Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle

Ecole doctorale 267 : Arts et médias

CERLIS, UMR 8070 Sorbonne Nouvelle / Paris Descartes / CNRS / USPC

Thèse de doctorat en Sociologie
par Jacques-Erick Piette

Le neuvième art, légitimations et dominations

Sous la direction de **Bruno Péquignot**

Soutenue le 13 septembre 2016

Jury :
Serge Chaumier, professeur de sociologie, université d'Artois
Eric Dacheux, professeur en information et communication, université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand, rapporteur
Jean-Louis Fabiani, Directeur d'Etudes en sociologie, EHESS, Paris, rapporteur
François Mairesse, professeur d'information et communication, université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Alain Quemin,; professeur de sociologie, université Paris 8
Bruno Péquignot, professeur de sociologie, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé

En France, la bande dessinée est exposée dans des musées et des bibliothèques, ses dessins originaux sont vendus dans des galeries dédiées et par de prestigieuses maisons de ventes, mais est-elle pour autant réellement légitimée en tant qu'art au sein de ces champs ? Qui a initié et participe aujourd'hui à ce processus, et selon quelles stratégies ? Cette thèse s'attache à répondre à ces questions en mobilisant les concepts de champs et de légitimité développés par Pierre Bourdieu mais aussi par des emprunts théoriques et méthodologiques à différents sociologues de l'art comme Howard Becker, Serge Chaumier, Jean-Louis Fabiani, Nathalie Heinich, Bernard Lahire, Eric Maigret, Raymonde Moulin, ou Alain Quemin. En venant questionner les trois pôles que sont les artistes, les institutions et le marché, nous établissons un corpus d'évènements et de dessinateurs valorisés par ceux-ci, mais aussi des producteurs de ces évènements. En étudiant leurs déclarations et en allant à leur rencontre lors d'entretiens, nous analysons leurs motivations. Nous parvenons finalement à établir la relativité de la légitimation de la bande dessinée, tant en qualité qu'en nombre d'individus concernés. Malgré la mise en valeur d'un phénomène générationnel dans l'évolution du statut de la bande dessinée et de sa reconnaissance, nous concluons que l'acquisition d'une semi-légitimité (pour reprendre le mot de Jean-Louis Fabiani) du neuvième art est davantage d'un état de fait que d'un processus dynamique en cours d'évolution.

Mots clefs :

bande dessinée ; neuvième art ; légitimité ; artification ; distinction ; beaux-arts ; musée ; exposition ; marché de l'art

Abstract

In France, museums and libraries exhibit comics, galleries devoted to them sell their original drawings and renowed art auction houses do too, but does it mean thereby that comics are truly legitimated as art within these fields ? Who initiated the process and today who keeps participating in it, and in doing so, according to which strategies ?
This thesis seeks to answer these questions by gathering together the concepts of fields and legitimacy developed by Pierre Bourdieu but also by borrowing theories and methodologies from art socioloists such as Howard Becker, Serge Chaumier, Jean-Louis Fabiani, Nathalie Heinich, Bernard Lahire, Eric Maigret, Raymonde Moulin, or Alain Quemin. By questioning the three poles formed by the artists, the institutions and the art market, we have established a corpus of events, of strip cartoonists highlighted by these events and of the producers of these same events. By studying their declarations and by meeting them to interview them, we have analysed their motivations. We have finally come to establish the relativity of the legitimation of comics both for their quality and the number of the individuals concerned. Despite the fact that a generational phenomenon has been given prominence in the evolution of the status and the recognition of comics, we can conclude that the acquisition of a semi-legitimacy (to employ Jean-Louis Fabiani's own word) by the ninth art is more of a fact than a dynamic process in development.

Keywords :

comics ; comic trip ; ninth art ; legitimacy ; artification ; distinction ; fine arts ; museum ; ehibition ; art market

« Non les bandes dessinées ne conduisent pas les enfants en prison. Elles ont leurs œuvres de qualité et leurs exploitations mercantiles. Leur succès ne suffit pas à les rendre "éducatives" ; on comprend qu'il intéresse les sociologues, les artistes et quelques snobs. »[1]

[1] DUBOIS Raoul et Jacqueline ; *Journaux et illustrés* ; Gamma ; 1971 ; p32 cité dans MORGAN Harry ; *Principes des littératures dessinées* ; Angoulême ; L'an 2 ; 2003 ; p.217

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, Bruno Péquignot. Dès le jour où je lui ai présenté ce sujet et demandé d'être mon directeur de thèse, il m'a accompagné de ses conseils. Son soutien bienveillant m'a permis d'aller de l'avant et de surmonter les inévitables embûches qui jalonnent le parcours du thésard. J'ai beaucoup appris de nos échanges. J'espère que nos conversations sociologiques se prolongeront au-delà de ce travail de thèse.

Mes remerciements vont ensuite à tous ceux qui m'ont consacré du temps pendant mon travail de recherche et m'ont apporté de précieuses informations. Ce sont notamment les commissaires d'expositions qui ont accepté de me rencontrer et de partager avec moi leurs souvenirs et parfois leurs documentations. Je pense tout particulièrement ici à Thierry Groensteen, à Véronique Liévin et Dominique Paysant, à Thierry Prat ou à Jean-Marc Thévenet.

Je remercie ensuite mes amis qui m'ont accompagné, soutenu et supporté – dans tous les sens du termes – pendant la phase de recherche et d'écriture de la présente thèse. Merci à Benjamin et Christophe pour nos nombreuses et enrichissantes discussions sur la bande dessinée, sur la culture, et sur la méthodologie à adopter ; merci à Margot pour avoir été ma camarade de bibliothèque pendant de nombreuses soirées ; merci à Chloé, Léonore et Marie pour avoir été mes premières camarades thésardes et m'avoir montré le chemin vers la soutenance.

Merci à mes parents qui m'ont donné le goût de la culture et du travail scientifique. Une pensée particulière pour ma mère qui a traduit mon résumé ; une autre pour mon père qui m'a donné le goût de la bande dessinée, ; ce travail n'aurait sans doute jamais vu le jour sans les lectures du *Journal de Tintin* et des albums du Lombard à dos toilé – entre autres – de mon enfance.

Un remerciement tout particulier à mon épouse qui m'a permis de me libérer du temps et a supporté mes absences pendant les longues séances de bibliothèque, et m'a aidé à triompher de mes doutes.

Puisque cette thèse ne sera pas mon seul *accouchement* en 2016, une pensée pour mes enfants à naître en octobre ; timing parfait pour laisser papa terminer sa thèse !

Sommaire

Introduction **p.7**

Partie 1. Emergence d'un 9e art **p.33**
1.1. La quête d'une identité p.35
1.2. Histoire de la bande dessinée p.44
1.3. Représentation sociale de la bande dessinée en tant qu'objet éditorial p.62
1.4. Art de masse, industrie culturelle et divertissement p.73
1.5. Apparition d'un discours d'érudition p.85
1.6. Les festivals, premiers dispositifs de célébration p.103
1.7. Formations p.118
1.8. Distinctions p.133
1.9. Emancipations p.147
1.10. Déclarations p.157
1.11. Accessions p.165

Partie 2. Dominomorphisme et légitimations en neuvième art **p.171**
2.1. Portrait de l'auteur en artiste p.173
2.2. La constitution d'un marché de l'art p.189
2.3. Institutionnalisation p.216
2.4. Les expositions temporaires p.231
2.5. L'impact sur la carrière/les créations des dessinateurs qui font le pari de l'institution et/ou du marché p.263
2.6. Des légitimations concurrentes ? p.272
2.7. Légitimation et dominomorphisme p.281

Partie 3. La bande dessinée sous domination symbolique **p.287**
3.1. Lecture et relectures p.289
3.2. Stratégies instrumentalisantes p.303
3.3. Politique culturelle et bande dessinée p.341
3.4. Bande dessinée et art contemporain p.368
3.5. Une légitimation partielle p.382
3.6. Entre illégitimité et domination symbolique p.399

Conclusion **p.405**

Table des matières **p.427**

Bibliographie **p.432**

Annexes **p.461**

Introduction

La bande dessinée apparaît comme un art. Ses dessinateurs sont, pour beaucoup (63%), inscrits à la maison des artistes ou à l'AGESSA[2] et sont classés dans la rubrique 35-31 de l'INSEE des professions artistiques[3]. Le médium a gagné en 1964, sous la plume du critique du cinéma Claude Beylie[4], le qualificatif de « neuvième art », appellation qui sera rapidement popularisée, notamment en étant reprise pour titre d'une rubrique sur l'histoire de la bande dessinée tenue par les auteurs Morris et Pierre van Keer[5] au sein du *Journal de Spirou* de 1964 à 1967.

Pourtant, au milieu du XXe siècle, la bande dessinée semble au ban de la société. Aux Etats-Unis, un psychiatre Frederic Wertham va s'y attaquer à plusieurs reprises. En 1941, il publie *Dark Legend*, un livre où il relate l'histoire vraie d'un meurtrier de 17 ans, qui avait selon lui une obsession particulière pour les films, les feuilletons radiodiffusés, et… la bande dessinée. Wertham continue de développer son réquisitoire contre la bande dessinée dans *The Psychopathology of Comic Books* publié en 1948 dans l'*American Journal of Psychotherapy* avant de publier en 1954 un ouvrage sur le sujet, *Seduction of the Innocent.* Ces publications vont attirer les foudres de l'opinion publique et des institutions contre la bande dessinée, poussant les éditeurs à devancer la censure en mettant en place le Comic Code Authority, un organisme chargé de définir et faire appliquer un ensemble de règles sur le contenu approprié dans les comics. Ceci impacte par voie de conséquence les bandes dessinées diffusées par les Etat-Unis à travers le monde, et notamment en France.

En France, c'est la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse[6] qui va faire œuvre de censure. Elle est vue comme faisant suite à l'ordonnance du 2 juillet 1945 sur l'enfance délinquante, et fustige la mauvaise influence de certaines lectures dans un contexte de moralisme national[7]. Son rôle sera ambigu – nous y reviendrons. La bande dessinée est alors populairement désignée par l'expression « petits mickeys»[8] et est réputée favoriser la bêtise :

---

[2] Enquête auteurs 2016 ; p33 ; http://www.etatsgenerauxbd.org/wp-content/uploads/2016/01/EGBD_enquete_auteurs_2016.pdf

[3] MOULIN Raymonde ; *L'artiste, l'institution et le marché* ; Paris ; Flammarion ; 1992 ; p.261

4 BEYLIE Claude, *La bande dessinée est-elle un art ?* ; revue *Lettre et médecins* ; janvier-septembre 1964

5 Rubrique d'ailleurs sous-titrée *Musée de la bande dessinée*

[6] Charbonnel P. ; « Comment a été votée la loi du 16 juillet 1949 » ; in : *Enfance*, tome 6, n°5 ; 1953 ; p. 433-437

[7] CREPIN Thierry et GROENSTEEN Thierry ; *On tue à chaque page !* ; Paris-Angoulême ; Editions du temps / Musée de la bande-dessinée ; 1999

[8] une expression que l'on trouve dans de nombreux albums, mais aussi dans des

> « Tout le monde savait bien en effet à cette époque que les enfants qui lisaient des bandes dessinées étaient ou allaient devenir des crétins, des dégénérés, des criminels. »[9]

En 1975 encore, dans un article fondateur pour la recherche sur la bande dessinée en sociologie, Luc Boltanski écrit que « Depuis son apparition à la fin du 19e siècle jusqu'à une époque récente (1960 environ), la BD possède les propriétés communes à la plupart des biens produits dans le champ de la grande diffusion et tient ses caractéristiques génériques de la position dominée qu'elle occupe dans l'ordre des légitimités. »[10] C'est donc encore la place qu'occupe ce neuvième art dans les années 1970.

C'est pourtant à cette période qu'un tournant se produirait. On connaît, de manière générale, dans le climat qui entoure les évènements de mai 1968, l'intérêt nouveau qui va être porté en France à des formes d'expression culturelle qui restaient jusque là peu considérées. L'existence même de l'article de Luc Boltanski en est une preuve tangible. L'année suivante, en 1976, on peut lire dans une revue universitaire :

> « Alors que jamais, et ce en dépit du snobisme actuel à son égard, la bande dessinée ne réunit les suffrages d'une consécration académique officielle, totale et inconditionnelle, même si, en Sorbonne, on l'a désigné sous le nom de Neuvième Art ! »[11]

Cette citation témoigne tout à la fois de l'intérêt nouveau que certains intellectuels portent à la bande dessinée, et du rejet qui persiste. Nous étudierons en détail dans notre développement les différents vecteurs et étapes de la reconsidération de la bande dessinée. Ajoutons simplement ici que l'identification de la fin des années 1960 à une période charnière pour le médium se retrouve également parmi les commentateurs :

---

interviews, mais que nous avons notamment trouvé dans *Revue de la bibliothèque nationale de France* N°26 ; 2ème trimestre 2007 ; p.6

[9] propos de Pierre Strinati, un des fondateurs de la première société érudite de bédéphilie, rapporté dans GROENSTEEN Thierry ; *Un objet culturel non identifié* ; Angoulême ; l'An 2 ; 2006 (B) ; p.6

[10] BOLTANSKI Luc ; « La constitution du champ de la Bande-Dessinée » ; in *Actes de la recherche en sciences sociales* n°1 ; 1975 ; p.37

[11] TOUSSAINT Bernard ; « Idéographie de la bande dessinée » ; in *Communications* n°24 ; 1976 ; p.81

> « Les années 1960-70 constituent donc bien un tournant. La bande dessinée, gagnant une nouvelle légitimité, est sortie de ses supports et du champ qu'elle occupait. »[12]

Aujourd'hui, il est fréquent de voir la bande dessinée exposée dans des musées publiques (comme en 2009 au musée d'Orsay avec l'exposition *Art nouveau Revival*), des institutions privées (c'était le cas de l'exposition *Vraoum* à la Maison Rouge la même année ou de *Moebius Transe Forme* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 2011), ou des bibliothèques (*Maîtres de la bande dessinée européenne* à la BNF en 2001 ou *Moebius Transe Forme* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 2011), mêlée à d'autres types d'œuvres ou présentée seule. De nouveaux musées qui lui sont dédiés ouvrent leurs portes en France et en Belgique (le musée de la bande dessinée à Angoulême, le musée Hergé en Belgique pour ne citer qu'eux).

Sur le marché de l'art, la bande dessinée a pu atteindre parfois des prix élevés, atteignant régulièrement plusieurs centaines de milliers d'euros, et dépassant le million à plusieurs reprises. Des galeries spécialisées ont été créées, des ventes aux enchères lui ont été dédiées, et la bande dessinée a fait son apparition dans des foires d'art contemporain (la *FIAC* ou *Art Paris* par exemple).

En 2012, un ouvrage de la très réputée maison d'édition Citadelles et Mazenod a été consacré à L'art de la bande dessinée[13].

Plusieurs observateurs parlent d'une légitimation de la bande dessinée, mais nuancent rapidement leur propos. Ainsi, le sociologue Eric Maigret parlait en 1994 de « reconnaissance en demi-teinte »[14]

On retrouve ce type d'observation parmi les acteurs du monde de la bande dessinée. Thierry Groensteen, premier directeur du musée de la bande dessinée d'Angoulême (1991-2001) faisait le constat suivant en 2002 :

> « […] si l'on entend de moins en moins de voix pour dénoncer la bande dessinée comme une sous-culture ou un divertissement d'ilotes, la légitimité du média n'en reste pas moins incertaine et pour une large part encore à acquérir. »[15]

En 2004, Bernard Lahire cite la bande dessinée comme exemple des formes culturelles défendues « […] sinon comme des " arts majeurs ", au moins comme

---

[12] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *L'art de la bande dessinée* ; Paris ; Citadelles et Mazenod ; 2012 ; p.538

[13] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op.cit.* ; 2012

[14] MAIGRET Eric ; « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée » ; in *Réseaux* n°67 ; septembre-octobre 1994 ; p. 113-140

[15] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.183

des arts " non-mineurs " » [16], précisant que « Si la bande dessinée n'a pas acquis le même degré de légitimité culturelle que la littérature la plus noble (les instances de légitimation sont plus récentes et ont du mal à rivaliser avec la légitimité pluriséculaire de la littérature), elle n'en a pas moins accompli un prodigieux bond en avant du point de vue de la reconnaissance culturelle. »[17]. En 2005, le journaliste Frédéric Pommier écrivait dans un ouvrage consacré au neuvième art :

> « L'actuel triomphe commercial de la bande dessinée et sa visibilité masquent mal (et expliquent aussi en partie) une réalité difficilement contestable : elle souffre encore et toujours d'un ostracisme discret mais palpable dans une partie de la sphère intellectuelle française. »[18]

En 2007, Pierre Fesnault-Deruelle, chercheur en Sciences de l'information et de la communication et spécialiste de la bande dessinée écrivait dans une revue universitaire :

> « Baptisée à juste tire "9e Art", la bande dessinée souffre encore et malgré tout d'un déficit de prestige. Dans les secteurs les plus conservateurs de l'Université (ils sont nombreux), elle est encore un art d'ilotes, tout juste bon, dans les meilleurs cas, au développement des *Cultural Studies*. »[19]

Si Eric Dacheux, chercheur en sciences de l'information et de la communication, déclarait en 2009 dans l'introduction d'un numéro de la revue *Hermès* « La BD est un art. Un art reconnu. »[20], il ne laissait pas moins Dominique Wolton, dans un entretien publié dans le même numéro déclarer que la bande dessinée « […]est reconnue par les institutions culturelles et s'adosse à une industrie puissante, mais disons minorée, considérée comme un genre mineur en marge de l'ordre social. »[21]

Une revue universitaire électronique consacrée au sujet publiait en 2011 un article sur « la légitimation en devenir de la bande dessinée »[22]. La même année,

---

[16] LAHIRE Bernard ; *La culture des individus* ; Paris ; La Découverte ; 2004 ; p.605
[17] ibid ; p.605
[18] POMMIER Frédéric ; *Comment lire la bande dessinée* ; Paris ; Klincksieck ; 2005 ; p.11
[19] FRESNAULT-DERUELLE Pierre et SAMSON Jacques ; « Poétiques de la bande dessinée. Ouverture » ; in *MEI Médiation et Information* n°26 ; L'Harmattan ; Paris ; 2007 ; p1
[20] DACHEUX Eric, DUTEL Jérôme, LEPONTOIS Sandrine, *La bande dessinée : art reconnu, média méconnu* ; Hermès n°54 ; CNRS Editions ; Août 2009
[21] ibid ; p.24
[22] Guilbert Xavier, « La légitimation en devenir de la bande dessinée » ; in *Comicalités* [En ligne], Médiatiques, mis en ligne le 17 mai 2011, consulté le 17

l'éditeur et auteur de bande dessinée Jean-Christophe Menu publiait sa thèse d'arts plastiques dans laquelle il parlait de:

> « […] la gêne qu'a encore souvent notre époque à inclure la Bande Dessinée dans la culture. »[23]

On constate donc à travers des citations provenant aussi bien d'universitaires que d'observateurs tels que des journalistes, ou du monde de la bande dessinée lui-même, à travers plus d'une décennie – de 1994 à 2011 – le même constat revenir inlassablement d'une légitimation qui serait incomplète.

Problématique

« Si le patrimoine est d'abord l'ensemble des formes transmises, il faut les y faire entrer. »[24] écrivaient Jean-Pierre Babelon et André Chastel. Puisque la bande dessinée est supposée faire désormais partie du patrimoine, il est légitime de s'interroger sur les processus qui l'y auraient intégrée.

Il nous apparaît, derrière les différences de nuances d'interprétation, et à travers certains éléments qui nous ont incité à nous intéresser au sujet, que la légitimation du neuvième art n'est peut-être pas aussi évidente et établie que certains peuvent le déclarer. La presse a tôt fait de tirer des généralités[25], notamment alimentées par les résultats élevés que certaines œuvres de bande dessinée enregistrent sur le marché de l'art[26]. Il nous a semblé nécessaire de revenir à des données empiriques objectives pour les analyser avec la rigueur sociologique pour en tirer les conclusions appropriées car, comme l'écrit Becker, « Les sociologues s'égarent dès qu'ils acceptent les mensonges que les organisations racontent sur elles mêmes. »[27]

---

mai 2014. URL : http://comicalites.revues.org/181 ; DOI : 10.4000/comicalites.181 ; consulté le 13/03/2013. L'auteur de l'article est depuis quinze ans un collaborateur actif du collectif du9, espace critique alternatif sur Internet consacré à la bande dessinée, dont il assume aujourd'hui le rôle de rédacteur en chef.

[23] MENU Jean-Christophe ; *La bande dessinée et son double* ; Paris ; L'association ; 2011 ; p.399

[24] BABELON Jean-Pierre et CHASTEL André ; *La notion de patrimoine* ; Paris ; Liana Levi ; 2000 ; p.93

[25] *Le Monde* du 17-18 avril 2016 titre « La BD (enfin) à l'honneur dans les musées »

[26] POTET Frédéric ; « Le 9e art, enfin » ; in *Le Monde*, cahier culture & idées ; 10 mai 2014 ; p. 1, 4 et 5

[27] BECKER Howard Saul ; *Les ficelles du métier* ; Paris ; La Découverte ; 2009 ; p.192

Pour paraphraser Bourdieu[28], la question n'est pas pour nous de savoir si la bande dessinée est, doit-être ou peut-être un art, mais de comprendre pourquoi et comment certains acteurs se sont battus pour qu'elle ait ce statut, comprendre qui ils sont, quels obstacles ils ont rencontrés, et constater l'effet réel de leur combat aujourd'hui.

