459
Sociologie compréhensive : 20, 27, 32,
352, 357
Sous-culture : 41, 63
Statut : 28-29, 44, 47-48, 50-51, 54, 56, 58,
62-64, 68, 76, 79-80, 87, 90, 97, 104-
105, 119, 125, 128, 154, 156-158, 161,
166, 172-175, 192, 201, 205, 208, 211-
212, 217, 229, 232-233, 240-243, 246,
250-251, 253-254, 259, 266-267, 271,
273, 275-276, 282, 284-285, 299, 320,
327, 329, 330-332, 343, 348-350, 352,
356, 362, 364-365, 367-368, 375, 379-
380, 384-385, 387-390, 394, 402, 405-
406, 409, 415, 417, 423, 425, 427, 430,
436, 438, 443-447, 458-459
Syndicalisme : 28, 29, 60, 102, 196, 204,
224-229, 231-240, 242-246, 248-250,
265-275, 277, 280-282, 284-287, 292-
293, 295, 298, 300-302, 317, 319-320,
323-329, 331, 360

T

Typologie : 26-27, 32-33, 54, 72, 86, 95,
162, 164, 167-168, 173, 370, 390, 396-
397, 401, 417, 427, 429

U

Underground : 72-73, 89, 112-113, 130
Union professionnelle : 215, 238-239, 245,
273-274, 277-278, 280-281, 286, 289,
302, 331

V

Valeur : 18-22, 24, 27, 29, 33-34, 40, 43,
52, 54, 56-58, 61, 69-70, 73-75, 77, 89-
90, 102, 105, 111-112, 114, 117, 120-
122, 129, 134, 142-144, 148-149, 161-
163, 168-170, 172-173, 175-176, 184-
185, 191-195, 198, 200, 203, 211, 217,
220, 227, 246, 254, 290-291, 296, 303,
320, 329, 339, 343, 349, 362-363, 367-
368, 375, 377-379, 381, 386, 393, 398,
401, 407-409, 413, 415-416, 419-421,
433, 443, 453-455, 457