Raymonde Moulin écrivait que « L'imposition d'un nouveau paradigme suppose, de la part des candidats à l'homologation, la constitution d'un réseau de soutien (Kadushin, 1976 ; Bystryn, 1981 ; Crane, 1987) et l'abandon, provisoire, des stratégies individuelles au profit d'une stratégie collective. […] Dans le réseau de soutien figurent les différents acteurs du monde de l'art, le personnage clef étant le critique théoricien et/ou commissaire d'exposition capable de rassembler les artistes, de leur trouver une dénomination commune et de leur fournir ainsi le moyen de se démarquer dans un espace de concurrence.»[29] Nous chercherons à vérifier si cette structure se retrouve dans le cas de la bande dessinée et, dans le cas contraire, nous chercherons à interpréter les différences constatées.

Approche du terrain

Notre étude a commencé par une recherche documentaire parmi les ouvrages et revues spécialisés en bande dessinée ou en beaux-arts. De par l'importante période chronologique couverte d'une part, et la difficulté d'entrer en contact avec certains dessinateurs d'autre part, nous avons pu utiliser des propos tenus par eux dans des entretiens publiés en revues ou dans des ouvrages. Ces recherches sont également étendues à des sources multimédia – reportages télévisés, documentaires vidéo, émissions de radio. Nous avons utilisé ces ressources documentaires pour collecter un nombre de propos issus du champ – dessinateurs, scénaristes, éditeurs mais aussi théoriciens et critiques – bien plus important que nous n'aurions été en mesure de le recueillir par nous même. Nous considérons par ailleurs que ces propos publiés revêtent une dimension déclarative plus forte que ceux qui pourraient nous avoir été confiés dans le cadre d'un entretien en face à face. Il faut donc tout à la fois les considérer avec une plus grande distance critique, puisqu'ils revêtent un aspect communicationnel, mais aussi les considérer comme des prises de position au sein du champ, des actes performatifs qui contribuent à diffuser une représentation sociale du médium. Cette approche permet particulièrement de distinguer les hiérarchisations perçues par les acteurs, qu'ils soient issus du champs de la bande dessinée ou qu'ils appartiennent aux institutions culturelles ou au marché de l'art. Raymonde Moulin explique que « la sociologie de l'art, face à la pluralité des univers artistiques, ne peut qu'adopter, à l'intérieur de

[28] BOURDIEU Pierre (sous la dir. de) ; U*n art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* ; Paris ; Minuit ; 1965 ; p.152
[29] MOULIN Raymonde ; *op.cit.* ; p.338

chacun d'eux, la hiérarchie établie par des experts spécialisés. »[30] ; c'est cette approche, respectueuse du terrain, que nous avons choisi d'adopter.

De manière à séparer clairement les propos que nous utilisons en tant que source documentaire à analyser, et les citations de sociologues qui nous fournissent des points de référence pour l'interprétation des données collectées, nous avons placé les premiers isolés et en retrait, tandis que les seconds sont intégrés dans le corps du texte.

Afin de mieux comprendre le phénomène d'institutionnalisation de la bande dessinée et sa légitimation au sein des mondes de l'art, nous avons choisi de nous intéresser d'une part aux collections permanentes, et d'autre part aux expositions temporaires.

Concernant les collections permanentes, nous avons exploré les bases de données des collections publiques françaises d'une part, et nous nous sommes particulièrement intéressés au musée de la bande dessinée d'Angoulême d'autre part. Nous avons pour cela utilisé les bases de données de collections en ligne, exploité les rapports d'activité et diverses ressources documentaires notamment issues de travaux universitaires parfois dans d'autres disciplines que la sociologie, et nous avons échangé par mail ou par téléphone avec certains conservateurs ou directeurs d'établissements pour éclaircir les zones d'ombres et mieux comprendre les raisons d'être d'un état de faits.

Relativement aux expositions temporaires, nous souhaitions constituer un corpus cohérent et représentatif. De très nombreuses monstrations de bande dessinée sont organisées, la plupart ne laissant aucune trace tangible. Nous souhaitions pouvoir présenter une approche historique du phénomène, et nous avions connaissance d'au moins une exposition organisée dans les années 1960. Il semblait impossible de pouvoir identifier toutes les expositions ayant eu lieu dans toute la France sur une aussi importante période. Nous avons tout d'abord décidé de restreindre notre corpus aux expositions ayant présenté au moins un original de bande dessinée en considérant l'importance de la notion d'originalité dans le champ des beaux-arts sur laquelle nous aurons l'occasion de nous expliquer en détail dans notre développement. Nous avons ainsi éliminé les expositions sur panneaux, ou les expositions ayant inclus la bande dessinée uniquement sous forme d'albums ou de revues, qui nous semblaient faire appel au médium sous un angle différent de l'artification. Nous les évoquerons toutefois succinctement. Cependant, nous nous rendions compte que beaucoup d'expositions, de par leur manque de médiatisation, leur ancienneté, leur durée, ou encore le lieu où elles s'étaient déroulées, risquaient d'échapper à notre recherche. Nous avons donc décidé de limiter notre corpus aux expositions ayant fait l'objet d'un catalogue. Le catalogue nous est en effet apparu comme un signe distinctif, au sein de la sphère muséale, ce qui a par exemple été souligné pour l'art contemporain par Nathalie Heinich[31] ; un code que se sont approprié les

[30] MOULIN Raymonde ; Le marché de la peinture en France ; Minuit ; Paris ; 1967
[31] HEINICH Nathalie ; Le paradigme de l'art contemporain. structures d'une

acteurs du monde de la bande dessinée puisqu'on a pu lire sous la plume de Thierry Groensteen, premier directeur du musée de la bande dessinée à Angoulême (1991-2001) et commissaire de plusieurs expositions de notre corpus :

> « […] l'absence de catalogue confirmant l'inexistence d'une quelconque ambition scientifique […] »[32]

Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur ces aspects à plusieurs reprises dans notre développement. Le catalogue nous a donc à la fois servi de critère – parmi d'autres – de délimitation de notre corpus d'expositions temporaires, mais également de trace de l'exposition, source d'informations, et ressource documentaire porteuse de représentations et vecteur d'une stratégie de communication potentiellement parallèle – voire contradictoire, comme nous le verrons – à celle déployée dans l'exposition.

Nous avons également cherché à avoir un entretien avec chacun des commissaires des expositions de notre corpus. Certains étaient décédés ; pour d'autres nous n'avons pas pu trouver de contact ; d'autres enfin n'ont pas répondu à nos sollicitations. Nous avons cependant pu mener des entretiens, en face à face, par téléphone, ou par mail, avec onze commissaires (16% des commissaires de notre corpus), certains ayant dirigé plusieurs des expositions de notre corpus (ces onze commissaires ont participé à 22 des expositions de notre corpus soit 39%).

Autant que possible, en plus du catalogue même, nous avons cherché à collecter, pour chaque exposition, au-delà des éléments factuels sur les conditions de leur organisation, la liste des originaux de bande dessinée qui y étaient exposés – incluant l'auteur et la date de réalisation –, le plan de l'exposition et des vues de la scénographie.

Nous avons par ailleurs eu l'opportunité de visiter plusieurs de ces expositions avant et durant le travail de recherche, ce qui nous a permis de collecter des observations en direct et d'y réaliser de nombreux clichés sur des éléments de présentation.

Pour le marché de l'art, nous nous sommes intéressés d'une part aux ventes aux enchères publiques, d'autre part aux galeries spécialisées dans les originaux de bande dessinée. Nous avons collecté des données factuelles – dates et lieu, prix de vente et noms des dessinateurs à l'origine des éléments vendus, nature des éléments vendus – et nous avons cherché à obtenir des entretiens avec les acteurs de ce secteur d'activité. Là encore, la difficulté à obtenir des rendez-vous a pu être partiellement contournée en ayant recours à des ressources documentaires, notamment des entretiens parus dans la presse spécialisée ou généraliste.

---

révolution artistique ; Paris ; Gallimard ; 2014 ; p.184-185

[32] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.161

Nous avons cherché à mener des entretiens compréhensifs – au sens de la sociologie compréhensive de Max Weber[33] – c'est-à-dire en cherchant à comprendre le système de représentations de l'enquêté et celles qu'il cherche à véhiculer, en considérant ces représentations en tant que dimensions de la réalité vécue par l'enquêté. Nous avons cherché à utiliser, dans nos entretiens, les principes de l'écoute active développée à partir des travaux du psychologue Carl Rogers[34], et qui consiste à reformuler les propos de l'interlocuteur de manière à l'amener à poursuivre son raisonnement jusqu'à son terme. Cette méthode est particulièrement adaptée aux entretiens non directifs comme ceux que nous avons menés.

Délimitation du terrain d'enquête

Il ne nous appartient pas de définir ce qu'est la bande dessinée. Nous étudierons d'ailleurs les différentes acceptions que le terme a pu et peut avoir et analyserons les raisons de ces segmentations et l'implication de l'absence d'une définition clairement bornée du médium encore aujourd'hui. S'il ne s'agit pas pour nous de fixer l'essence de la bande dessinée, il n'en faut pas moins distinguer un usage du terme afin de pouvoir cadrer notre recherche et notre analyse.

Retenons tout d'abord que la bande dessinée est plurielle. Eric Dacheux écrit ainsi qu'elle est : « […] est à la fois un art, un média et un processus de communication créateur de plaisir individuel et constructeur de liens sociaux. »[35] Cette pluralité d'identités et d'usages a probablement contribué tant à la réputation de la bande dessinée que freiné sa légitimation en tant qu'art comme nous serons amené à le voir. Dans notre développement, nous désignerons tour à tour la bande dessinée sous le terme de médium ou d'art, épousant la définition qu'en donne Eric Dacheux. Soulignons ici que nous parlerons de la *bande dessinée* pour parler de l'ensemble des productions qui en relèvent. Les productions, elles, pourrons être désignées sous le pluriel *bandes dessinées*. Au risque d'alourdir notre propos, nous n'utiliserons pas l'acronyme *BD*, souvent considéré – à juste titre nous semble-t-il – comme dévalorisant. Lorsque nous opérerons des citations, nous conserverons en revanche les désignations et orthographes employées par les personnes citées.

Jean-Noël Lafargue, maître de conférence associé en arts et médias, en donne la synthèse suivante :

---

33 WEBER Max ; *Economie et société* ; Paris ; Pocket ; 2003

34 ROGERS Carl ; *Psychothérapie et relations humaines : théorie de la thérapie centrée sur la personne* ; Montrouge ; ESF ; 2009

35 DACHEUX Eric ; op. cit ; 2009 ; p.2

> « La définition technique la plus prudente est de voir la bande dessinée comme une *juxtaposition intentionnelle d'images organisées dans le but de constituer une séquence narrative.* Presque toutes les bandes dessinées racontent quelque chose et la plupart sont destinées non à êtres vues ou regardées mais à êtres lues : les dessins ne sauraient être disposés dans n'importe quel ordre. »[36]

Cette notion de narration est cruciale a plus d'un titre, et nous aurons l'occasion d'y revenir à plusieurs reprises. Retenons pour l'heure qu'elle nous permet d'écarter l'idée d'une bande dessinée abstraite défendue par certains[37]. La bande dessinée serait ainsi figurative, narrative, et composée de plusieurs images. Certains ont pu proposer qu'elle puisse n'être constituée que d'une image[38], ce qui ne la différencierait plus du dessin figuratif en général, et du dessin de presse en particulier. Nous retiendrons pour notre part une définition impliquant au moins deux images. C'est en effet de la multiplicité des images que l'essentiel des études en sémiologie utilise pour caractériser la bande dessinée, ce qui jouera un rôle clé dans sa définition même et donc dans la manière dont nous analyserons ses mises en exposition.

On oserait pousser jusqu'à la tautologie en disant que la bande dessinée est constituée d'images dessinées, ce qui la différencie du roman photo. Harry Morgan, théoricien de la bande dessinée ajoute :

> « Une image, et a fortiori l'ensemble des images d'une bd se lit. La lecture correspond à une prise de connaissance ou le lecteur gère son temps, par opposition aux arts "audiovisuels" ou ce temps est imposé. »[39]

La bande dessinée se distingue donc du dessin animé. On ajoutera d'ailleurs ici que le support, ou le mode de diffusion est important. Si notre corpus d'expositions se restreint à celles présentant des originaux de bande dessinée, la bande dessinée n'a pas vocation à rester un objet unique mais à être diffusée, sous une forme imprimée pendant la majeure partie de son histoire et encore de manière majoritaire aujourd'hui, même si se rajoute maintenant le format numérique. Nous reviendrons en détail sur ces aspects qui contribuent à forger la représentation sociale du médium.

Pour mieux comprendre les processus qui se nouent autour de ce neuvième art, nous avons restreint notre recherche à la France, et ce pour deux raisons.

---

[36] LAFARGUE Jean-Noël ; *Entre la plèbe et l'élite, les ambitions contrariées de la bande dessinée* ; Gap ; Atelier Perrousseaux éditeur ; 2012 ; p.13

[37] par exemple MENU Jean-Christophe ; op. cit. ; 2011; p.409

[38] par exemple MORGAN Harry ; Angoulême ; *Principes des littératures dessinées* ; L'an 2 ; 2003 ; p.127

[39] MORGAN Harry ; op. cit. ; 2003 ; p.54

La première tient à la place de la bande dessinée. Il est de coutume de considérer qu'il existe trois grand pôles mondiaux pour celle-ci : les Etats-Unis, l'Europe, et le Japon[40]. Il s'agit d'aires de création au sein desquelles des codes similaires se retrouvent : codes de représentation, codes de mise en page, codes éditoriaux – le Japon apparaissant ici comme porte-étendard de la zone asiatique, incluant la Chine et la Corée qui sont fortement sous l'influence de l'archipel nippon.

Au sein de l'Europe, la France et la Belgique sont souvent considérées comme une zone relativement uniforme stylistiquement – on parle de style « franco-belge » - et constitue une zone cohérente d'un point de vue éditorial, les maisons d'édition comme les revues étant actives dans les deux pays concomitamment depuis la fin de la seconde Guerre Mondiale. Cependant, on trouve en France des bandes dessinées issues de ces différentes aires de production :

> La bande dessinée « […] a connu des destins très divers selon les pays, certaines formes ayant prospéré au point de s'exporter parfois fort loin de leur sphère culturelle d'origine, comme la bande dessinée fanco-belge, les comics qui ont paru en France dès 1908 ou le manga qui y rencontre un succès croissant depuis les années 1990. »[41]

Certains soulignent les différences de représentation sociale des arts au sein de la vie culturelle d'un pays à l'autre d'une manière qui impacte nécessairement le regard qui peut être porté sur la bande dessinée :

> « Notre culture est pourtant la seule à connaître cette opposition et cette hiérarchie, qui doivent donc être relativisées. Par exemple, elles n'existent pas du tout en Chine et au Japon, où la notion de trait, exécuté au pinceau, unifie l'écriture et le dessin : éléments peints et signes calligraphiés sont tracés de la même main, avec le même instrument. »[42]

Des différences existent également entre ces trois pôles en termes de droit de la propriété intellectuelle, ce qui a un impact fort sur les possibilités d'exposition et de constitution d'un marché.

---

[40] GABILLIET Jean-Paul ; « BD, mangas et comics, différences et influences » ; in *Hermès* ; n°54 ; 2009 ; p.36 ou BAGAULT Claire ; « Rencontre avec Benoît Peeters : "La bande dessinée connaît un âge d'or créatif" ; *Les grands dossiers de Science Humaines*, n°26, guide des cultures pop ; mars/avril/mai 2012 ; p.24 propos de Benoît Peeters

[41] GARCIA Joëlle ; *Revue de la bibliothèque nationale de France* N°26 ; 2ème trimestre 2007 ; p.4

[42] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.26

L'usage de l'appellation 9e art « […] désormais très répandu(e) dans l'Hexagone contribue indéniablement à ennoblir le média et renforce, au plan international, la perception de la France comme le pays par excellence où la bande dessinée est prise au sérieux. »[43]

« Le phénomène d'"auteurisation" marque ainsi une nette différence avec les Etats-Unis. Quant au Japon, on observe le même phénomène mais, là aussi, avec des traits spécifiques. »[44]

« Le statut de la bande dessinée varie fortement d'un pays à l'autre. La France est généralement considérée comme le pays où il est le plus enviable. »[45]

Notre limitation s'applique donc à ce qui se trouve en France et non à ce qui y est produit spécifiquement, la bande dessinée américaine ou japonaise, par exemple, pouvant connaître une légitimation différente dans l'hexagone que dans son pays d'origine.

La seconde raison de notre restriction à la France tient à l'organisation même de la culture et du patrimoine. Le rapport à l'Art, mais aussi la place des institutions culturelles, et leur articulation avec le marché varie fortement d'un pays à l'autre. On sait par exemple que l'essentiel des musées de France sont des institutions publiques là où, aux Etats-Unis par exemple, certains des plus prestigieux établissements relèvent d'une gestion privée. Dominique Poulot explique par exemple :

« La spécificité du musée français, par rapport aux autres pays, tient d'abord à ses origines révolutionnaires […] Ceci le distingue absolument d'institutions italiennes ou allemandes […] mais surtout le musée français se caractérise durablement par une relation singulière à l'Etat. »[46]

Le contexte culturel français est par ailleurs souvent considérée comme des plus spécifiques et hiérarchisés, ainsi que le décrit par exemple un observateur extérieur, Graham M. Jones, professeur d'ethnologie au MIT :

« Dans un pays où l'opposition entre culture savante et culture populaire constitue l'un des principes organisateurs centraux de l'économie politique des pratiques culturelles […] »[47]

---

[43] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; Paris ; 2012 ; p.70-72
[44] ibid ; p.546
[45] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; p.8
[46] POULOT Dominique ; *Musée et muséologie* ; Paris ; La Découverte ; 2005 ; p.58
[47] GRAHAM M. Jones ; « L'art au miroir de la magie » ; in HEINICH Nathalie et

Ces différences de configuration comme de représentation sociale aussi bien de la bande dessinée que de la vie culturelle plaidaient donc pour restreindre notre étude à la France exclusivement de manière à pouvoir observer un contexte interprétatif cohérent.

Les limites chronologiques de notre corpus s'imposent d'elle-même puisque nous pouvons constater l'apparition de certaines pratiques dans la seconde moitié du XXe siècle (avec des dates différentes selon les pratiques, nous le verrons), la limite supérieure de la période étudiée répondant à des questions d'ordre pragmatique. Notre corpus d'expositions temporaires s'étend ainsi de 1967 à 2014. Cette période apparaît pertinente au regard des autres aspects que nous sommes venus questionner – le marché de l'art notamment – puisque ce n'est que dans cette période – et plus récemment que les expositions – que sont apparues des galeries ou des ventes aux enchères spécialisées dans le neuvième art.

Nous nous autoriserons ponctuellement, à titre de comparaison ou de contextualisation, des références à des éléments hors de nos limitations géographiques ou chronologiques. Nous ne manquerons pas alors de le souligner.

Outils d'analyse

Dans notre préconception du sujet, nous nous sommes largement appuyés sur la théorie des champs de Pierre Bourdieu. Le sociologue a été peu disert sur la définition de ce concept clef dans son œuvre, à l'exception notable de « De quelques propriétés des champs »[48], « Le champ littéraire »[49] et plus largement dans *Les règles de l'art*[50]. La notion de champ renvoie à une activité sociale, moyen pour nous de considérer la bande dessinée comme un champ au sein duquel plusieurs activités complémentaires s'articulent de manière à former un monde au sens de Becker. Pour Bourdieu, chaque champ bénéficie d'une certaine autonomie relativement aux valeurs qu'il véhicule, mais les champs interagissent entre eux. S'agissant dans le cas de notre sujet, de l'irruption de la bande dessinée, champ autonome et délimité, dans le champ des beaux-arts depuis longtemps constitué, la théorie bourdieusienne nous était

---

SHAPIRO Roberta ; *De l'artification, enquêtes sur les passages à l'art* ; Paris ; EHESS ; 2012 ; p.129

[48] BOURDIEU Pierre ; « De quelques propriétés des champs » ; in *Questions de sociologie* ; Paris ; Minuit ; 2002 ; p.113-121

[49] BOURDIEU Pierre ; « Le champ littéraire » ; in *Actes de la recherche en Sciences Sociales* ; n°89 ; 1991

[50] BOURDIEU Pierre ; *Les règles de l'art* ; Paris ; Seuil ; 1979 (C)

particulièrement utile pour chercher à comprendre cet échange d'enjeux et de valeurs qui pouvait s'opérer entre deux mondes de l'art aux finalités a priori divergentes.

Le concept bourdieusien des champs s'articule ainsi naturellement avec un autre concept développé par le sociologue, celui de la distinction qui s'inscrit dans la même chaîne conceptuelle et qui s'intéresse aux critères de hiérarchisation au sein d'un champ. La théorie des champs est en effet étroitement liée à la notion de concurrence entre les acteurs qui font partie de ce champ. L'étude de la lutte pour l'acquisition d'un capital symbolique spécifique à la rencontre entre les deux champs s'avère, là encore, pertinente pour identifier les hiérarchisations, la manière dont elles s'opèrent et les critères sur lesquels elles s'établissent. Nous nous sommes intéressés aux motivations que pouvaient avoir les acteurs des deux champs à ces échanges de valeurs et à la manière dont ils en retiraient un bénéfice au sein de leur champ d'origine, autrement dit comment ces échanges entre les deux champs s'intégraient aux critères de distinction existants de part et d'autre.

La distinction apparaît en lien avec la notion wéberienne de domination, c'est-à-dire de l'imposition d'une norme et de la volonté d'y obéir. Nous nous sommes également intéressés à la manière dont les acteurs du champ dominant, celui des beaux-arts, exprimaient leur domination et exerçaient leur disposition cultivée sur le champ dominé de la bande dessinée.

La domination est liée, chez Bourdieu comme chez Weber, à la notion de légitimité. Nous avons déjà employé le terme pour évoquer la reconnaissance dont bénéficierait la bande dessinée, son acceptation au sein des cénacles de la haute culture. Pierre Bourdieu explique : « L'existence de ce que j'appelle légitimité culturelle consiste en ce que tout individu, qu'il le veuille ou non, qu'il l'admette ou non, est et se sait placé dans le champ d'application d'un système de règles qui permettent de qualifier et de hiérarchiser son comportement sous le rapport de la culture. »[51] Pour envisager l'existence de processus de légitimation, il faut donc concevoir les activités sociales comme hiérarchisées de l'illégitime au légitime. Une structuration très présente dans le champ des beaux-arts comme nous le verrons. Cette hiérarchisation n'est valable qu'à un endroit et un moment précis, ce qui rejoint les arguments de délimitation de notre terrain. Ces éléments conceptuels sont évidemment au cœur de notre analyse puisque notre problématisation du sujet repose sur la notion de légitimité culturelle et de légitimation d'une activité, mais aussi d'acteurs.

La question de la légitimité culturelle a été largement débattue et enrichie au fil du temps, et nous opérerons sur ce point notamment de nombreux emprunts théoriques à Bernard Lahire, Jean-Claude Passeron ou Jean-Louis Fabiani pour venir nuancer le sens que pouvait lui donner Bourdieu. Autant de nuances qui viennent affiner et actualiser le concept sans pour autant en remettre en cause le principe fondamental sur lequel nous nous appuyons. Ainsi

[51] BOURDIEU Pierre (sous la dir. de) ; op. cit. ; 1965 ; p.135

peut-on lire chez Bernard Lahire que « La souplesse de la matrice indissociablement cognitive et évaluatrice fait que des changements substantiels du point de vue des pratiques ou des genres culturels considérés comme légitimes ne remettent pas fondamentalement en cause son existence qui répond à une nécessité fondamentale, et quasi anthropologique, de différenciation hiérarchisante, nécessité pour des groupes, des sous-groupes ou des individus de se distinguer positivement (des autres) et de percevoir les autres ou de se percevoir en rapport avec les autres à partir d'une matrice qui distingue le plus du moins, le meilleur du pire, le digne de l'indigne, etc. »[52] Jean-Claude Passeron écrit, lui, que « Le système de domination que définit l'ensemble des inégalités entre classes et groupes opère sans cesse cette réduction et les dominés s'y trouvent sans cesse mesurés et ramenés, qu'ils le sachent ou non, qu'ils le veuillent ou non [...] »[53]

Nous portons par ailleurs un intérêt particulier à l'approche d'Howard Becker sur les mondes de l'art[54]. Celle-ci se différencie de la théorie des champs de Bourdieu mais nous semble complémentaire. Là où les champs décrivent un espace d'activités sociales au sein duquel des acteurs entrent en concurrence pour la détention d'un capital donné, les mondes de l'art renvoient aux interactions que les acteurs développent d'un point de vue organisationnel pour produire des oeuvres[55]. Ainsi, dans le cas qui nous intéresse, notre présupposé serait que certaines stratégies au sein du champ de la bande dessinée rencontrent certaines stratégies au sein du champ des beaux-arts pour créer un nouveau monde de l'art qui participerait des deux mondes de l'art que sont la bande dessinée en tant qu'activité éditoriale et les beaux-arts. Notre analyse s'effectue aussi bien du point de vue de la notion de champ - quelles stratégies les acteurs mettent en oeuvre et quels sont les critères de distinction pour la possession de quel capital - et de monde de l'art - comment ces transformations impactent-elles le travail artistique et engendrent-elles de nouvelles organisations et/ou de nouvelles oeuvres. Il nous semblait nécessaire de croiser ces deux approches car, comme le souligne Bernard Lahire, « Le champ […] ne nous fait bien voir […] que des espaces de positions, des stratégies d'agents en luttes, des rapports de force et de domination, des structures inégales de distribution de capitaux spécifiques. »[56], ce qui ne nous aurait permis que de

---

[52] LAHIRE Bernard ; *op. cit.* ; 2004 ; p.421

[53] PASSERON Jean-Claude *; Le raisonnement sociologique ;* Paris ; Nathan ; 1991 ; p.396

[54] BECKER Howard Saul ; *Les mondes de l'art* ; Paris ; Flammarion ; 2010

[55] BECKER Howard Saul et PESSIN Alain ; « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ. » ; *Sociologie de l'Art* 1/2006 (OPuS 8) ; Paris ; L'Harmattan ;p. 163-180

[56]LAHIRE Bernard *; Le travail sociologique de Pierre Bourdieu* ; Paris ; La Découverte ; 1999 ; p.41

donner une vision partielle de la réalité sociologique dont nous cherchions à rendre compte.

Concernant la structure et la hiérarchisation des mondes de l'art, nous pouvons nous appuyer sur des travaux existants nous permettant d'employer des éléments de comparaison et d'analyse pour étudier et interpréter ce nouveau monde de l'art dont nous supposons l'apparition. Nous nous appuierons ainsi aussi bien sur des travaux concernant un aspect de la sociologie des arts – la formation, la carrière, l'institution ou le marché – mais aussi sur des études portant sur un autre art – principalement le jazz et la photographie.

Nous avons souhaité nous intéresser particulièrement aux producteurs. Bernard Lahire analysait que « La sociologie du champ littéraire de Pierre Bourdieu est essentiellement une sociologie des producteurs plutôt que des productions […]. »[57] Nous référant, comme exposé précédemment, à la théorie des champs pour l'analyse de notre terrain, il semble logique en effet de se concentrer sur ces producteurs. Producteurs d'œuvres, producteurs de valeurs, producteurs de représentations sociales. En nous intéressant à leurs productions, à leurs discours, mais aussi à leur sociographie et en allant à leur rencontre, nous avons cherché à dresser une sociologie de ces producteurs pour comprendre leurs représentations, leurs engagements et leurs motivations dans le processus de légitimation de la bande dessinée. Cette analyse permet une évaluation fine du processus de légitimation du point de vue de ses émetteurs, ceux que nous considérons comme créateurs et certificateurs de la valeur en art.

Jean-Pierre Esquenazi écrivait que « Les processus symboliques intentionnels ne poussent pas sur les arbres. Ils sont fabriqués au sein de communautés organisées pour cela. »[58] Aussi nous semblait-il naturel, pour étudier ces processus, de concentrer notre examen sur les communautés dont ils sont issus. Pour Howard Becker, « Les œuvres d'art tirent leur valeur des mondes de l'art. Je ne veux pas dire que les œuvres d'art ne puissent pas être agréables, instructives, édifiantes ou plaisantes, mais qu'elles ne possèdent aucune de ces qualités de manière intrinsèque - elles se les voient plutôt attribuer en fonction de la manière dont elles sont perçues dans un monde où les gens partagent jugements et critères. »[59] Quelles sont ces communautés ?

Selon une affirmation désormais fameuse de Raymonde Moulin, « La constitution des valeurs artistiques s'effectue à l'articulation du champ artistique et du marché. »[60] Une affirmation que l'on retrouve d'une certaine manière chez Becker qui écrit que « Le système des galeries est étroitement lié à l'institution

---

[57] LAHIRE Bernard ; op. cit. ; 1999 ; p.43

[58] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *Sociologie des œuvres* ; Paris ; Armand Colin ; 2007 ; p.52

[59] BECKER Howard Saul ; *Propos sur l'art* ; Paris ; L'Harmattan ; 2000 ; p.82

[60] MOULIN Raymonde ; *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies* ; Flammarion ; Paris ; 2009 ; p.9

muséale. »[61] ou encore « Une œuvre ne peut entrer dans un musée, et ainsi devenir accessible à un public très large, tant que le jugement esthétique d'une personne disposant des moyens nécessaires à sa conservation ne l'aura pas étiqueté œuvre d'art. Mais ces moyens sont souvent aux mains de personnalités excentriques et individualistes, des milliardaires, des rois ou des bureaucrates. »[62] Alain Quemin est venu nuancer cette constatation en s'appuyant sur des données récentes, remettant en cause l'homologie entre ces deux sphères tout en montrant bien, de par les principes des différents classements internationaux dans ce domaine, que la valeur en art reste constituée par le marché et l'institution, mais avec une partie commune et des divergences par ailleurs.[63] On retrouve cette conception au sein du champ ; par exemple chez Catherine Millet, critique d'art contemporain réputée et rédactrice en chef de la revue *Artpress :*

> « Jadis, les galeries d'art étaient des têtes chercheuses, découvrant les talents que les musées, plus tard, feraient entrer dans leur collection ou consacreraient par des rétrospectives. Aujourd'hui, les unes et les autres organisent de concert la promotion des artistes et des types. »[64]

Il nous fallait donc nous intéresser à ces deux pôles : l'institution et le marché. Nous avons donc adopté un parti pris de recherche qui renvoie explicitement aux publications de Raymonde Moulin en venant questionner l'artiste, l'institution et le marché.

En ce qui concerne l'institution, nous nous sommes particulièrement intéressés au musée qui, selon Dominique Poulot, « [...] figure aujourd'hui une institution centrale et incontestée de la culture occidentale »[65] Au sein des institutions culturelles, on trouve les directeurs et conservateurs dont Raymonde Moulin nous explique notamment qu'«Ils sont en compétition intellectuellement pour renouveler l'offre en balisant les zones d'ombre et en réévaluant des œuvres ou des mouvements longtemps dissimulés ou frappés d'indignité. »[66] ; une notion qui semble particulièrement adaptée à la bande dessinée et qui nous sert de présupposé de départ. Elle écrit encore que « Les conservateurs de musée, au sein d'une coalition d'acteurs culturels et économiques, jouent un rôle déterminant dans l'homologation et la hiérarchisation des valeurs artistiques. »[67] L'affirmation est d'ailleurs partagée au sein du champ muséal. Yves Michaud,

---

[61] BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2010 ; p.135
[62] ibid ; p.232
[63] QUEMIN Alain ; *Les stars de l'art contemporain* ; Paris ; CNRS éditions ; 2013
[64] MILLET Catherine ; *L'art contemporain en France* ; Paris ; Flammarion ; 2005 ; p.238-239
[65] POULOT Dominique ; *op. cit.* ; 2005 ; p.3
[66] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.20
[67] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 2009 ; p.30

philosophe des arts et ancien directeur de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts écrit ainsi :

> « […] ce sont les commissaires et le monde de l'art qui font l'art, et, j'ajoute, dans la désorientation la plus totale. Pas le monde de l'art au sens de cette institution abstraite de coopération et de légitimation dont parlent les sociologues, mais très concrètement ce que nous appelons le monde de l'art et connaissons comme tel, un monde dont étrangement les artistes ne font plus essentiellement partie. »[68]

Une sociologie des producteurs nous semblait nécessairement devoir précéder une étude de la réception de la part des publics. Jean-Pierre Esquenazi explique par exemple qu'« il faut tenir compte non seulement du cadre de participation de l'objet mais aussi de son statut à l'intérieur de l'espace social pour évaluer les cadres de réception choisis par les publics. »[69]

Les musées et l'exposition sont deux éléments largement étudiés et documentés dans les études universitaires. Nous nous appuierons ainsi sur des travaux de muséologues tels que André Gob et Noémie Drouguet de l'université de Liège, l'historien spécialiste des musées Dominique Poulot, mais aussi Jean Davallon, Directeur du laboratoire Culture et Communication à l'Université d'Avignon et directeur du Programme international de doctorat Muséologie, médiation, patrimoine, ainsi que les sociologues Serge Chaumier, responsable du Master Expographie Muséographie à l'université d'Artois, et François Mairesse qui enseigne la muséologie à Paris 3 et à l'Ecole du Louvre et préside le comité international de l'ICOM pour la muséologie.

Nous intéressant au processus de légitimation d'une pratique artistique, autrement dit à sa reconnaissance en tant qu'art, nous nous référerons également aux travaux de la sociologue Roberta Shapiro qui a développé la notion d'artification qui, pour elle, « […] désigne le processus du transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets et des activités. Loin de recouvrir seulement des changements symboliques (requalification des actions, ennoblissement des activités, grandissement des personnes, déplacement de frontières), l'artification repose avant tout sur des changements concrets : modification du contenu et de la forme de l'activité, transformation des qualités physiques des personnes, reconstruction des chose, importation d'objets nouveaux, réagencement de dispositifs organisationnels, création d'institutions. »[70]

---

[68] MICHAUD Yves ; *l'artiste et les commissaires* ; Nîmes ; Jacqueline Chambond ; 1989 ; p18

[69] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *Sociologie des publics* ; Paris ; La Découverte ; 2003 ; p.108

[70] SHAPIRO Roberta ; *Qu'est-ce que l'artification* ; XVIIème congrès de l'AISLF

Concernant la bande dessinée enfin, le cas est particulier puisque l'on trouve au sein du champ plusieurs individus qui ont soutenu des thèses alors qu'ils étaient déjà intégrés au champ et qu'ils ont continué à y jouer un rôle actif. Nous avons mobilisé leurs études qui sont précieuses car particulièrement documentées et faisant preuve d'une rigueur universitaire, mais nous avons choisi de les traiter comme sources et non comme outil d'analyse pour des raisons évidentes, à commencer par le fait qu'il ne s'agit pas de chercheurs en sociologie. Du côté de la sociologie, nous avons pu notamment nous appuyer sur le travail d'Eric Maigret que nous venons questionner sur différents points. Nous nous sommes également référés à plusieurs publications d'Eric Dacheux, enseignant chercheur en Sciences de l'Information de la Communication qui s'est intéressé, entre autres sujets, à la bande dessinée.

De manière générale, nous ferons appel, tout au long du présent mémoire, et en fonction des sujets spécifiques abordés, à différents travaux, principalement sociologiques. L'ensemble des ressources mobilisées peuvent par ailleurs se retrouver dans notre bibliographie en annexe suivant un classement thématique.

En opérant des emprunts analytiques et méthodologiques à diverses disciplines, en venant interroger différents critères et en variant les échelles d'observation, nous avons mené une sociologie que l'on pourrait qualifier, à la suite de Bernard Lahire, d'expérimentale. Le sociologue expliquait que « La sociologie expérimentale se caractérise par une attention réflexive portée sur les outils théoriques et méthodologiques utilisés à propos d'objets empiriques bien délimités, par une inventivité méthodologique et possède certains goût pour la variation des échelles d'observation ou des modes de découpage des objets en vue d'engendrer des connaissances spécifiques. »[71] Nous pensons que cette approche était indispensable à la compréhension des phénomènes qui nous intéressent et qu'elle est intrinsèquement liée à l'analyse d'un champ, d'un monde de l'art, décrits par Raymonde Moulin comme à l'intersection entre l'institution et le marché. Pour autant, notre ligne directrice, nos préoccupations et nos conclusions sont résolument sociologiques et orientées vers la finalité de la réponse à notre problématique de départ.

Notre analyse se situe à un niveau macrosociologique afin de pouvoir montrer la mise en place d'un système et de ses articulations aussi bien internes qu'avec d'autres champs et mondes de l'art. L'absence d'études précédentes, comme de données officielles nous confortait dans cette approche visant à une description des mécanismes et stratégies à l'œuvre d'avantage qu'à un travail purement statistique.

« L'individu social », comité de recherche 18, Sociologie de l'art ; Tours ; Juillet 2004

[71] LAHIRE Bernard ; *A quoi sert la sociologie ?* ; Paris ; La Découverte ; 2004 ; p.49

Etat de la recherche

Nous étudierons les discours d'érudition tenus sur la bande dessinée, notamment d'un point de vue universitaire dans notre développement. De manière synthétique, nous pouvons dire ici que la recherche universitaire concernant la bande dessinée est à la fois limitée en volume – peu de publications et de thèses soutenues, une seule revue universitaire en ligne dédiée[72], et aucun poste spécialisé en bande dessinée – et dispersée d'un point de vue disciplinaire. Dominique Wolton, directeur de l'Institut des Sciences de la Communication au CNRS, déclarait en 2009 que « le déficit de recherche sur la BD est abyssal »[73]. L'avis est d'ailleurs partagé au sein du monde de la bande dessinée :

> « La bande dessinée demeure un objet méconnu, aussi bien à l'Université où les études à son sujet sont encore rares, qu'au sein de la Culture où les malentendus lui assignent encore trop souvent une image évaluée et un intérêt limité. »[74]

Cet état de fait est en soit représentatif de l'état de légitimation de la bande dessinée, l'intérêt que les universitaires lui portent pouvant être vu comme synecdochique de l'intérêt que les intellectuels lui portent. Nous l'analyserons en tant que tel dans notre développement.

D'un point de vue historique, la bande dessinée a tout d'abord été tenue en dehors des sphères universitaires. Dans son article de 1975, Luc Boltanski écrivait que les universitaires étaient « […] pour la plupart très hostiles à la BD jusque vers les années 55 […] »[75]. Au sein du champ, cette période est perçue comme un moment où l'intérêt scientifique porté au neuvième art ne se focalise pas sur l'essence même du médium. Le journaliste Frédéric Pommier donnait dans l'un de ses ouvrages consacré au neuvième art quelques exemples de la littérature scientifique existante sur le sujet :

> « Nombre de publications universitaires des années 1970 se contentaient d'aborder le contenu sans évoquer la forme ; il suffit pour s'en convaincre de compulser des ouvrages comme *Le Message politique et social de la bande dessinée* dont les têtes de chapitres sont éloquentes ("L'image de la femme dans *Spirou*", "Les rapports Est-Ouest et les tentions raciales dans les aventures de Blake et Mortimer…" Carbonell 1975). »[76]

---

[72] http://comicalites.revues.org/

[73] DACHEUX Eric, Entretien avec Dominique Wolton ; in *Hermès* n°54 ; 2009 ; p.25

[74] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.10

[75] BOLTANSKI Luc ; op. cit. ; 1975 ; p.42

[76] POMMIER Frédéric ; *op. cit.* ; 2005 ; p.14

Pour suivre ensuite la progression des recherches en bande dessinée d'un pointe de vue transdisciplinaire, on peut se référer à un article récent de Matteo Stefanelli[77], chercheur à la faculté de sciences politiques de Milan, dans lequel il liste plusieurs types d'approches universitaires en France concernant la bande dessinée, que l'on peut résumer ainsi : sémiologique avec Evelyne Sullerot (1966), Francis Lacassin (1971) ou Pierre Fresnault Desruelles (1977), sociologique avec Morin (1979) puis Eric Maigret (1994), psychanalytique avec Alain Rey (1978) puis Serge Tisseron (1987), sémio-linguistique avec Benoît Peeters (1991) puis Thierry Groensteen (2006), historique enfin avec Thierry Groensteen et Benoît Peeters (1994) puis Thierry Smolderen (2009). Il donne par ailleurs différentes cartographies en perspectives théoriques des recherches en bande dessinées proposées par Fresnault Desurelles ou Magnussen et Christiansen (2000).

Nous avons pour notre part cherché à consulter la plupart des travaux universitaires disponibles sur le sujet. Nous avons notamment pu compter en la matière sur le site internet de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image[78] qui recense les travaux les plus récents – mémoires, ouvrages, articles, colloques – y compris à des niveaux inférieurs au doctorat. Les travaux consultés se retrouvent dans notre bibliographie en annexe. Nous avons considéré l'existence de recherches universitaires et de publications érudites sur la bande dessinée comme élément socio-symbolique, mais nous nous sommes également intéressés à la teneur de ces propos pour nourrir notre propre analyse.

Nous nous appuierons notamment en tant qu'éléments contextuels sur les recherches les plus récentes qui ont pu être menées sur des points connexes comme le lectorat[79] ou la configuration professionnelle des auteurs de bande dessinée[80].

Si la question de la légitimation de la bande dessinée, y compris par les canaux auxquels nous nous intéressons, a fait l'objet de divers articles et ouvrages, parfois écrits par des personnes titulaires d'une thèse, jamais il n'y a eu de travail de recherche s'intéressant à ces phénomènes d'un point de vue sociologique avec systématisme. Nous n'avons nulle part trouvé de liste qui aurait cherché à totaliser le plus d'expositions possibles incluant de la bande

---

[77] STEFANELLI Matteo « Un siècle de recherches sur la bande dessinée » ; in MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; *La bande dessinée : une médiaculture* ; Armand Colin ; 2012

[78] http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?rubrique90

[79] EVANS Christophe et GAUDET Françoise *; La lecture de bandes dessinées* ; étude du DEPS ; mars 2012

[80] SEVEAU Vincent ; *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle. Une typologie des modes d'engagement en bande dessinée* ; Thèse de doctorat en sociologie ; sous la direction de Patrick Tacussel ; Université Montpellier 3 Paul Valéry ; 2013

dessinée. Un des intérêts de notre travail réside donc dans la recension et l'analyse rigoureuse des faits avec des emprunts méthodologiques à diverses disciplines mais dans le but toujours d'en tirer des conclusions sociologiques. Nous proposons également une approche croisée entre différents modes de légitimation structurellement complémentaires – l'artiste, l'institution, le marché – et dont l'intersection fait sens.

En résumé, nous nous proposons d'adapter des questionnements et des méthodes à un médium spécifique, la bande dessinée, pour lequel de semblables recherches n'avaient jusqu'alors pas été entreprises.

Enjeux et limites

Notre ambition porte sur une sociologie compréhensive de la légitimation a posteriori d'une forme d'expression artistique. La dimension chronologique est ici importante. La bande dessinée est en effet sensiblement aussi ancienne que la photographie. Elle n'a pas fait l'objet des mêmes enjeux. La photographie, en tant que reproduction mécanisée de la nature, est une invention qui a eu d'importantes répercussions à tous les niveaux. Sans la photographie, pas de cinéma, pas d'imagerie médicale… La mise au point de cette technologie a fait l'objet d'une compétition internationale entre chercheurs, et mêmes entre Etats[81]. La photographie a, par ailleurs, dès ses débuts, entretenu des liens étroits avec la sphère artistique, notamment à travers es mouvements tels que le pictorialisme. Ce n'est pas le cas de la bande dessinée. La bande dessinée a, comme nous allons le voir, été pendant très longtemps uniquement un secteur de l'activité éditoriale. Nous verrons qu'elle s'est autonomisée en tant que champ, qu'elle s'est constituée en tant que monde de l'art, et qu'elle a mis en place ses propres dispositifs de hiérarchisation et de célébration.

Etudier la manière dont un autre champ, celui des beaux-arts, que ce soit du point de vue de l'institution ou du marché, rencontre ce champ de la bande dessinée, comprendre les raisons de cette rencontre, les formes qu'elle prend et les significations comme les productions qu'elle engendre est riche de sens.

Il ne s'agit pas seulement d'un changement de hiérarchie entre genres au sein d'un même art, il ne s'agit pas de l'émergence de nouvelles pratiques artistiques, autant d'éléments qui ont été plus d'une fois analysés – et qui nous fourniront des points de référence et de comparaison dans notre propre étude – mais de la relecture a posteriori des créations d'un monde de l'art par un champ qui lui est extérieur.

Une étude similaire pourrait être menée, avec ses propres spécificités cela va sans dire, sur d'autres arts qui trouvent une nouvelle lecture au sein de l'espace muséal : la musique ou le cinéma par exemple.

---

[81] MC CAULEY Anne ; « Arago, l'invention de la photographie et le politique » ; in *Etudes photographiques* n°2 ; mai 1997 ; p.6-43

L'enjeu de notre travail n'est donc pas uniquement dans le fait de savoir si la bande dessinée est légitimée ou non, mais aussi dans l'analyse des raisons qui poussent certains à l'affirmer, à lui faire pénétrer le champs des beaux arts, à l'ériger en monde de l'art.

Précisément, notre étude se focalise sur les mondes de l'art, le champ des musées et celui du marché de l'art. Nous nous sommes intéressés à la monstration de la bande dessinée, à l'évolution de sa représentation sociale. Nous avons pu remarquer, lors de nos recherches, que plusieurs études en la matière se focalisaient d'avantage sur les productions les plus confidentielles, les plus underground. Nous avons analysé dans notre développement l'intérêt de cette valeur, mais ne nous sommes pas concentrés, loin s'en faut, sur les créations les plus inaccessibles du médium. Nous avons plutôt développé une sociologie de la visibilité pour chercher à saisir la représentation dominante qui était donnée à travers certaines manifestations. Ceci constitue à la fois un intérêt et une limite de notre travail. Par ailleurs, relever que les études les plus visibles s'intéressent d'avantage aux productions les moins visibles nous est apparu comme sociologiquement signifiant. Nous intéressant à la représentation sociale de la bande dessinée transmise par le champ des beaux-arts, la compréhension et le respect des critères de visibilité apparaissait comme essentiels.

Notre recherche se concentrant sur les producteurs, les publics de la bande dessinée, des institutions ou des évènements étudiés n'y joueront qu'une place marginale. Nous avons travaillé sur l'émission d'un message, et sa réception pourrait faire l'objet d'une autre étude. S'agissant des expositions de notre corpus, peu ou pas d'études de publics approfondies n'ont été menées durant leur période de présentation même si, parfois, comme on le verra, le public et sa structure étaient au cœur des enjeux de l'exposition.

Notre étude n'est pas d'avantage une analyse stylistique visant à classer les dessinateurs de bande dessinée. Un pareil classement pourrait venir nourrir nos conclusions, notamment en identifiant si un style est plus représenté qu'un autre dans les expositions et sur le marché de l'art. Il est par ailleurs intéressant que la presse spécialisée Beaux-Arts[82] se soit intéressée à une semblable approche et ait pu proposer à cette occasion des rapprochements entre les grands courants de peinture et le style de certains dessinateurs de bande dessinée. Nous y reviendrons.

Enfin, une étude similaire pourrait et mériterait d'être menée dans les deux autres grandes aires de la bande dessinée, à savoir le Japon et les Etats-Unis. Nous avons exposé auparavant les raisons qui nous avaient poussées à restreindre notre étude à la France, et seul un travail similaire consacré à ces autres zones géographiques pourra permettre, à terme, de dresser une comparaison entre ces différentes zones. Nous savons à ce propos qu'il existe,

---

[82] BERNIERE Vincent (sous la dir de) ; « Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui ? » ; Beaux-Arts éditions ; 2008 ou « Les secrets des maîtres de la bande dessinée » ; *Beaux-Arts Magazine* Hors Série ; janvier 2009

dans ces deux pays, des collections permanentes dédiées à la bande dessinée, et un phénomène d'exposition, même s'il semble plus ténu que celui dont nous pouvons nous faire l'écho pour la France dans ce présent mémoire. La place des institutions culturelles concernées et leur statut juridique mériteraient alors d'être clarifiés s'agissant de pays ne possédant pas la même tradition que la France en termes de musées.

Plan

Pour répondre à notre problématique, il nous faut nous intéresser aux réalités individuelles pour comprendre de quelle manière elles sont socialement produites, c'est-à-dire dans un contexte social et dans une dynamique sociale de la part de l'acteur. Pour reprendre la formule de Durkheim, nous chercherons à « expliquer le social par le social ».

Nous nous intéresserons, dans un premier temps, au phénomène de l'émergence de ce neuvième art. Car, avant de parler de légitimation, il nous faut nous interroger sur le processus de constitution et d'autonomisation du champ de la bande dessinée dans la continuité de l'article de Luc Boltanski de 1975. Nous chercherons à donner un cadrage contextuel en venant questionner sociologiquement les différents éléments et étapes de l'autonomisation du champ de la bande dessinée et de sa constitution en un monde de l'art à partir de diverses sources documentaires qui pourront ponctuellement être éclairées par des citations issues des entretiens que nous aurons pu avoir. Nous considérerons donc la bande dessinée comme un médium pourvu d'une diffusion éditoriale, et nous nous intéresserons à son histoire, sa structure, ses représentations sociales. Il s'agira ici pour nous de rendre compte du champ de la bande dessinée et des diverses positions que les acteurs y occupent afin de pouvoir par la suite analyser et comprendre les stratégies qu'ils y déploient et les effets qui y sont produits.

Nous verrons par la suite en quoi ce monde de l'art s'est constitué en référence au modèle dominant des beaux-arts. Comme l'écrivait Raymonde Moulin, « […] les uns et les autres ne parviennent à se faire reconnaître comme créateur à part entière qu'en acceptant la définition reçue de l'œuvre d'art. »[83] Nous verrons donc les stratégies mises en œuvre par les différents acteurs, dessinateurs, galeristes, commissaires priseurs, pour intégrer la bande dessinée aux mondes de l'art. Ces stratégies recouvrent une forme de dominomorphisme qui se retrouve dans la structure même de ce nouveau monde de l'art. L'étude de la construction de cet espace social nous permettra d'y interpréter les stratégies de distinction. Car « Celui qui parle ou écrit selon les règles se place

[83] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; p.261

dans une position de pouvoir symbolique. »[84] nous rappelle Bernard Lahire, et nous verrons que le dominomorphisme est un moyen d'acquérir un autre statut.

Pierre Bourdieu écrivait que « La pratique de la photographie n'est jamais aussi vivement désapprouvée que lorsque, au titre de signe de statut, elle parait exprimer l'effort pour échapper à son rang. »[85] Nous verrons ainsi les limites de la légitimation de la bande dessinée au sein des mondes de l'art. Nous nous questionnerons sur la finalité des stratégies mises en place par les acteurs, et sur les motivations des promoteurs du processus de légitimation comme de ses limites. Nous nous interrogerons sur les recoupements entre les différentes instances de légitimation et le sens produit par cette approche croisée. Nous verrons de quelles manières une forme de domination symbolique est orchestrée autour de la bande dessinée. Nous croiserons les différentes formes de légitimation envisagées aux long de notre travail de recherche afin d'analyser le sens qui résulte de leur intersection.

Selon la formule du sociologue Elihu Katz, « Il faut concentrer l'attention moins sur ce que les médias font aux gens que sur ce que les gens font aux médias »[86] , et c'est ce que nous nous emploierons à faire tout au long de notre étude.

---

[84] LAHIRE Bernard ; *La culture des individus* ; Paris ; La Découverte ; 2004 ; p.691
[85] BOURDIEU Pierre (sous la dir. de) ; *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* ; Paris ; Minuit ; 1965 ; p.76
[86] KATZ Elihu ; « Mass communication research and the study of culture » ; *Studies in public communication* n°2 ; 1959

1. Emergence d'un 9e art

Nous allons nous intéresser dans cette partie à l'émergence de la bande dessinée en tant que média, en tant qu'activité, en tant que champ autonome, et finalement à sa reconnaissance en tant que monde de l'art, le 9e, appellation issue du champ lui même mais depuis largement popularisée.

Si nous avons donné en introduction la définition de la bande dessinée que nous décidions de retenir pour la présente recherche – et qui s'avérera signifiante, comme on le verra, dans notre corpus – nous nous intéresserons au débat qui entoure cette définition et à ses enjeux. La recherche d'une identité clairement délimitée est évidemment la pierre angulaire de cette partie puisqu'elle est le premier jalon indispensable à l'autonomisation du champ, tout comme l'individu a besoin de se construire en tant que soi différent de l'altérité.

Nous chercherons à dresser un historique objectif – quoique synthétique et à visée sociologique – du média bande dessinée, historique qui nous servira de référence par la suite et qui permettra de fixer certains des grandes phases du processus de légitimation tels que reconnus par le champ et que nous serons amenés à discuter tout au long de notre étude.

Nous présenterons la bande dessinée pour ce qu'elle est en premier lieu, c'est-à-dire un objet éditorial avec un lectorat. Nous verrons de quelle manière cette diffusion a constitué, dans le temps, des représentations sociales de la bande dessinée, lesquelles ont joué, et jouent encore un rôle important sur le processus même de légitimation. Ces congruences externes entrent évidemment en écho avec la cohérence interne du champ. Ces données sont les indispensables éléments de contextualisation nécessaires à la compréhension de l'ensemble du processus de changement de paradigme puisque, comme le soulignait Bruno Péquignot, « L'artiste produit son œuvre à partir de l'ensemble des matériaux à sa disposition, bien entendu, il y a les couleurs, les pinceaux, les toiles, les sources de lumière, mais il y a aussi son statut social, les représentations collectives de son époque, les connaissances scientifiques, les réalisations techniques. »[87] Ce n'est qu'après avoir cherché à établir cela qu'il sera possible de déterminer d'où parlent les artistes et les commentateurs.

Dans notre analyse du processus d'« artification »[88] – pour reprendre le terme de Roberta Shapiro – de la bande dessinée, nous nous intéresserons à la constitution d'un monde de l'art dans ses différents aspects afin de déterminer le changement de paradigme de la bande dessinée. Il sera ici fait exclusion des phénomènes liés aux modes des Beaux-Arts – à savoir l'exposition, l'institutionnalisation et la constitution d'un marché de l'art – qui seront au cœur du reste de notre développement. Les éléments ici identifiés seront donc,

---

[87] PEQUIGNOT Bruno ; *Pour une sociologie esthétique* ; Paris ; L'Harmattan ; 1993 ; p.92

[88] SHAPIRO Roberta ; op. cit. ; 2004

là encore, présentés comme contextuels pour la compréhension de la problématique centrale du présent travail de recherche.

Il serait toutefois illusoire de penser que les acteurs du monde de la bande dessinée forment un groupe homogène dans lequel chacun partagerait les mêmes ambitions. Nous présenterons donc certaines des dissensions qui segmentent le champ sur le point de sa légitimation en tant qu'art spécifiquement. « L'art est un titre honorifique qui, appliqué à un objet, lui donne une valeur qu'il n'aurait pas sans lui. »[89] nous dit Howard Becker, aussi nous attacherons nous à comprendre pourquoi certains acteurs du champ se disent indifférents, voire rejettent avec force cette appellation concernant leur travail, et quel bénéfice ils en retirent.

[89] BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2000 ; p.102

1.1. La quête d'une identité

Le concept de bande dessinée semble délicat à circonscrire, tellement difficile à définir que, bien après son apparition, elle n'est toujours pas désignée par un terme univoque, comme le montre l'anecdote relatée par Thierry Groensteen :

> « En 1940, Hergé ne sait toujours pas comment se nomme la forme artistique dont il a fait son métier. Songeant à adapter les *1001 nuits*, les *Contes* de Perrault, et les *Fables* de La Fontaine, il décrit son projet à un correspondant dans les termes suivants : ce seront "*des séries de dessins avec textes dans la bouche des personnages".* ». Ce vide terminologique est très révélateur du silence critique qui accompagne la bande dessinée à cette époque. »[90]

Par ailleurs, il est certain qu'il existe des cas archétypaux à partir desquels a pu se construire une représentation prototypique de la bande dessinée déterminante pour les productions postérieures comme l'explique le journaliste Joseph Ghosn :

> « Tintin est bien le parangon ultime de la BD, qui a créé tous les standards à partir desquels toutes les autres BD sont le plus souvent jugées, perçues, assimilées esthétiquement, narrativement, commercialement même. »[91]

Une première tentation serait de donner une définition positivisite : la bande dessinée serait tout simplement ce qui est reconnu comme de la bande dessinée. Reconnaissons, par ailleurs, à la suite de Thierry Groensteen[92], que la bande dessinée recouvre aujourd'hui un ensemble de pratiques très diversifiées, spécialement si l'on suit l'acception la plus large du terme, et qu'il est difficile d'y discerner une caractéristique dominante et systématique – même si nous avons dû en arrêter une acception dans notre introduction de manière à cadrer notre travail de recherche. Ces oppositions sont signifiantes sociologiquement parlant, et méritent donc d'être mentionnées. Différents critères vont être retenus en France, à travers les décennies et les théories pour tenter de définir ce médium. Nous allons chercher à retracer les principales théories qui ont pu être affirmées au sein du champ.

---

[90] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.21

[91] GHOSN Joseph ; *Romans graphiques* ; Marseille ; Le mot et le reste ; 2009 ; p.10

[92] GROENSTEEN Thierry ; *Système de la bande dessinée* ; Paris ; Presses Universitaires de France ; 2006 (A) ; p.17

> « A la limite, le chercheur doit borner son ambition à établir une "cartographie" des multiples définitions proposées, en s'interdisant d'en discuter la pertinence. »[93]

Il ne s'agira pas pour nous de discuter la pertinence des différentes définitions de la bande dessinée mais, peut être en en montrant les limites, de chercher à comprendre les motivations de leurs défenseurs à tracer de semblables délimitations. Ainsi que le reconnaît Thierry Smoleren, essayiste et scénariste de bande dessinée, professeur à l'école des Beaux-Arts d'angoulême :

> « Les historiens et les théoriciens ne sont pas seuls à produire des définitions de la bande dessinée. Tous les groupes sociaux qui participent à l'existence de la forme produisent des définitions de nature très différente *en fonction du rôle direct qu'ils jouent dans cette existence*. »[94]

L'absence d'une définition ou d'une terminologie précise, voire la réticence des acteurs du champ à employer celles choisies par les théoriciens n'est pas limitée à la bande dessinée. Le sociologue Jean-Louis Fabiani explique par exemple que « Les théoriciens blancs du jazz noir se sont souvent étonnés du laxisme terminologique des musiciens et de leur refus de prendre à leur compte une définition à laquelle des experts avaient pourtant consacré tous leurs efforts. »[95] Fabiani convoque Bourdieu qui explique que les débats sur la définition des arts moyens « […] miment […] les débats savants sur les arts légitimes »[96].

La diégèse

Parmi les premiers à tenter de définir la bande dessinée en France, on trouve les sociétés érudites, dont nous parlerons plus en détail par la suite[97]. Développant un discours nostalgique elles vont mettre en place une célébration essentiellement « fanique », critiquable et critiqué, malgré la présence dans leurs rangs d'intellectuels, parmi lesquels aussi bien des auteurs, que des artistes issus d'autres champs ou des universitaires. Ainsi, dans le numéro de juillet 1963 de la revue *Giff Wiff*, Francis Lacassin donne la définition suivante :

---

[93] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.50

[94] SMOLDEREN Thierry ; « Histoire de la bande dessinée : question de méthodologie » ; in MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.73 C'est lui qui souligne

[95] FABIANI Jean-Louis ; *Après la culture légitime : Objets, publics, autorités* ; Paris ; L'Harmattan ; 2007 ; p.95

[96] ibid ; p.100

[97] Voir en 1.5.

> « La bande dessinée doit être héroïque, épique et lyrique, se montrer héritière de la mythologie gréco-latine, des chants des trouvères, des contes de fées, des romans feuilletons et des films à épisodes. »[98]

Pour improbable que puisse paraître une semblable approche de nos jours venant de celui qui sera, en 1971, le premier à occuper une chaire d'histoire de la bande dessinée à l'université Paris-I, ce type de définition est représentatif de la première période de l'étude de la bande dessinée, c'est-à-dire les années 1960, et influencera durablement le discours, y compris universitaire, qui pourra être tenu sur le média. Par sa dimension caricaturale, il alimente par ailleurs les critiques sur le médium.

La question du support

Située au croisement de plusieurs problématiques – parmi lesquelles ses origines et son éventuelle définition en tant qu'art de masse produit industriellement – le support de la bande dessinée et, partant, sa reproductibilité, a engendré une bonne partie du débat concernant sa définition. Les implications sont nombreuses, particulièrement lorsque l'on considère la bande dessinée comme objet éditorial. A tel point que, pour certains auteurs, l'édition et la diffusion représentent la finalité de cet art et conditionne le processus de création, non seulement comme contrainte technique mais comme objectif :

> « Il est essentiel pour moi que l'impression soit de bonne qualité et que le dessin lui même soit orienté vers sa reproduction, plutôt que d'être en soi une œuvre achevée. » [99]

L'historien d'art britannique David Kunzle a par ailleurs retenu la diffusion de masse comme critère essentiel de définition de la bande dessinée dans ses travaux[100]. Son but était de revenir aux sources de la bande dessinée en la faisant coïncider avec l'imprimerie – et donc limiter son antériorité à cette invention.[101]

---

[98] LACASSIN Francis ; *Giff Wiff* ; n°7 ; juillet 1963

[99] PEETERS Benoît et SAMSON Jacques ; *Chris Ware la bande dessinée réinventée* ; Bruxelles ; Les impressions nouvelles ; 2010 ; p.59

[100] KUNZLE David ; *The history of the Comic Strip ;* Berkeley ; University of California Press ; 2 vol. ; 1973 et 1990

[101] Comme mentionné en introduction, nous limiterons notre acception de la bande dessinée en fonction des travaux de Kunzle car il nous semble plus sociologique, voire simplement plus logique de ne pas considérer indifféremment comme relevant de la bande dessinée aussi bien les publications que l'on trouve au rayon « bande dessinée » d'une librairie que des cycles de

Par ailleurs, comme le souligne Jean-Christophe Menu, auteur et éditeur de bande dessinée, si la reproduction et la diffusion ne font pas partie de la définition de la bande dessinée, cela permet d'englober d'autres formes d'expression sous la même étiquette.

> « Si la reproductibilité n'est pas indispensable, et si l'on considère que la bande dessinée existe comme *langage* avant d'être imprimée et diffusée ; alors il peut être légitime de lui relier des occurrences plus anciennes basées sur la fusion du texte, de l'image et de la séquence, *artefact* n'existant qu'en un unique artefact original. »[102]

Sortir la notion d'édition de la définition de la bande dessinée permet de renforcer les liens avec des formes d'art plus légitimées appartenant au passé comme certains acteurs du champ s'emploient à le faire depuis des années ainsi que nous le verrons plus en détail par la suite.

> « Les dessins organisés en séquences sont effectivement présents dans l'histoire de l'art depuis la nuit des temps, des codex mayas au fresques égyptiennes, en passant par les chemins de croix et certains vitraux d'églises. Il aura néanmoins fallu attendre le XIXème siècle pour que l'on puisse identifier clairement cette forme narrative comme un média autonome. » [103]

Ainsi, Thierry Groensteen semble adhérer à cette conception lorsqu'il parle de « bande dessinée moderne »[104] pour parler de celle imprimée. On retrouve ailleurs dans ses écrits ce qui peut être compris comme l'adhésion à une représentation de la bande dessinée comme un concept plus vaste qu'un objet éditorial :

> « […] il va de soi, pour moi […] qu'une bande dessiné non imprimée ne cesse pas d'être une bande dessinée. »[105]

Cette remarque peut néanmoins être lue comme une reconnaissance de la bande dessinée sous sa forme numérique – notamment les blogs – plus que comme l'acceptation, par exemple de l'idée d'une bande dessinée en ronde bosse.

---

peintures ou de tapisserie ainsi que des installations d'objets.

[102] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.382

[103] MOUCHART Benoît ; *Beaux Arts Magazine* hors série n°1, *Qu'est-ce que la bande-dessinée aujourd'hui ?* ; janvier 2003 ; p.12

[104] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.13

[105] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (A) ; p.22

Mais exclure la reproductibilité de la définition c'est aussi la possibilité pour de nouvelles créations de se voir étiqueter bande dessinée sans être des produits d'édition. Jean-Christophe Menu par exemple défend la possibilité pour la bande dessinée de s'incarner à travers des installations ainsi qu'il a pu lui même en réaliser pour certaines expositions, notamment pour *Toy comix* en 2007 au musée des arts décoratifs et qui fait partie de notre corpus d'expositions que nous aborderons au second chapitre. A propos de cette installation, Jean-Christophe Menu écrit :

> « Cette installation montre que le *dispositif* de la Bande Dessinée peut se passer non seulement de dessin, mais aussi de papier, et proposer une œuvre originale sous forme de *pièce unique* qui ne soit pas conçue pour la reproduction. »[106]

Le but de cette approche est donc de permettre une extension du domaine de la bande dessinée ce qui aurait pour conséquence de la légitimer historiquement mais aussi de lui ouvrir, sous la forme d'un cheval de Troie en quelque sorte, les portes de l'art contemporain, non pas sous son expression habituelle, mais sous la forme d'installations, forme déjà largement acceptée au sein des mondes de l'art contemporain.

Un ensemble de cases

La définition est étroitement liée à la question de la forme. Le modèle canonique du « gaufrier »[107] fait souvent référence de manière synecdochique à la bande dessinée. Dans les travaux menés par les sémioticiens sur la bande dessinée, la case a occupé une place de choix. Plus que la case, c'est *l'ensemble* de cases qui est particulièrement retenu comme trait caractéristique de la bande dessinée – notamment pour la distinguer du dessin de presse –, même si certains théoriciens s'inscrivent encore en faux contre cette approche. C'est le cas d'Harry Morgan, théoricien et auteur de bande dessinée :

> « Nous ne voyons aucune raison à priori de rejeter du domaine des littératures graphiques une livraison réduite à une case unique. »[108]

Le philosophe belge Henri Van Lier a été le premier à avancer la notion de multicadre[109] pour définir la bande dessinée, mais c'est Thierry Groensteen qui a

---

[106] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.168-169

[107] c'est ainsi qu'André Franquin surnomme l'ordonnancement de la page en bandes (strips) et en cases ; PEETERS Benoît ; *Lire la bande dessinée* ; Paris ; Casterman ; 1998 ; p.53

[108] MORGAN Harry ; *op. cit.* ; 2003 ; p.40

[109] VAN LIER, Henri, « La bande dessinée, une cosmogonie dure », *in*

pleinement développé cette théorie sémiotique. Pour lui, la bande dessinée est avant tout narrative, et cette narration est assurée par l'enchaînement des cases.

> « […] il faut reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessiné la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires. »[110]

Cette approche est similaire à celle développée plus empiriquement par Will Eisner[111], auteur américain de bande dessinée à succès – avec par exemple sa série *The Spirit* ou bien son ouvrage *A contract with God*, reconnu comme un des tous premiers graphic novels – qui fut un des premiers à tenir un discours réflexif sur sa forme d'expression, devenant un des théoriciens de la bande dessinée les plus remarqués à l'échelle internationale. Cette thèse est d'ailleurs aujourd'hui largement partagée au sein du champ, en Europe comme aux Etats-Unis.

Mais Thierry Groensteen pousse plus loin son analyse. Au-delà de cette « solidarité iconique », il va étudier les manières dont s'articulent les images.

> « Au sein du réseau, chaque vignette est dotée, par la mise en page, de coordonnées spatio-topiques qui lui attribuent un *site*. Ses coordonnées temporales (ou chrono-topiques) lui sont conférées par sa place dans le découpage. Le tressage, lui, surdétermine la vignette en la dotant de coordonnées que l'on pourrait qualifier d'*hyper-topiques*, indiquant son appartenance à une ou plusieurs série(s) remarquable(s), et la place qu'elle y occupe. […] Le strip, la planche, la double page et l'album sont des multicadres gigognes, des systèmes de prolifération de plus en plus englobants. Les trois premiers ont une propriété essentielle en commun : ils permettent un dialogue *in praesentia*, un échange direct entre des images qui sont en situation de co-présence sous le regard du lecteur. »[112]

Ainsi, il replace l'image, la case, comme élément signifiant au sein d'une séquence, non seulement conditionnée par l'image qui la précède et celle qui lui succède, mais aussi par l'ensemble des autres images qui composent la page et même la double page et que le lecteur embrasse d'un même regard. Il développe l'idée que l'art de la bande dessinée c'est aussi l'art de l'agencement de ces images, de la composition de la double page qui guide le regard, des jeux de rappels et d'opposition. Mais ces dynamiques peuvent même se déployer à une

---

GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Bande dessinée, récit et modernité*, colloque de Cerisy ; Paris-Angoulême ; Futuropolis-CNBDI ; 1988 ; p. 5-24

[110] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (A) ; p.21

[111] EISNER Will ; *Les clés de la bande dessinée tome 1 : l'art séquentiel* ; Paris ; Delcourt ; 2009

[112] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (A) ; p.175-176

échelle plus vaste, que ce soit l'album où le cycle d'albums. Il cite par exemple des motifs récurrents, comme le *smiley* de la série *Watchmen* qui se retrouve à plusieurs reprises dans le cycle, mais aussi et surtout en toute première et en toute dernière case de la série ; deux cases distantes de plusieurs albums. Seule l'étude fine de ce système de composition – que Groensteen dénomme arthrologie – permet de prendre la pleine mesure de la bande dessinée. Même les marges de la page ne sont pas un espace neutre. Leurs dimensions et leur couleur jouent sur la perception des cases et peuvent jouer un rôle au niveau diégétique – symboliser un flash-back avec un changement de couleur par exemple. Elles peuvent également contenir des éléments méta-diégétiques.

S'il est indubitable que ce système de composition est pleinement à l'œuvre dans la bande dessinée, la limite de ce critère est qu'il est nécessaire mais non suffisant puisqu'il est possible de mettre en valeur des dynamiques similaires au sein du roman-photo qui offre de nombreuses parentés avec la bande dessinée, ce qu'expose Groensteen lui-même :

> « Le code spatio-topique, qui organise la coprésence des vignettes dans l'espace […] gouverne également l'ordonnance vignettale des romans-photos. Et ce médium cousin a non moins adopté le phylactère comme mode d'insertion de l'écrit à l'intérieur de l'image. »[113]

Le mélange texte-image

Le mélange du texte et de l'image n'est certes pas l'apanage de la bande dessinée. Le roman illustré, ou le roman-photo présentent le même type d'association. Il existe par ailleurs de la bande dessinée muette. Il n'en reste pas moins que c'est souvent l'une des caractéristiques mises en avant comme trait distinctif du 9e art par plusieurs de ses théoriciens :

> « […] la bande dessinée n'est pas un procédé mais consiste plutôt en une certaine procédure, une manière inédite d'utiliser les images et le texte, de les faire jouer ensemble. »[114]

> « Maintenant les artistes impliqués dans la production d'histoires mixtes (texte-image) destinées au grand public cherchent à créer une gestalt, un langage cohérent qui puisse véhiculer des sons, des actions et des idées en un arrangement séquence et séparé par des cases, de manière à augmenter les potentiels de la simple image. C'est dans ce processus d'évolution que ce situe la forme d'art narratif moderne que nous appelons bande dessinée. »[115]

---

[113] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (A) ; p.7

[114] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.46-48

[115] EISNER Will ; *op. cit.* ; 2009 ; p.15

> « Résultat d'un équilibre harmonieux entre les sons et les formes qu'elle réunit en une synthèse graphique, la bande dessinée réalise la réconciliation de la parole et de l'image rêvée par toutes les écritures anciennes du monde. »[116]

Associé à cette appréhension de la bande dessinée, l'emploi du phylactère a pu être présenté comme signe distinctif. Tout comme le « gaufrier » que nous avons vu précédemment, le phylactère est employé comme synecdoque de la bande dessinée. Cependant, il est non seulement utilisé par le roman-photo, mais il a pu être employé par le passé, notamment dans des tableaux de la Renaissance, ou des caricatures du XIXe siècle.

On verra d'ailleurs dans la partie suivante que le phylactère a été la source d'une théorie des origines de la bande dessinée. La démarche est également celle des sémioticiens, c'est-à-dire de cerner le langage de la bande dessinée, la manière dont elle fait sens. Ainsi, le rapport entre le texte et les images est une des manières dont la bande dessinée fait sens.

Le refus d'une définition

Certains rejettent l'idée d'une définition de la bande dessinée, rejetant l'idée qu'il y aurait un socle commun à toutes les formes de bande dessinée. C'est l'unité qui est repoussée avec vigueur :

> « *La* Bande Dessinée n'existe pas, il y a *des formes* de bandes dessinées, de plus en plus différentes. »[117]

> « On ne peut plus définir la BD de façon globale : il y a trop de strates, de manifestations variées, d'artistes, pour parler d'une seule BD. »[118]

Cette disposition reflète par ailleurs la dynamique de segmentation, de différenciation du champ que nous étudierons plus tard[119].

Le refus d'une définition, c'est aussi la volonté de laisser la porte des possibles ouverte, de ne pas figer la bande dessinée dans un état donné. Il s'agirait d'ouvrir la bande dessinée à de nouvelles expérimentations, de nouvelles incarnations et diffusions, comme on a pu le voir précédemment avec

---

[116] LACASSIN Francis ; *Pour un 9e art*, la bande dessinée ; Genêve-Paris ; Slatkine ; 1982 ; p.26

[117] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.220

[118] GIRAUD Jean ; *Beaux Arts Magazine* hors série n°1, *Qu'est-ce que la bande-dessinée aujourd'hui ?* ; janvier 2003 ; p.12

[119] Voir en 1.8.

Jean-Christophe Menu pour les installations. Jan Baetens va jusqu'à s'inquiéter d'une potentielle sclérose[120] du média si jamais une définition prenait un caractère universel et hégémonique. Précisons, encore une fois, qu'il n'est en aucun cas dans notre propos d'imposer une définition de la bande dessinée, même si nous en avons retenue une en introduction pour borner notre étude.

[120] BAETENS Jan ; « Un nouveau départ pour l'étude des *comics* », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, Printemps 2005, URL : http://www.fabula.org/revue/document880.php

1.2. Histoire de la bande dessinée

En lien avec le débat sur sa définition se trouve une controverse sur les origines de la bande dessinée et sur son histoire. Notre propos n'est pas de dresser un panorama exhaustif de l'histoire du 9e art mais plutôt de distinguer les étapes signifiantes pour notre recherche, c'est à dire celles qui ont structuré le champ et ont contribué à freiner ou développer son autonomisation et sa légitimation. C'est un historique sociologique que nous allons brosser à grands traits et dont nous mobiliserons de nouveau différents segments au cours de notre développement. Cet historique est constitué à partir de diverses sources documentaires, différents ouvrages consacrés à l'histoire de la bande dessinée et faisant autorité dans le champ. Tout comme pour sa définition, l'histoire du médium fait débat, ainsi qu'en témoigne Jean-Christophe Menu :

> « Mais une Histoire Encyclopédique détaillée et opérationnelle n'existe pas pour la Bande Dessinée (et ne peut peut-être pas exister). »[121]

Nous chercherons à présenter l'histoire mondiale de la bande dessinée à travers le prisme de ses impacts sur la France, notre étude portant sur la place de la bande dessinée en France et non uniquement sur les bandes dessinées d'expression française. Nous adopterons une présentation chronologique permettant de montrer la construction du champ. Certains noms de revues, de séries, d'éditeurs et d'auteurs seront mentionnés non seulement parce qu'ils seront de nouveau mobilisés plus loin, mais aussi afin de donner des repères à ceux qui seraient moins familiers de l'histoire de la bande dessinée.

Aux origines de la bande dessinée

Nous ferons ici abstraction des filiations historiques défendues par certains et que nous aborderons plus loin, lorsque nous parlerons de la recherche d'origines prestigieuses et légitimantes[122].

Le débat dont il est question ici n'est pas sans rapport avec l'enjeu de la définition de la bande dessinée, et s'est cristallisé en 1996. Cette année là en effet, les médias américains et, bientôt, internationaux, célébraient le centenaire de la naissance de la bande dessinée. Cette date faisait référence à un *strip* – c'est à dire une histoire en une bande de cases – récurrent, *Yellow kid* de Richard Felton Outcault, qui paraissait dans les dernières années du XIXe siècle au sein du journal *New York World* de Joseph Pulitzer. Dans le strip du 25 octobre 1896, pour la première fois, le personnage du Yellow Kid, dont les propos étaient habituellement inscrits sur son vêtement, émet un phylactère pour parler,

---

[121] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.446

[122] Voir en 1.5.

imitant en cela un phonographe qui s'exprimait par cette entremise depuis le début du strip. C'est l'apparition de ce trait, présenté comme distinctif, que certains historiens retiennent comme marquant la naissance de la bande dessinée.

Cette théorie d'une naissance outre-Atlantique fut très mal reçue en France où les théoriciens de la bande dessinée défendaient quant à eux une autre version de l'Histoire. C'est cette dernière que nous prendrons ici comme point de référence car elle s'est largement imposée comme la thèse dominante en France – et au-delà –, défendue par les principaux théoriciens du champ dans l'hexagone, de Francis Lacassin[123] à Benoît Peeters et Thierry Groensteen[124]. Celle-ci attribue l'invention de la bande dessinée au suisse Rodolphe Töpffer qui réalise, à partir de 1827 et *L'Histoire de M. Vieux-Bois,* différentes « histoires en estampes » qu'il publiera à Genève de 1833 à 1846 sous la forme de sept volumes oblongs. Ceux-ci seront diffusés et imités à travers toute l'Europe. 1996 se trouvait par ailleurs être le cent cinquantenaire de la mort de Töpffer et ainsi les historiens européens tentèrent-ils d'utiliser le battage médiatique tout en le réorientant vers leur interprétation. C'est du reste le point de vue retenu par Joëlle Garcia, conservatrice en cheffe au département des arts du spectacle de la BNF :

> « La bande dessinée est née en Suisse au XIXème siècle grâce au génie de Rodolphe Töpffer, grand dessinateur et théoricien de la littérature en estampes. » [125]

Du reste, Töpffer a l'avantage de faire le lien avec les générations précédentes – se réclamant des gravures de l'anglais William Hogarth[126] entre autres – et les suivantes, influençant notamment des dessinateurs comme Cham, Christophe ou Wilhelm Busch. Il est par ailleurs le premier à proposer une appellation pour ce genre nouveau avec « les histoires en estampes » dont il revendique la paternité et qu'il entreprend de théoriser :

> « Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien.

---

[123] LACASSIN Francis ; *op. cit.* ; 1982 ; p.16

[124] GROENSTEEN Thierry et PEETERS Benoît ; *Töpffer, l'invention de la bande dessinée* ; Paris ; Hermann ; 1994

[125] GARCIA JOELLE ; *Revue de la bibliothèque nationale de France* n°26 ; 2ème trimestre 2007 ; p.3

[126] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.82

Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose. »[127]

Töpffer utilise pour imprimer et diffuser ses créations une technique dérivée de la lithographie : l'autographie. L'emploi de cette technique de reproduction permet, contrairement au procédé d'imprimerie classique, de présenter sur une même plaque le texte et l'image.

Töpffer va aussi diffuser ses créations et échanger à leur propos avec différentes personnalités parmi lesquelles Goethe qui se montre enthousiaste et l'encourage dans ses recherches artistiques. Un ouvrage paru en 2012 dans la prestigieuse collection Citadelles et Mazenod conclue ainsi sur le sujet :

> « En résumé, 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. » [128]

Les récits en images s'épanouissent dans les journaux illustrés, et tout particulièrement la presse satirique destinée aux adultes comme *La Caricature* ou *Le Charivari* en France. Dans certains cas, il reste alors difficile de réellement parler de bande dessinée, comme avec les travaux du peintre et graveur Gustave Doré qui doivent autant à Honoré Daumier qu'à Töpffer.[129] Tom Gretton, chercheur et enseignant à l'University College de Londres, spécialiste de la presse, explique que les hebdomadaires illustrés apparaissent vers 1840 mais que, à la fin des années 1890, les images faites à la main pour illustrer l'actualité sont remplacées par des reproductions photographiques en demi-teintes[130]. Il ajoute que :

> « Pendant une centaine d'années, il devint ainsi presque impensable que les journaux illustrés nous offre quelque chose qui puisse se comprendre comme un art. »[131]

Le reste de l'Europe connaît un phénomène semblable[132], avec par exemple *Max und Moritz* de Wilhelm Busch publié en 1865 dans *Fliegende*

---

[127] GROENSTEEN Thierry et PEETERS Benoît ; op. cit. ; 1994

[128] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; 2012 ; op. cit. ; p.48

[129] KAENEL Philippe (sous la dir. de) ; Gustave Doré (1832-1883) ; Flammarion ; 2014

[130] GRETTON TOM ; « Différence et compétition. L'imitation et la reproduction des œuvres d'art dans un journal illustrée du XIXesiècle » ; *in* ROQUE Georges (sous la dir. de), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art* ; Nîmes ; Jacqueline Chambon ; 2000 ; p. 113

[131] Ibid ; p.143

[132] MOLITERNI Claude, MELLOT Philippe et DENNI Michel ; Les aventures de la BD

Blätter, un journal satirique munichois ou, en Angleterre, le personnage d'Ally Slopper créé en 1867 par Charles Henry Ross pour le journal *Judy*.

Malgré de profondes divergences évoquées en introduction, le Japon connaît un phénomène similaire et concomitant[133]. En effet, l'ère Meiji qui débute en 1868 est une période d'ouverture pour l'archipel nippon qui va être fortement influencé, dans bien des domaines, par le modèle anglo-saxon.

Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle que la bande dessinée va prendre son essor en Europe avec le développement de la presse enfantine[134] : *Le Petit Français illustré* (1889) avec le dessinateur Christophe, *La Jeunesse illustrée* (1903) dans laquelle on découvre Benjamin Rabier que l'on retrouvera dans *Les belles images* (1904), *Bécassine* dessinée par Pinchon dans *La semaine de Suzette* (à partir de 1905), ou encore Louis Forton qui popularise l'usage des phylactères en France avec *Les Pieds Nickelés* dans *L'Epatant* (1908). Le récit en images va ainsi devenir profondément attaché à la fiction et non plus à la représentation du réel – fut-il exagéré ou fantasmé – comme il pouvait l'être dans la caricature ou dans les images d'Epinal.

Ce sont ces origines qui cantonneront durablement la bande dessinée à être assimilée à un divertissement pour enfants, très peu susceptible d'intéresser les élites intellectuelles. Thierry Groensteen, un des principaux théoriciens francophones[135] de la bande dessinée qui fut directeur du musée de la Bande Dessinée et de l'Image d'Angoulême et rédacteur en chef de la revue 9ème Art, résumait ainsi ce changement de disposition :

> « Au XIXe siècle, la bande dessinée s'adressait aux adultes des classes aisées ; produit de librairie, elle avait bénéficié d'abord de la vogue du livre illustré sous le romantisme. Dans les premières années de notre siècle, elle change à la fois de public et de support ; la voici, pour longtemps, cantonnée dans les pages de la presse enfantine, ces fameux "illustrés" qui devaient s'attirer la réprobation des éducateurs et des bien-pensants de tous bords.»[136]

Aux Etats-Unis, la rivalité entre deux magnats de la presse va créer les conditions favorables à l'essor de la bande dessinée. C'est dans la presse dominicale que se développent les premiers comics.

; Paris ; Gallimard ; 1996 ; p.18

[133] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; 2012 ; op. cit. ; p.474

[134] ibid ; p.116 et 129

[135] Il est belge et français.

[136] GROENSTEEN Thierry ; *La bande dessinée, entre production artisanale et diffusion de masse* in GERVEREAU Laurent (sous la dir. de), *Peut-on apprendre à voir ?* ; Paris ; ENSBA ; 1999 ; p.142

Joseph Pulitzer publie à partir de 1894 dans *The New York World* que nous évoquions précédemment, « At the circus in Hogan's Alley » de Roger Fenton Outcault, série qui deviendra à partir de 1896 le « Yellow Kid ».

William Randolph Hearst quant à lui publie dans le supplément de son quotidien le *New York Journal* « The Katzenjammer Kids » – connus sous le nom de *Pim Pam Poum* en France – de Rudolph Dirks.

Pulitzer reprendra l'avantage en 1905, avec la série *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay dans le supplément du *New York Herald*.

Mais bientôt, le supplément dominical ne suffit plus et la bande dessinée se retrouve progressivement dans les quotidiens. Hearst créée finalement en 1912 l'agence de presse internationale *News Service* qui deviendra en 1914 le *King Feature Syndicate* et qui a pour charge de revendre les bandes dessinées du groupe à la presse du monde entier.

C'est là le nouveau virage signifiant dans l'histoire sociologique de la bande dessinée : sa production et sa diffusion vont prendre une dimension quasi industrielles aux Etats-Unis avec les syndicates qui sont détenteurs des copyrights et rémunèrent les auteurs. Cette disposition financière conditionne la nature même de la production comme l'explique Claude Moliterni, historien de la bande dessinée qui sera à l'origine de certaines des premières expositions qui lui seront consacrées et collaborera à la création du festival d'Angoulême :

> « Pour rentabiliser leur production, les éditeurs américains doivent toucher un vaste public : ils privilégient les personnages dans lesquels le plus grand nombre peut se reconnaître et promeuvent un humour identifiable par tous. [Même si Hearst] […] n'hésite pas à promouvoir parallèlement des bandes plus ambitieuses, au rendement financier moins évident »[137] comme *Krazy Kat* de George Herriman.

Thierry Groensteen évoque de la manière suivante les différences qui séparent, à cette période, la bande dessinée française des comics américains :

> « Alors que les bandes dessinées américaines, gérées par les Syndicates (King Feature Syndicate, United Featured Syndicate), paraissaient en strips dans les quotidiens et en planches dans les pages dominicales des journaux pour adultes, les bandes dessinées s'identifiaient en Europe à la nouveauté d'une presse conçue pour la jeunesse : les "illustrés" ».[138]

---

[137] MOLITERNI Claude, MELLOT Philippe et DENNI Michel ; op. cit. ; 1996 ; p.24-25

[138] GROENSTEEN Thierry (collectif sous la dir. de) ; *Maîtres de la bande dessinée européenne* ; Paris ; Seuil ; 2000 ; p.22

L'entre-deux guerres – la domination des productions américaines

Dans les années 1930, la bande dessinée connaît aux Etats-Unis une évolution éditoriale avec l'apparition du comic book, fascicule le plus souvent mensuel, en couleurs, agrafé, utilisant du papier de mauvaise qualité de manière à proposer un tarif très abordable. S'y développent des récits plus long laissant la part belle à l'aventure. A partir de 1929, Harold Foster adapte le *Tarzan* d'Edgar Rice Burroughs, suivi par Burne Hogarth à partir de 1937. La bande dessinée de Science Fiction se développe également, notamment avec *Buck Rogers* de Dick Calkins à partir de 1929. C'est le développement de l'exploitation feuilletonnesque de la bande dessinée qui n'avait jusqu'alors été qu'esquissée par quelques strips présentant une forme de continuité d'action de jour en jour.

Dans l'entre-deux guerres, les syndicates vont encore gagner en ampleur. Le *King Features Syndicate* de Hearst (détenteur par exemple des droits sur la série *Flash Gordon* d'Alex Raymond) créé en 1914 s'affronte avec le *Chicago Tribune Syndicate* (avec le *Dick Tracy* de Chester Gould), et le *United Feature Syndicate*, entre autres. Ils revendent aux journaux japonais et européens – notamment via l'agence Opera Mundi créée en 1928 - les bandes dessinées créées pour le marché américain. Détenteurs des personnages, les éditeurs DC comics, Action comics et Marvel mettent en place de véritables studios et font collaborer plusieurs scénaristes et dessinateurs sur un même personnage, particulièrement pour les super-héros. *Superman* apparaît pour la première fois en 1938, suivi de *Batman* en 1939. *The Spirit* de Will Eisner apparaît en 1940 dans le *Chicago Tribune*. Les super héros évolueront avec la Seconde Guerre Mondiale puis la guerre froide. Jack Kirby crée ainsi *Captain America* en 1941. Par souci de gain de productivité, le travail se segmente avec l'intervention d'encreurs, de lettreurs, de coloristes…[139] Cette industrialisation intégrera, comme on le verra plus loin[140], durablement l'image de la bande dessinée et constituera un frein à sa reconnaissance en tant qu'art.

Les productions américaines s'exportent en France, notamment *Le Journal de Mickey* à partir de 1934, puis des titres nationaux comme *Robinson* (créé en 1936) et *Hop-là*! (créé en 1937) traduisent *Mandrake*, *Popeye*, *Le Fantôme du Bengale* ou *Prince Vaillant*, entre autres séries. Ce sont les bandes dessinées de cette époque qui seront par la suite qualifiées d'« âge d'or » par les bédéphiles français des années 1960.

> « Les éditeurs européens, de l'Italie à la Norvège (à l'exception de l'Allemagne), doivent désormais compter avec l'invasion des comics qui entraine la disparition ou l'affaiblissement des créations locales. » [141]

---

[139] MOLITERNI Claude, MELLOT Philippe et DENNI Michel ; op. cit. ; 1996 ; p.65
[140] Voir en 1.4.
[141] ibid ; p.53

En France, les journaux catholiques destinés à la jeunesse, fortement implantés dans les campagnes (*Coeurs Vaillants*, *Ames vaillantes*, *Bayard*) vont résister en bénéficiant d'une image plus lisse, approuvée par l'église, face à ces publications américaines que l'on juge déjà d'influence néfaste pour les enfants.

En parallèle, les relations entre le cinéma et la bande dessinée témoignent de la popularité de cette dernière. *Popeye* est adapté en bande dessinée en 1919, *Félix le chat* en 1923, *Mickey* dès 1939. Le processus d'adaptation est aussi vrai dans l'autre sens avec, par exemple, *Mandrake le Magicien* dessiné par Phil Davis qui sera adapté en feuilleton télévisé dès 1939.

Le dessin fait par ailleurs son retour dans la presse politique[142]. Les dessinateurs y gagnent le statut de journaliste, la carte de presse et les avantages fiscaux qui l'accompagnent, éléments dont bénéficieront les dessinateurs de bande dessinée publiés en revue. Nous serons amenés à y revenir[143].

Les années 1940 et l'après-guerre – l'essor du « franco-belge »

Durant la Deuxième Guerre Mondiale, dans l'Europe occupée, les bandes dessinées américaines sont interdites, entrainant la disparition temporaire ou définitive de nombreuses publications. Au sortir de la guerre, l'espace est donc laissé suffisamment vacant pour pouvoir être redistribué.

C'est dans l'après-guerre que la bande dessinée va réellement prendre toute son ampleur en Europe, et plus particulièrement en France et en Belgique avec les hebdomadaires destinés à la jeunesse. La France et la Wallonie forment un espace relativement homogène au sein de laquelle c'est la Belgique qui impulse les changements.

> « Pendant un demi-siècle au moins, la Belgique, essentiellement dans sa partie francophone, a été un pôle majeur de la création de bande dessinée. Pour plusieurs générations de lecteurs, partout à travers l'Europe, la bande dessinée belge a représenté une réalité aussi tangible, toutes proportions gardées, que le cinéma hollywoodien. Puis l'on se mit à parler de BD franco-belge avant que l'expression perde l'essentiel de son sens, hormis pour les collectionneurs. »[144]

---

[142] DELPORTE Christian ; « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste » ; in *Vingtième siècle, revue d'histoire*, volume 35, n°1 ; 1992 ; p.29-41

[143] Voir en 1.3.1.

[144] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; 2012 ; op. cit. ; p.199

Si le premier numéro du *Journal de Spirou*, personnage créé à cette fin, paraît en 1938, il est cesse de paraître pendant la guerre, mais reparait dès 1944. *Le journal de Tintin*, lui n'apparaît qu'en 1946 en Belgique et en 1948 en France, alors que le personnage de Tintin est présent dans les pages du *Petit Vingtième* dès 1929 (et a connu un passage à la couleur imposé par l'éditeur en 1941). Avec des tirages atteignant les 300.000 exemplaires hebdomadaires les meilleures années[145], ces deux revues dominent parmi de nombreux titres illustrés destinés à la jeunesse. C'est donc entre 1945 et la fin des années 1950 que se constitue réellement le milieu professionnel de la bande dessinée en tout cas en Belgique. C'est cet espace franco-belge qui va ainsi dominer largement en Europe (Suisse, Allemagne, Italie), mais aussi avoir une importante influence à l'échelle mondiale (Argentine, Canada entre autres).[146]

> « A l'intérieur de cet espace francophone, les frontières n'étaient pas nationales, mais politiques ou esthétiques. Elles distinguaient, par exemple, la production catholique et la production communiste, ou encore, à l'intérieur même de la Belgique l'"école de Bruxelles", inspirée par Hergé et l'"école de Marcinelle", du nom de ce faubourg de Charleroi où siégeaient les éditions Dupuis. De telles frontières internes ne remettaient toutefois pas en cause l'unité du monde "franco-belge" c'est-à-dire, en réalité, francophone. »[147]

Aux Etats-Unis, la diversification se poursuit vers la bande dessinée de genre avec les *horror comics* (et notamment la maison d'édition EC comics) et la Fantasy. Avec la guerre de Corée apparaît une presse de bandes dessinées antimilitaristes, terreau sur lequel va se développer une première forme de « contre-culture » que *Mad magazine*, lancé en 1952, va incarner durant cette décennie en moquant avec un humour noir et un ton satirique la pop culture américaine.

C'est également dans l'après-guerre que va prendre corps l'opposition à la bande dessinée qui va nuire durablement à son image. En France, la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse va considérablement restreindre les possibilités des auteurs en exposant la bande dessinée à la censure. Cette loi va par ailleurs contribuer à protéger le marché français en limitant considérablement l'importation des comics américains, rejetés aussi bien par la presse catholique (*Bayard*, *Coeurs vaillants*…), que communiste (*Vaillant*, *Pif*). La presse quotidienne (*France-Soir*, *Le Parisien*, *L'Aurore*…) va, elle aussi, laisser de nouveau la place à la bande dessinée nationale.[148]

---

[145] ibid ; p.222
[146] ibid ; p.452
[147] ibid ; p.448
[148] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.38

Aux Etats-Unis, on assiste à un mouvement similaire puisque quelques psychologues, pédagogues et autres vont juger la bande dessinée et particulièrement les comics immoraux et véhiculant de mauvais exemples pour la jeunesse. Une instance de surveillance et de censure, le Comics Code Authority va être mise en place suite à la publication des thèses d'un psychiatre en 1954, Frederic Wertham qui, dans *Seduction of the innocent*, va accuser la bande dessinée d'être à l'origine de la délinquance juvénile.

Les années 1960-1970 – L'émancipation

Les années 1960 vont être marquées, de diverses manières, par le retour à une bande dessinée visant un public d'adultes, qui prendra tout son essor à la fin de la décennie et au cours des années 1970-1980[149]. En Italie par exemple, dès le début de la décennie, la bande dessinée s'ouvre à la violence et à l'érotisme dans des publications explicitement destinées aux adultes. Thierry Groensteen explique :

> « A partir des années 1960, la bande dessinée européenne - une Europe comprise ici comme occidentale, construite principalement autour du triangle Belgique-France-Italie - a été le lieu d'un renouvellement en profondeur qui a fait sortir cet art du statut minoré qui était le sien. »[150]

En France, le début de la période est marquée par l'apparition et l'essor d'une nouvelle revue, *Pilote*, créée en 1959 entre autres par André Goscinny, Albert Uderzo et Jean-Michel Charlier, tous trois auteurs de bande dessinée, la revue va prendre son envol après son rachat par l'éditeur Dargaud en 1960. Sa popularité va s'asseoir grâce à des séries comme *Astérix*, *Tanguy et Laverdure*, *Barbe Rouge*, *Lieutenant Blueberry*, *Valérian, Le Grand Duduche*, ou encore *Achille Talon.*

Le magazine va être le creuset d'innovations, tant sur le ton, avec *Les dingodossiers*, *La Rubrique-à-Brac* ou *Le concombre masqué*, que sur la forme avec des séries comme *Philémon* ou *Lone Sloane*[151]. Tous ceux qui seront à l'origine de la prochaine évolution de la bande dessinée en France sont passés par *Pilote* qui devient La revue francophone incontournable pour cette période :

> « Bref, au début de la décennie 1970 il n'est guère d'auteur - le nom s'impose désormais - français ou belge de quelque renommé qui ne soit ou n'ait été au sommaire de l'hebdomadaire [pilote]. »[152]

---

[149] Voir en 1.3.
[150] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 1999 ; p.142
[151] Voir en 1.9.
[152] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.288

Aux Etats-Unis la bande dessinée underground – c'est-à-dire qui s'échange hors des circuits habituels – s'épanouit sur le terreau fertile de *Mad magazine*, contre le comic code, puis conte la guerre du Vietnam à partir de 1964. Elle prend la forme d'une presse auto-produite, clairement associée à la beat generation et au mouvement hippie dont elle reprend les codes et les préoccupations. Elle voit se mettre en place un réseau économique parallèle de production et de distribution qui a pu être comparé à celui des scènes émergentes contemporaines de la musique populaire[153]. L'historien de la bande dessinée Claude Moliterni explique :

> « Cette nouvelle bande dessinée est particulièrement bien accueillie sur les campus de la cote ouest, en particulier à San Francisco et à Berkeley, foyers de la contestation intellectuelle. […] Tous les sujets tabous sont traités, en particulier le sexe et la drogue. » [154]

En 1960, Harvey Kurtzman, lui-même auteur de bande dessinée et premier rédacteur en chef de *Mad* quitte EC comics et fonde la revue *Help !*, une revue satirique au sein de laquelle se croiseront des personnalités comme les futurs acteurs et réalisateurs Terry Gilliam (membre des Monthy Python et réalisateur) ou Woody Allen, et des auteurs de bande dessinée comme Gilbert Shelton et Robert Crumb. Après la disparition de *Help !* en 1965, ces deux derniers compteront parmi les figures dominantes de la bande dessinée undergound aux Etats-Unis. Robert Crumb lance *Zap Comix* en 1967, Gilbert Shelton fonde la *Rip off Press* en 1969, Art Spiegelman prendra la relève en créant le magazine *RAW* en 1980 après avoir collaboré aux revues *Real Pulp*, *Young Lust* et *Bizarre Sex* dans le courant des années 1970.

En France, durant les évènements de mai 68, des querelles éclatent au sein de la rédaction de *Pilote*. La remise en cause du modèle, et notamment de l'orientation vers le jeune public, portée par des auteurs revendiquant une plus grande liberté de ton aboutit à diverses scissions. Le journal s'adressera ensuite à un public plus adolescent.

Au début des années 1970, un petit groupe d'auteurs va s'éloigner des directives de production – codes de mise en page notamment – qui régissaient fortement la production des BD – et restent dominantes aujourd'hui. Ils affirment par là même leur personnalité, leur créativité, et démontrent un nouveau rapport à leur travail. Tout comme l'artiste s'est détaché de l'artisan au XIXe siècle en créant des œuvres sans commande préalable, les auteurs de BD se détachent de leurs maisons d'éditions et revues pour aller fonder les leurs et

---

[153] GHOSN Joseph ; op. cit. ; 2009 ; p.22-23

[154] MOLITERNI Claude, MELLOT Philippe et DENNI Michel ; op. cit. ; 1996 ; p.84-85

ainsi gagner en liberté. Nous y reviendrons plus longuement[155]. Retenons pour le moment qu'une minorité de personnalités organisatrices qui va assurer la mutation du champ, non sans être inspirée par le modèle américain. Ils créent diverses revues qui pourront servri de support et de vecteur à leurs expérimentations formelles. Les auteurs vont pour cela devoir acquérir des compétences éditoriales, organisationnelles, développer un réseau et déployer des capacités pour imprimer et distribuer leurs créations, autant d'efforts bien éloignés de leur cœur de métier[156].

Il est notable que certains auteurs vont poursuivre, en parallèle, leur collaboration à *Pilote*. C'est par exemple le cas de Jean Giraud qui poursuit la série *Blueberry* tandis qu'il signe Moebius ses bandes dessinées de science-fiction dans *Métal Hurlant*.

Ces deux décennies sont également marquées par un nouveau regard porté sur la bande dessinée, l'initiation d'un changement de statut social étroitement intriqué avec les changements de posture des acteurs du champ que nous venons d'évoquer. Le journaliste Joseph Gohsn analyse cette période :

> « Toujours est il qu'à partir de cette fin des années soixante, la bande dessinée commence à connaître une multiplicité d'interprétations elle est comme travaillée depuis son intérieur même par des auteurs contemporains les uns des autres, mais ayant chacun son regard personnel, singulier sur la façon dont on peut la faire évoluer et en faire un terrain d'expériences différentes de celles menées dans un registre plus commercial par les grandes séries populaires comme Tintin et Spirou en France et Spider Man ou Batman aux États-Unis. »[157]

C'est en effet au cours des années 1960 que des sociétés érudites se sont mobilisées autour de la bande dessinée, comme nous le verrons plus en détail dans une autre partie[158]. Dans les années 1970, ce sont les premières études universitaires, et notamment sociologiques avec Luc Boltanski[159] qui vont s'intéresser à la bande dessinée.

Il semble qu'à l'issue de ces deux décennies, la bande dessinée ait pu acquérir en France, notamment sous l'influence du modèle underground américain, une reconnaissance différente. Les auteurs ont gagné une liberté de

---

[155] Voir en 1.9.

[156] Jean Giraud, Philippe Druillet et Jean-Pierre Dionnet - entre autres - évoquent en détail l'aventure éditoriale de Métal Hurlant en détail dans POUSSIN Gilles et MARMONNIER Christian ; *Métal Hurlant la machine à rêver* ; Paris ; Denoël ; 2005

[157] GHOSN Joseph ; op. cit. ; 2009 ; p.22

[158] Voir en 1.5.

[159] BOLTANSKI Luc ; *op. cit.* ; 1975

ton et d'approche et su s'imposer auprès d'un lectorat adulte. Les sphères intellectuelles et universitaires voient en elle un art moyen[160] prêt à éclore.

Il est toutefois à noter que la liberté acquise par certains n'est pas sans engendre une nouvelle vogue, et donc de nouvelles directives de créations qui peuvent s'avérer contraignantes pour d'autres comme en témoigne le dessinateur Floc'h :

> « Il y a trente ans, j'utilisais le dessin d'Hergé, qui n'était pas en odeur de sainteté. L'époque était plutôt aux dessins sexuels, du type de *L'Echo des savanes*, mais j'aimais bien les choses propres ; la ligne crade, ce n'était pas pour moi »[161]

Enfin, certains historiens du médium contestent aujourd'hui la qualification de « passage à l'âge adulte »[162] qui a souvent été donnée à cette période, dans la mesure où, aux origines, la bande dessinée s'adressait aux adultes dans la presse satirique. Ce serait donc un retour au lectorat adulte plus qu'une première adresse.

Les années 1980

Si les années 1960-1970 ont été marquée par Pilote, dans les années 1980 c'est une autre revue qui va s'imposer, en France et en Belgique mais aussi à l'international comme nouveau creuset des innovations en matière de bande dessinée : *A Suivre*, créée en 1978 par les éditions Casterman. Cette revue prolonge le rayonnement de la zone franco-belge sur la scène mondiale de la bande dessinée, tandis que les revues créées dans les années 1970 bénéficient de la notoriété acquise, comme le résume Claude Moliterni :

> « Dès le début des années 1970, la BD française s'impose sur le marché international. Elle devient la plaque tournante où tous les talents, italiens, espagnols, belges ou argentins s'épanouissent, grâce au dynamisme de la presse spécialisée et aux qualités des séries tant au niveau du scénario que du dessin.»[163]

Cette production de qualité permet aux revues françaises de connaître un succès sans précédent à l'étranger. *Métal hurlant* ou *Pilote* créent des éditions spéciales pour l'Italie, les Etats-Unis, l'Espagne, ou encore l'Allemagne. l'Angleterre, toutefois, reste réfractaire à ce mouvement.

---

[160] BOURDIEU Pierre ; *La distinction, critique sociale du jugement de goût* ; Paris ; Minuit ; 1979 (A) ; p.96
[161] GHOSN Joseph ; op. cit. ; 2009 ; p.97
[162] MOLITERNI Claude, MELLOT Philippe et DENNI Michel ; op. cit. ; 1996 ; p.83
[163] ibid; p.103

Mais cette décennie est également celle de l'essoufflement des modèles. Aux Etats-Unis les comix underground disparaissent progressivement, en Europe les éditeurs cherchent à se renouveler.

> « Une crise profonde de restructuration secoue les grands éditeurs de bandes dessinées dans la décennie 1980 qui tentent de se renouveler en créant de nouveaux supports de création et de diffusion : la publication BD en format de poche, le développement des produits dits "collectors" et du "merchandising" (badges, statuettes, jouets, etc.). »[164]

Nous verrons plus loin[165] le retentissement que cette marchandisation peut avoir sur le phénomène de légitimation qui nous intéresse.

De 1990 à nos jours – l'érosion du modèle dominant et changement de paradigme

Les années 1990, sur le marché français, vont être le moment de profonds bouleversements faisant suite aux problèmes rencontrés dans la décennie précédente.

La structure éditoriale même du monde de la bande dessinée va par ailleurs se trouver profondément modifiée. Certaines des revues majeures disparaissent (*Charlie mensuel* en 1986, *Métal Hurlant* en 1987, *Le journal de Tintin* en 1988, *Pilote* en 1989, *Pif* en 1993, (*A suivre*) en 1997) et il va falloir attendre la fin des années 1990 pour voir de nouveaux titres émerger (les mensuels *Lanfeust mag* et *Tchô !* en 1998, l'hebdomadaire *Kid Paddle magazine* en 2002). Patrick Gaumer, un des historiens de la bande dessinée faisant autorité, n'hésite pas à parler d'« hécatombe »[166] pour la presse de cette période. Restent toutefois sur le marché des titres tels que *Le journal de Spirou*, *Le journal de Mickey*, *Picsou magazine* mais aussi *Fluide Glacial* ou *L'écho des Savanes*.

> « Alors que depuis la fin des années 1980, la presse de Bande dessinée n'est jamais vraiment renée de ses cendres, on assiste depuis quelques années à une vague de magazines sur la Bande Dessinée. Il est étonnant de constater que dans les kiosques, la BD comme sujet ait désormais plus sa place que la BD comme objet. »[167]

---

[164] MOLITERNI Claude, MELLOT Philippe et DENNI Michel ; op. cit. ; 1996 ; p.124
[165] Voir en 3.2.1.
[166] GAUMER Patrick ; Encart « *Chic Planète* » in *Dictionnaire mondial de la BD* ; Paris ; Larousse ; 2010 ; p.62
[167] Menu Jean-Christophe ; op. cit. ; 2005 ; p.45

Ceci ne fera que se confirmer tout au long de la décennie. Ainsi, en 2000, le premier rapport de l'Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée (ACBD) créée en 1984 constate :

> « Confirmation de l'album comme support principal de la BD : en effet, alors que la presse fût, pratiquement depuis ses origines, le lieu privilégié de publication pour la BD, c'est l'album cartonné qui prend le dessus depuis quelques années. En l'an 2000, seulement 250 BD ont été publiées intégralement et en avant-première dans un journal (quotidien, hebdomadaire, mensuel, trimestriel) qu'il soit généraliste ou spécialisé. Il n'y a, d'ailleurs, plus que 11 véritables revues de bandes dessinées distribuées en kiosques et maisons de la presse.»[168]

En effet, une autre presse BD se développe avec des titres, parfois éphémères, comme *Bodoï* (1997), *DBD* (1999), *Pavillon rouge* (2001), *Bédéka* (2004), *Zoo* (un gratuit qui prend son essor à partir de 2005), qui se consacrent entièrement ou en partie à parler des mondes de la bande dessinée sous la forme d'interviews, d'articles et de critiques, parfois assorties de prépublications totales ou partielles d'albums. Cette presse est souvent vue de manière très critique par les milieux de la bande dessinée indépendante. Il lui est en effet souvent reproché de se concentrer sur les publications des grandes maisons (auxquelles elle appartient parfois) et de porter peu d'intérêt à la bande dessinée dite d'auteur, contribuant ainsi au déficit de médiatisation de celle-ci. C'est ce que montre la citation de Jean-Christophe Menu, un des fondateurs de L'Association :

> « D'abord produit de librairie (avec les albums de Töpffer, Cham, Doré et les autres précurseurs, la bande dessinée était devenue, dès les années 1970, un phénomène de presse. Pendant environ un siècle, seules les œuvres les plus populaires eurent l'honneur d'être reprises en albums après leur prépublication dans les journaux. »[169]

Les années 1990 et le début des années 2000 sont donc l'aboutissement d'une lente évolution où la publication en revues et périodiques devient minoritaire et en aucun cas un prérequis à la publication en albums qui, elle, devient majoritaire. Témoin peut-être encore de cette évolution, le fait que certaines revues (comme *Métal Hurlant* qui fait un retour bref mais remarqué de 2002 à 2004) seront désormais disponibles non plus dans les kiosques à journaux, petites librairies et autres maisons de la presse, mais uniquement dans les magasins de distribution de produits culturels comme la FNAC.

---

[168] RATIER Gilles ; *2000 : l'année des confirmations* ; http://www.acbd.fr/969/les-bilans-de-l-acbd/2000-lannee-des-confirmations/#6

[169] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; p.16

Certains articles en trompe l'œil dans la presse peuvent faire penser à un dynamisme de la presse spécialisée en bande dessinée. Récemment encore, un article[170] présentait un secteur en plein développement en comptabilisant 79 titres sur le marché. Mais quand on regarde le détail qui en est donné, 47 sont des comics, et sont donc comptabilisés à tort comme des revues. Parmi les 32 titres restants, plusieurs n'auront qu'une existence éphémère, et aucun ne rivalise en volume avec les tirages des revues de prépublication des décennies précédentes, loin s'en faut.

Cette érosion du modèle économique dominant pour la bande dessinée va laisser la place à une nouvelle génération d'auteurs qui prennent souvent comme modèles aussi bien les comix underground des années 1960, que les revues et éditions montées dans les années 1970 par les auteurs eux-mêmes en France.

> « Il est tentant de dater la naissance d'une bande dessinée "indé" en France au tout début des années 1990, lorsque quelques auteurs réputés difficiles, impubliables, ou qui étaient tout simplement insatisfaits par les contraintes artistiques imposées par leur éditeur, décident de créer leurs propres structures d'édition, sous forme de sociétés commerciales ou sous forme associative : L'Association (1990), Les Requins Marteaux et Cornélius (1991), Le Dernier Cri et Six Pieds sous terre (1992), Fréon, Amok et Ego Comme X (1994). »[171]

En 1990, les éditions *L'Association* – fondées par Jean-Christophe Menu, Stanislas Barthélémy, Matt Konture, Killoffer, Lewis Trondheim, David B. et Mokeït – vont devenir emblématiques d'un renouveau de la BD française. Elles se sont fait connaître notamment avec des publications qualifiées de romans graphiques selon le terme américain *graphic novel* sur lequel nous reviendrons plus loin[172]. Elles se caractérisent par un format différent du standard en vigueur – ce qui est vrai en France comme aux Etats-Unis où les normes sont pourtant sans rapport – ainsi que par un nombre de pages plus important et un récit généralement clos en un volume. Certains auteurs vont même développer dans leurs œuvres un discours réflexif, revendiquant la dimension artistique de leur démarche, comme Jean-Christophe Menu[173] ou Lewis Trondheim[174].

Cette nouvelle génération d'auteurs va également obtenir la reconnaissance du champ en étant primés au festival d'Angoulême, mais aussi des médias, contribuant à l'évolution de l'image de la bande dessinée.

---

[170] MIMRAM Olivier ; « Les bulles s'éclatent » ; in *20 minutes* n°2951 ; 18 février 2016 ; p.12
[171] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.52
[172] Voir en 1.8.
[173] Menu Jean-Christophe ; op. cit ; 2005
[174] Trondheim Lewis ; *Désoeuvré* ; Paris ; L'Association ; 2005

> « Il faut dire que la rectitude des micro-éditeurs alternatifs a fini par faire émerger des noms d'auteurs "bankables" ou en tout cas coqueluches de la presse culturelle : Lewis Trondheim, Joann Sfar, Marjane Satrapi, ou encore Riad Sattouf. Plusieurs projets collectifs comme l'OuBaPo et surtout le *Comics 2000*, ont particulièrement attiré l'attention des médias sur une seule de ces structures, invariablement présentée comme chef de file du mouvement, L'Association. Il faut dire aussi que cette maison d'édition a été la première à être capable d'embaucher des salariés, d'éditer des auteurs étrangers, et même, d'avoir des best-sellers. »[175]

L'adaptation en film d'animation du *Persépolis* de Marjane Satrapi, qui recevra le prix du jury au festival de Cannes en 2007 témoigne de la reconnaissance acquise par la bande dessinée d'auteur en cette période.

L'évolution d'Internet et le développement des blogs va également contribuer à renouveler le modèle et, d'une certaine manière, prendre le relai de la prépublication dans la presse. Comme l'explique Jean-Christophe Menu dans sa thèse en arts plastiques :

> « Du reste, on observe que dans la plupart des cas, le Livre demeure un but supérieur. Le blogueur rêve encore, en 2010, qu'un éditeur repère son travail sur le Web et le fasse imprimer. Ceci me semble suffire au constat que la publication sur Internet demeure de l'ordre de l'antichambre par rapport au modèle de diffusion ancien et toujours dominant, du moins en 2010. Internet accomplit un rôle similaire de prépublication à celui qu'exerçaient les magazines, à la grande époque de la presse en kiosques (des années 50 à la mi-80), à ceci près que la prépublication faisait vivre les dessinateurs et que ceux-ci avaient fait l'objet d'une sélection, là où quiconque peut publier sur Internet.»[176]

Le web sera par ailleurs le lieu de survie de diverses revues – non pas de prépublication mais d'articles traitant de la bande dessinée – après l'arrêt de leur édition papier. C'est le cas par exemple de *Bodoï*, et même de la revue *9eme art* malgré le soutien du CNBDI puis du CIBDI.

Un auteur comme Lewis Trondheim, issu du milieu de la BD d'auteur mais ayant également publié des séries chez de grands éditeurs, se lance dans des expérimentations liées aux nouvelles technologies. A partir de septembre 2009, et pendant un an, il propose chaque jour une histoire de *Bludzee*, première BD conçue pour les téléphones mobiles. Cette initiative également finira par être publiée avec une mise en page classique en recueil.

---

[175] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.53

[176] MENU Jean-Christophe ; op. cit. ; 2011 ; p.489-490

Le support numérique, et plus particulièrement le blog BD serait donc un vecteur de notoriété dont la fréquentation serait susceptible de rassurer un éditeur papier et de l'inciter à publier un auteur en album. Menu souligne toutefois à raison l'évolution du modèle économique qui fait que, là où la revue était une solution source de revenus pour l'auteur, le blog représente une forme d'investissement de sa part dans le but d'acquérir une reconnaissance. Il est notable que certains auteurs, une fois le succès de librairie rencontré avec leurs ouvrages, poursuivent (c'est le cas entre autres de Boulet, Pénélope Bagieu, Margaux Motin) ou commencent (comme l'a fait Lewis Trondheim) un blog, relai de notoriété et moyen de garder un contact avec un lectorat toujours plus sollicité par le nombre croissant de publications. Le changement de paradigme n'a pas eu lieu entre édition papier et numérique ainsi que le souligne le rapport 2013 de l'ACBD :

> « Le passage à la bande dessinée digitale reste toujours marginal malgré de nombreuses initiatives d'auteurs, de diffuseurs ou d'éditeurs. »[177]

La troisième et dernière grande évolution de la période est l'essor fulgurant que la bande dessinée asiatique, et plus particulièrement japonaise va connaître sur le marché français dans un laps de temps très court.

> « L'arrivée massive des bandes dessinées asiatiques sur le marché occidental (pour la France, on peut retenir comme point de départ la traduction, par les éditions Glénat, de l'oeuvre de Katsuhiro Otomo, *Akira*, à partir de 1991) est un deuxième facteur d'ébranlement des conceptions traditionnelles du média. »[178]

La croissance va être exponentielle. Ce marché apparu en France avec la décennie représenté 151 nouveaux albums publiés en 1998, 377 en 2002, et 754 en 2004. En 2005, le bilan annuel de l'ACBD est titré « L'année de la mangalisation » et propose une interprétation des raisons et conséquences du développement de la bande dessinée asiatique sur le marché français :

> « Certains de ces auteurs s'inquiètent aussi du succès de ces mangas peu coûteux, car les achats de droits par les éditeurs sont plus rentables qu'un salaire attribué à un auteur. Ils sont, cependant, de plus en plus nombreux à s'inspirer des codes graphiques (grands yeux, dessin stylisé…)

---

[177] RATIER Gilles ; *2013, l'année de la décélération* ; http://www.acbd.fr/2044/les-bilans-de-l-acbd/2013-lannee-de-la-deceleration/

[178] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.34

et narratifs (peu d'ellipses, ne s'interdire aucun sujet…) des mangas […] »[179]

En 2013, la bande dessinée asiatique représente près de 40% des nouveautés publiées en France avec 1555 nouveaux titres et quatre d'entre eux figurent parmi les dix plus gros tirages de l'année[180]. La bande dessinée asiatique est de loin la plus présente parmi les importations de bandes dessinées en France et s'est définitivement imposé dans le paysage éditorial français à la vivacité et au renouvellement duquel elle contribue grandement.

[179] RATIER Gilles ; *2005, l'année de la mangalisation*; http://www.acbd.fr/871/les-bilans-de-l-acbd/2005-lannee-de-la-mangalisation/
[180] RATIER Gilles ; *2013, l'année de la décélération* ; http://www.acbd.fr/2044/les-bilans-de-l-acbd/2013-lannee-de-la-deceleration/

1.3. Représentation sociale de la bande dessinée en tant qu'objet éditorial

Avant que ne se pose la question de la légitimation en tant qu'art de la bande dessinée, celle-ci apparaît explicitement comme objet éditorial. Cette dimension contribue largement à la constitution de sa représentation sociale au sens où Serge Moscovici l'emploie[181], dérivé du concept de représentation collective de Durkheim[182] et que Denise Jodelet définit comme « […] une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social »[183]. Ces représentations vont constituer le prisme à travers lequel la bande dessinée va être perçue, aussi bien concernant sa lecture que ses autres usages, parmi lesquels ceux qui nous intéressent, liés à son artification. L'analyse de ces représentations et de leurs origines est ainsi nécessaire à notre étude.

Par ailleurs, la compréhension du contexte original d'émission de l'essentiel de la bande dessinée, à des fins avant tout éditoriales, est nécessaire pour comprendre certains éléments constitutifs des œuvres et qui influencent, eux aussi, la possibile légitimation en tant qu'art de la bande dessinée. Jean-Pierre Esquenazi écrit que « La fabrication d'une oeuvre dépend des logiques énonciatives du milieu dans lequel travaillent les producteurs et n'est compréhensible qu'à travers la connaissance de ces logiques. »[184] Cette analyse vient donc compléter l'historique que nous avons dressé auparavant pour décrire ce contexte. Nous analyserons notamment les directives de productions qui en découlent plus loin[185].

1.3.1. Statut éditorial

La bande dessinée va, comme nous l'avons vu, rester longtemps cantonnée aux publications destinées à la jeunesse, image dont elle peine encore à se départir et dépréciant sa lecture par des adultes, ainsi que le notent plusieurs auteurs du champ des deux côtés de l'Atlantique :

> « […] l'enfantin et l'infantile, longtemps notions consubstantielles et dévalorisantes du médium Bande Dessinée […] »[186]

> « Chez les adultes, la lecture de bandes dessinées était considérée comme le signe d'une intelligence réduite. »[187]

---

[181] MOSCOVICI Serge ; *La psychanalyse son image son public* ; Paris ; PUF ; 1961
[182] DURKHEIM Emile ; Les formes élémentaires de la vie religieuse ; Paris ; PUF ; 2007
[183] JODELET Denise ; *Les représentations sociales* ; Paris ; PUF ; 1989 ; p.36
[184] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2007 ; p.63
[185] Voir en 1.9.
[186] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.16

Comme on a pu le voir, la bande dessinée est, a fortiori, considérée comme une lecture dangereuse et sujette à nuire à l'esprit en formation des enfants. Aux Etats-Unis, le docteur Frederic Wertham, lors d'auditions du Comité sur la délinquance juvénile au Sénat en 1953 déclarait ainsi :

> « Je pense que Hitler était un débutant en comparaison avec l'industrie du comic book. »[188]

En France, l'opinion n'était guère plus positive. Pierre Strinati, co-fondateur du Club des Bandes Dessinées, une des premières sociétés d'érudition consacrée au 9e art, rapportait qu'au début des années 1960 :

> « Tout le monde savait bien en effet à cette époque que les enfants qui lisaient des bandes dessinées étaient ou allaient devenir des crétins, des dégénérés, des criminels. »[189]

Témoignage confirmé si on se réfère au *Journal des Arts, lettres, spectacles* qui consacrait au printemps 1960 un dossier au « raz de marée des bandes dessinées » se demandant s'il fallait y voir « une vaste entreprise d'abrutissement »[190] ou au contraire un « retour à l'enfance ».

Par ailleurs, le retour à un lectorat adulte dans les années 1970 a entrainé d'autres complications. Certaines publications ont été explicitement « réservées aux adultes » notamment parce qu'elles comportaient – où étaient dédiées à – des images érotiques, voire pornographiques. Cette nouvelle image est venue se surimposer à la précédente, rendant la bande dessinée doublement illégitime. Jean-Noël Lafargue témoigne :

> « En kiosque […] quelques journaux comme *Spirou, Picsou, Astrapi* ou *Okapi* sont classés dans les sections "*enfants",* tandis que les autres journaux de bande dessinée en ont été séparés et souvent été remisés du côté des magazines de charme ou assimilés - classement qui a beaucoup nuit au secteur et explique peut-être pour partie la disparition de *Circus, (à suivre)* ou *Pilote.* »[191]

La presse bande dessinée des années 2000 se retrouvera confrontée aux mêmes problématiques ainsi que le courrier des lecteurs de revues comme *Bodoï* ou *Lanfeust Mag* s'en fera plusieurs fois l'écho.

---

[187] EISNER Will ; *op. cit.* ; 2009 ; p.143
[188] Propos rapportés dans LAFARGUE Jean-Noël ; *op. cit.* ; 2012
[189] Propos rapportés dans GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.6
[190] *Journal des Arts, lettres, spectacles* n°771 *;* semaine du 20 au 26 avril 1960
[191] ibid ; p.146

Dans le courant des années 1990, l'effritement progressif de la presse spécialisée sur le 9e art entraine, comme nous l'avons vu, un changement de paradigme où le livre domine la presse et non plus le contraire. Il est intéressant néanmoins de mieux comprendre les relations que pouvaient entretenir la publication en revue et celle en album :

> « Pour réaliser ce qui constitue clairement l'un des objectifs commerciaux de la maison (Casterman) - bâtir un catalogue de bande dessinée adulte et fidéliser dessinateurs et scénaristes -, encore faut-il se montrer capable d'attirer, puis de retenir les auteurs visés. De ce point de vue, disposer d'un support presse est non seulement un atout mais pratiquement un impératif […] Tardi ou Pratt, qui connaissent bien l'impact de la presse pour l'avoir eux-mêmes personnellement expérimenté par le passé en France ou en Italie, encourageant vivement Casterman à se doter d'une revue. Ils y ont d'ailleurs parfaitement intérêt, au sens premier du terme. La presse avait aux yeux des auteurs tous les avantages, non seulement parce qu'y publier était prestigieux et créait une visibilité pour les œuvres, mais aussi d'un point de vue financier, rappelle Louis Gérard. Passer dans un magazine permettait d'être payé deux fois. »[192]

On voit dans cette citation que la presse était un moyen de gagner en visibilité non seulement pour les auteurs mais aussi pour l'éditeur. C'était également l'occasion pour celui-ci d'attirer et fidéliser des auteurs en leur offrant une opportunité supplémentaire de rémunération. Cette participation à un organe e presse permettait par ailleurs aux dessinateurs de prétendre à la carte de presse qui leur offrait certains avantages fiscaux, renforçant l'intérêt financier de la publication en revue. La diffusion dans la presse généraliste était également un important relais de notoriété :

> « Ainsi la bande *Mandrake le magicien*, de Lee Falk publiée par "France Soir" depuis 1962, paraît simultanément chaque jour dans 450 journaux représentant un public global de 90 millions de lecteurs. »[193]

Cette diffusion va évidemment contribuer largement à la notoriété de la bande dessinée. On voit que Francis Lacassin dans son ouvrage programmatique cite les chiffres comme source d'une position d'autorité pour le médium. En tant que produit éditorial, la bande dessinée est restée jusqu'à il y a peu l'un des seuls secteurs à ne pas accuser de recul. Ainsi, le groupe d'études de marché GFK expliquait en janvier 2013 que, là où le marché du livre accusait pour 2013 un nouveau recul de 2,9%, celui spécifiquement de la bande dessinée progressait de

---

[192] FINET Nicolas ; (A suivre) 1978-1997, une aventure en bandes dessinées ; Casterman ; Paris ; 2004 ; p.15

[193] LACASSIN Francis ; *op.cit.* ; 1982 ; p.255

1,4%[194]. Le bilan 2013 de l'ACBD parlait lui de « décélération » après 17 ans consécutifs de progression[195]. Selon ce même bilan, ce sont 5159 titres différents (contre 5565 en 2012) qui avaient été publiés en 2013, dont 3882 nouveautés. Le chiffre d'affaire généré restait, lui, en progression, ce qu'indiquait l'étude de GFK qui parlait de 36 millions d'albums vendus en 2013 pour un chiffre d'affaire de 417 millions d'euros (chiffres repris notamment par *Le Monde* et *Les Echos*). Le Syndicat National de l'Edition indiquait quant à lui dans ses chiffres clefs pour l'année 2013[196] parlait d'un chiffre d'affaire de 242,7 millions d'euros, soit 9,5% des ventes de livres pour l'année dans l'hexagone. Les deux études s'accordent pour placer *Astérix chez les Pictes* comme le livre le plus vendu de l'année en France avec 1,6 millions d'exemplaires.

La bande dessinée va par ailleurs rester longtemps liée aux séries, ainsi que le souligne Eric Maigret[197]. Dérivée du feuilleton au sein de la presse, la série se retrouve dans les albums. Elle a une dimension rassurante pour l'éditeur qui peut compter sur le succès d'un personnage sur le long terme plutôt que de parier à chaque fois sur une nouvelle production d'un auteur qui va devoir trouver son public. La sérialité va par ailleurs être source de critiques. On y voit, là encore, une démarche plus commerciale que créative et artistique. On en fait même une forme d'asservissement, d'avilissement des auteurs qui s'useraient la santé à tenter de se renouveler sur des séries qui tireraient en longueur[198]. Lewis Trondheim a même consacré un de ses livres à la dépression chez les auteurs de bande dessinée. Son propos n'est pas exactement d'associer sérialité et dépression, mais on ne peut s'empêcher de lire ce message entre ses lignes. Trondheim est par ailleurs l'une des figures emblématiques de la génération d'auteurs qui a contribué à casser les codes éditoriaux du 9e art, notamment le format et la série – même s'il mène certaines séries par ailleurs.

Vu comme une circonstance aggravante, certains personnages de séries ont fait l'objet de reprises. Ce fut le cas récemment de Lucky Luke, de Boule et Bill, d'Achille Talon, ou encore de Blake et Mortimer, autant de personnages qui continuent à vivre leurs aventures après le décès de leurs auteurs. Albert Uderzo a assuré la transition vers de nouveaux auteurs de son vivant avec l'album *Astérix chez Les Pictes*. De même, parfois une équipe se décompose autour d'un personnage, comme Jean Van Hamme, scénariste de séries à succès comme *XIII*, *Thorgal* ou *Largo Winch* qui a laissé sa place à un nouvel auteur alors que les dessinateurs de chaque série poursuivaient l'aventure.

---

[194] http://www.gfk.com/fr/news-and-events/press-room/press-releases/pages/march%C3%A9-de-la-bande-dessin%C3%A9e-en-2013.aspx
[195] RATIER Gilles ; 2013 : l'année de la décélération ; http://www.acbd.fr/2044/les-bilans-de-l-acbd/2013-lannee-de-la-deceleration
[196] http://www.sne.fr/enjeux/chiffres-cles-2013/
[197] MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; *op.cit. ;* 2012 ; p.257
[198] TRONDHEIM Lewis ; *op.cit.*; 2005 ; p.17

Mais l'exemple le plus souvent mis en avant est celui de Spirou. C'est un cas particulier car, comme pour Bécassine, le personnage a été créé par l'éditeur qui a ensuite passé commande à un premier auteur – Rob Vel dans le cas de Spirou – avant de transmettre le personnage d'auteur en auteur au fil du temps.

Cette transmission, cet abandon du personnage, systématique dans la bande dessinée américaine où les personnages appartiennent, par contrat, à l'éditeur, va être mis en avant comme raison pour refuser le statut d'artiste aux scénaristes et dessinateurs de bande dessinée aussi bien en dehors du champ qu'en tant que stratégie distinctive en interne. En effet, qui serait prêt à abandonner sa création à un autre ? Quel écrivain digne de ce nom a-t-il laissé écrire des préquelles ou séquelles à ses créations ? Ces pratiques semblent en effet réservées aux industries culturelles, au monde de l'*entertainment*, séries télévisées et films à succès. Elles apparaissent en réalité intimement liée à la sérialité.

Mais qu'en est-il du lectorat ?

1.3.2. Le lectorat de la bande dessinée

L'établissement d'une sociographie du lectorat de la bande dessinée et son analyse sociologique n'est pas le but de notre étude et mériterait une étude en soit. Nous nous intéresserons donc ici aux matériaux scientifiques disponibles dans d'autres publications afin de présenter un état des connaissances sur le sujet susceptible de nous éclairer dans le cadre de notre travail sur la légitimation. En effet, Bernard Lahire écrivait que « Le sociologue est donc obligé, pour classer les préférences, pratiques ou consommations culturelles selon leur degré de légitimité, de considérer leur distribution selon le type de public. »[199] Ainsi le profil du lectorat nous donnera-t-il des indications sur la légitimité de la pratique de la lecture de bandes dessinées et, partant, sur un réservoir de public potentiel pour ses mises en exposition et son entrée sur le marché de l'art et, plus généralement, sur le marché des biens symboliques.

Par ailleurs, un certain nombre d'observateurs du champ analysent l'actuel changement de paradigme comme la résultante de l'évolution du lectorat qui donne à l'âge adulte une autre dimension à des pratiques développées dans l'enfance. C'est en tout cas ce que disait Luc Boltanski en 1975, mais aussi Eric Maigret en 1994 « […] la "contre-culture BD", ou tout du moins une certaine BD, est, en fait, récupérée par les fractions culturellement dominantes qui l'ont côtoyée dans leur jeunesse (cadres, professions culturelles), qui se la réapproprient, lui donnent un sens nouveau. »[200]

Il est notable que le lectorat de bande dessinée ait fait l'objet de peu d'études. Lors de la publication de son enquête de 2008 sur les pratiques

[199] LAHIRE Bernard ; *op.cit.* ; 2004 ; p.98
[200] MAIGRET Eric ; *op.cit. ;* 1994 ; p. 116

culturelles des français, Olivier Donnat lui-même reconnaissait, pour expliquer l'accroissement apparent du lectorat – 29% des français déclaraient avoir lu une BD ou un manga au cours des 12 derniers mois dans l'enquête de 2008 alors qu'ils étaient 33% en 1997 – « L'explication de ce résultat contre-intuitif est probablement à rechercher dans l'organisation même du questionnaire Pratiques culturelles qui a pour effet d'écarter les lecteurs exclusifs de bandes dessinées ou de mangas qui ne se considèrent pas eux-mêmes comme des lecteurs de livres . […] la proportion de lecteurs de bandes dessinées est, par construction, sous estimée dans l'enquête. »[201]. L'enquête traite l'ensemble des bandes dessinées comme un genre au sein des livres, une approche pour le moins discutable puisque l'on retrouve dans le 9e art, comme pour les autres livres, aussi bien des essais – même si nettement plus minoritaires – que historiques, policiers, sentimentaux, de science-fiction, autobiographiques… C'est un sujet que nous avons déjà discuté mais il nous paraît important d'insister sur le fait qu'il est limitatif de considérer la bande dessinée comme un genre. Cette interprétation impacte nécessairement son analyse statistique dans de semblables études.

Dans l'étude de Donnat, la bande dessinée est présentée comme le genre préféré de 4% des français de plus de 15 ans ayant lu au moins un livre au cours des 12 derniers mois, soit en 5e position dans l'ordre de préférence, 4% auxquels on pourrait rajouter les 2% accordés aux comics et mangas qui ont été séparés sans que cette division ne soit justifiée. L'auteur le plus lu est en revanche Goscinny, cité par 32% de l'échantillon, sans qu'il soit possible de dire si c'est d'avantage pour ses bandes dessinées comme *Astérix* ou *Iznogoud* que pour ses histoires illustrées comme la série *Le petit Nicolas*. Lahire ayant travaillé sur les entretiens menés pas l'équipe d'Olivier Donnat soulignait par ailleurs que « Ce sont aussi les bandes dessinées qui arrivent en tête des genres de lecture préférés (devant les romans), quel que soit l'origine sociale des adolescents. »[202] .

Donnat, en présentant ses résultats, fait de la bande dessinée un genre où le lectorat est essentiellement masculin contrairement aux autres genres, une pratique caractérisée par un lectorat assez jeune et qui touche plus les faibles lecteurs que les autres genres. Il reste toutefois que les gros lecteurs sont aussi les gros lecteurs de bandes dessinées.

Une autre enquête dédiée, elle, à la bande dessinée a été réalisé par le service études et recherche de la Bibliothèque publique d'Information dont le résultat a été publié en 2012 sous la forme d'un article disponible sur le site du DEPS du ministère de la Culture et de la Communication[203]. Il en ressort que « […] les lecteurs actuels de bandes dessinées se recrutent prioritairement dans

---

[201] DONNAT Olivier ; *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique* ; Paris ; La Découverte ; 2009 ; p.148

[202] LAHIRE Bernard ; *op.cit.* ; 2004 ; p.563

[203] EVANS Christophe et GAUDET François ; *op.cit. ;* 2012

les milieux favorisés, tant au plan du diplôme que de la position sociale, et la lecture de bandes dessinées est fortement corrélée aux pratiques culturelles. »[204].

C'est également ce que décrivait Eric Dacheux en expliquant que « […] le lecteur type de BD est plutôt un jeune adulte, bien éduqué, et jouissant d'une bonne situation professionnelle. »[205].

Une publication plus récente confirme ces éléments d'analyse. Christophe Evans, spécialiste de la sociologie de la lecture, maître de conférences associé à l'enssib y explique que « […] le taux de lecteurs de bandes dessinées est deux fois plus élevé parmi la population des actifs et des demandeurs d'emploi au moins titulaires d'un bac+2 comparativement aux actifs et demandeurs d'emploi qui ne possèdent pas de diplômes ou ont un diplôme inférieur au baccalauréat (41 % contre 20 %). […]60 % des lecteurs de bandes dessinées appartenant aux professions intellectuelles supérieures et 57 % des lecteurs de bandes dessinées appartenant aux professions libérales. »[206].

La lecture de bande dessinée pourrait sembler fortement corrélée à l'âge, dans la mesure où l'enquête établit que la moitié des 60 ans et plus déclare n'avoir jamais lu de bande dessinée au cours de sa vie alors que 90% des 11-14 ans déclarent en avoir lu au cours des 12 derniers mois. Cependant l'enquête établit également que trois quart des abandons se produisent avant 25ans et que la propension à lire des bandes dessinées reste ensuite globalement stable jusqu'à 49ans (environ un tiers des personnes entre 35 et 49 ans déclarant avoir lu de la bande dessinée au cours des 12 derniers mois). La question de l'âge n'est peut être donc pas seule à considérer, mais aussi la question de la génération, tant du point de vue de la pratique que de la légitimité supposée – impactant la déclaration – de la pratique. Le type de bandes dessinées lues est lui en revanche fortement lié à l'âge, à l'exception des albums dits « traditionnels » par l'étude, appellation derrière laquelle il faut indubitablement voir une référence aux héros récurrents franco-belge *Tintin*, *Spirou* et *Astérix* entre autres.

L'étude parle par ailleurs des gros lecteurs de bande dessinée. Les auteurs n'ont pas précisé ce qu'ils regroupaient dans cette catégorie, mais si on considère aux statistiques qu'ils donnent, on peut comprendre qu'ils sont compris entre les 32% de lecteurs qui déclarent en lire régulièrement tout au long de l'année, et les 5% qui déclarent avoir lu 20 albums ou plus dans les douze derniers mois. Une majorité (62%) de ces gros lecteurs auraient déjà visité une exposition de bandes dessinées, contre 30% de l'ensemble des lecteurs âgés de 15 ans et plus. Ces statistiques témoignent à la fois d'un engagement assez fort

---

[204] ibid

[205] DACHEUX Eric ; Bande dessinée et lien social ; CNRS éditions ; Paris ; 2014 ; p.189

[206] EVANS Christophe; « profils de lecteurs, profils de lectures » ; in BERTHOU Benoît (sous la dir. de) ; *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?* ; Paris ; Editions de la BPI ; 2015

de la part des lecteurs, mais recouvrent plusieurs réalités, puisqu'une exposition de bande dessinée peut aussi bien recouvrir un accrochage sur un week-end dans une salle polyvalente ou un hall de mairie qu'une exposition avec catalogue tenue sur plusieurs mois dans une institution culturelle.

La corrélation entre art et bande dessinée a part ailleurs été recherchée par les deux auteurs de l'enquête. Ainsi ils ont pu constater que 78% des français âgés de 15 ans et plus ayant répondu à l'enquête déclaraient considérer la bande dessinée comme un art à part entière, et à 65% comme susceptible d'inciter à s'intéresser à d'autres formes d'art. S'ils sont 92% à juger qu'il s'agit d'une lecture de détente, ils ne sont que 40% à considérer encore que la bande dessinée est avant tout destinée aux enfants et aux jeunes. On voit donc ici, en 2012, les effets de plusieurs années d'entreprise de légitimation sur la bande dessinée, mais aussi ses limites. L'association à la notion de détente reste en effet limitative pour la pleine légitimation en tant qu'art noble. Les auteurs concluent d'ailleurs leur article sur la dichotomie entre ces deux statistiques, « […] comme si la pratique était moins légitime que le genre lui-même. »[207].

La bande dessinée apparaît par ailleurs comme une porte d'entrée vers d'autres lectures pour 70% de l'échantillon. C'est sensiblement ce que suggérait Eric Maigret en écrivant « *Tintin* est offert aux enfants dans l'espoir que cela suscite chez eux le goût de la lecture et le désir de passer à d'autres ouvrages. »[208]. Pour le lectorat, la bande dessinée pourrait n'être qu'une taê vers des pratiques plus légitimes.

Le lectorat a par ailleurs évolué dans le temps comme on a déjà pu le voir à l'occasion de l'historique que nous avons pu brosser du médium. Les statistiques nous permettent difficilement d'analyser ce phénomène d'un point de vue crhonologique, mais les réflexions des commentateurs du champ nous donnent quelques indications. Ainsi Thierry Groensteen qui associe l'évolution de la bande dessinée et celle de son lectorat :

> « La féminisation du public s'est amorcée dans les années 1980, grâce à des auteurs comme Bourgeon, Cosey, et Baudoin. Le rééquilibrage entre sexes tend à s'accentuer, et la création elle-même s'ouvre de plus en plus aux femmes, cette évolution étant favorisée par l'annexion des genres relevant de la littérature de l'intime : autobiographie, journaux, carnets. »[209]

Il faut ici nuancer la féminisation affirmée dans la citation ci-dessus. Dans l'étude de Donnat de 2008, 15% des hommes citent la bande dessinée comme leur genre favori contre seulement 4% des femmes, près de quatre fois moins.

---

[207] EVANS Christophe et GAUDET François ; op. cit. ; 2012
[208] MAIGRET Eric ; op. cit. ; 1994 ; p. 121
[209] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; p.69

Une étude de l'Observatoire de la vie étudiante datant de 2000[210] montraient que 54,4% des étudiants de sexe masculin déclaraient lire de la bande dessinée, contre 37,1% des étudiantes. Les études successives montrent que l'écart a tendance à se réduire, mais les chiffres ci-dessus, parmi les plus récents, montrent néanmoins qu'il reste très significatif.

Autre facteur d'évolution du lectorat, la légitimité de la pratique de lecture de bandes dessinées. Eric Maigret nous indique ainsi que « […] cette lecture perd de son caractère contestataire ou identitaire et passe du côté des lectures de livres en général, se banalise. »[211]

Le lectorat a également vieilli. Nous avons pu évoquer, dans l'historique que nous avons dressée, le fait que la bande dessinée, en Europe, s'était quasi exclusivement adressée aux enfants depuis le début XXe siècle jusque dans les années 1960-1970. Luc Boltanski notait d'ailleurs que les lecteurs de la revue *Pilote* étaient des adolescents, un public plus âgé que les lecteurs de *Spirou* ou *Tintin*[212]. Ce n'est pas la seule évolution de lectorat imputable à cette revue. Jean-Matthieu Méon, enseignant-chercheur en Sciences de l'Information et de la Communication qui s'intéresse notamment au médium rapporte ainsi les propos d'une représentante du ministère de l'Education nationale à propos de Pilote que « l'évolution de la revue paraît "la destiner principalement à une clientèle restreinte prise […] dans certains milieux intellectuels". »[213]. La revue tire donc doublement le lectorat vers le haut en s'adressant à un lecteur prototypique plus âgé et plus cultivé. Enfin, les revues nées dans les années 1970 comme *Métal Hurlant*, *L'écho des Savanes* ou *Fluide Glacial* ont permis l'essor d'une bande dessinée vouée plutôt à un public adulte. Depuis lors, il existe une offre diversifiée pour tous types de lectorats, ce qui a explicitement changé la structure de ce lectorat.

Les évolutions sociétales ont eu un impact non négligeable sur le lectorat de bande dessinée. En 1994, Olivier Donnat établissait un modèle de sept « univers culturels » au sein duquel une partie des milieux intellectuels est amenée à rejeter la culture « classique » pour acquérir une image « branchée ». Ils vont, par exemple, s'intéresser au jazz pour « […] échapper à la double menace de "popularisation" et de "ringardisation" qui pesait sur la musique classique dès l'instant où elle se trouvait plus ou moins coupée de son avant-garde. »[214]. Ce public appartient à « […] la minorité des milieux intellectuels et

---

[210] Observatoire de la vie étudiante ; *Enquête sur les conditions de vie des étudiants* ; 2000

[211] MAIGRET Eric ; op. cit. ; 1994 ; p. 116

[212] BOLTANSKI Luc ; *op. cit.* ; 1975 ; p.41

[213] MEON Jean-Matthieu ; « L' illégitimité de la BD et son institutionnalisation : le rôle de la loi du 16 juillet 1949 » ; in *Hermès* n°54 ; Paris ; CNRS Editions ; Août 2009 ; p.49

[214] DONNAT Olivier ; Les français face à la culture ; La Découverte ; Paris ; 1994 ; p.235

branchés dont l'espace de référence […] est relativement autonome. »[215]. Donnat s'intéresse dans cette étude aux figures de référence. Il dresse une échelle de notoriété dans laquelle le seul auteur de BD qui apparaisse est Hugo Pratt, connu par 9% des français de plus de 15ans interrogés[216]. Donnat classe le dessinateur, au même titre que le réalisateur Jean-Luc Godardn parmi les figures « consacrables »[217]. Le sociologue propose ensuite un graphique d'analyse factorielle dans lequel on retrouve Hugo Pratt entre « les avertis » et « les branchés », juste au-dessus de la ligne de démarcation entre conformisme et contestation (mais du côté de cette dernière) encadré de Mahler, Le Clézio, Vitez et Beckett[218]. Enfin, Donnat va classer Hugo Pratt parmi « […] les artistes de la liste qui pouvaient incarner l'avant-garde contemporaine […]. » aux côtés de Pina Bausch, Gérard Garouste ou Gérôme Deschamps[219]. On voit ainsi que la bande dessinée, à travers son seul représentant dans cette étude, apparaît dans les résultats de l'enquête comme intégrée à d'autres formes artistiques et parmi des artistes connus et reconnus, notamment pour leurs expérimentations formelles.

Mais Donnat semble porter un regard critique sur ces changements qu'il présente comme une perte de familiarité avec la culture légitime : « […] les "héritiers" ont été touchés par le recul des humanités et la baisse de la lecture de livres, et ont souvent activement participé à la promotion de nouvelles formes d'expression. […]Probablement est-ce du côté des avant-gardes artistiques du siècle dernier et des surréalistes qu'il faut rechercher les causes les plus lointaines du brouillage de la frontière entre arts majeurs et mineurs et de l'effacement des repères dont souffre aujourd'hui la culture cultivée. »[220].

Cependant il ne situe pas tant le tournant dans les années 1970 que dans la décennie suivante : « La consécration de cette culture juvénile est intervenue dans les années quatre-vingt, avec l'arrivée aux postes de pouvoir des générations du *baby boom* qui avaient participé plus ou moins activement au cours de leur adolescence à la contestation de la culture consacrée. »[221]. Le fait de parler de culture juvénile n'est pas sans faire écho ici à l'accusation d'infantilisme que nous évoquions précédemment.

Bernard Lahire développe, comme avaient pu le faire Richard A. Peterson et Roger M. Kern, une analyse des pratiques culturelles dans laquelle la *distinction* se fait par la diversité des biens culturels consommés. Il s'appuie sur divers travaux antérieurs pour montrer qu'une pratique seule permet difficilement de cerner socialement un individu, mais que c'est d'avantage un réseau de pratiques qui constitue une identité et un marqueur culturel.

---

[215] ibid ; p.352-353
[216] ibid ; p.24
[217] ibid ; p.30
[218] ibid ; p.53
[219] ibid ; p.118
[220] ibid ; p.358-359
[221] ibid ; p.360-361

Si Lahire apparaît comme en rupture avec les théories bourideusiennes, et notamment le concept d'habitus en tant que systèmes cohérents de dispositions, il n'en cite[222] pas moins Bourdieu concernant notre sujet : « Ainsi, le "roman policier", la science-fiction ou la bande dessinée peuvent être des propriétés culturelles tout à fait prestigieuses au titre de manifestations d'audace et de liberté, ou au contraire être réduits à leur valeur ordinaire, selon qu'ils sont associés aux découvertes de l'avant-garde littéraire ou musicale, ou qu'ils se retrouvent entre eux, formant alors une constellation typique du "goût moyen" et apparaissent ainsi pour ce qu'ils sont, de simples substituts des biens légitimes. »[223]. Ainsi, à la fin des années 1970 déjà, Bourdieu affirmait-il qu'une même pratique pouvait s'avérer témoin d'ouverture intellectuelle tout autant que signe de l'appartenance à des pratiques peu légitimes.

L'*omnivore* comme l'appelle Peterson, est celui qui mêle les pratiques légitimes et illégitimes : « Le goût de l'élite n'est plus défini par l'appréciation des formes d'art les plus hautes (et par un dédain moral ou une tolérance perplexe vis-à-vis de toutes les autres formes d'expression esthétiques). Désormais, il est redéfini comme une appréciation de l'esthétique des différentes formes, ainsi que par une appréciation des arts les plus hauts. Parce que le prestige provient du fait que l'on connaît toutes les formes et que l'on participe à toutes les formes (qu'on les consomme toutes), le terme *omnivore* semble approprié. »[224]. Une des origines de cet éclectisme des goûts chez les *omnivores* est à trouver, selon Lahire dans l'existence de « réseaux complexes de contraintes croisées »[225] due à une multitude d'expériences socialisatrices. Il note à ce propos que « Plus généralement, le cas des plus jeunes publics (collégiens ou lycéens) est intéressant dans la mesure où les groupes de pairs forment des instances relativement autonomes de consécration et de hiérarchisation des différents arts ou genres. »[226]. C'est dire à quel point cette théorie est pertinente pour l'analyse de l'évolution de la distinction d'une pratique culturelle encore largement associée à l'enfance et l'adolescence comme la lecture des bandes dessinées. Philippe Coulangeon rejoint Bernard Lahire pour parler d' «[…] un certain flou dans les normes de légitimité culturelle. »[227].

Ce sont, évidemment, les couches de la population les plus favorisées culturellement qui se retrouvent majoritairement dans la position d'omnivore. Il

---

[222] LAHIRE Bernard ; *op.cit.* ; 2004 ; p.251

[223] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (A) ; p.96-97

[224] PETERSON Richard et SIMKUS Albert ; « How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups » ; in M. Lamont et N. Fournier (de.) ; *Cultivating Differences : Symbolic Boundaries and the Making of Inequality* ; Chicago ; The University of Chicago Press ; 1993 ; p.169

[225] LAHIRE Bernard ; *op.cit.* ; 2004 ; p.25

[226] ibid ; p.47

[227] propos rapportés dans MOLENAT Xavier ; « Entretien avec Philippe Coulangeon - Les nouveaux clivages culturels » ; in *Les grands dossiers de Science Humaines*, n°26, *guide des cultures pop* ; mars/avril/mai 2012 ; p.37

est difficile d'affirmer s'il s'agit d'une disposition nouvelle, ou bien d'un état de fait que les travaux antérieurs, ceux de Bourdieu par exemple, n'avaient pas analysé. Dans la cinquième et dernière partie de son ouvrage, Lahire penche assez clairement pour une évolution dont il cherche à identifier un certain nombre de facteurs.

Cette évolution a touché le lectorat de bande dessinée, ouvrant le médium à une partie des couches de la population les plus pourvues en capital culturel. Si on se réfère à l'article de Boltanski, on peut également rajouter comme facteur l'ascension sociale pendant ce qu'on appellera plus tard les trente glorieuses, d'un certain nombre d'individus qui ont pu importer dans les classes moyennes et supérieures des pratiques plus populaires. Thierry Groensteen affirme d'ailleurs à propos de la bande dessinée plus particulièrement :

> « De nombreuses enquêtes confirment que, dans notre pays, les lecteurs de bande dessinée jouissent généralement d'une certaine aisance financière et sont de gros consommateurs de biens culturels de toutes sortes. »[228]

En retour, une partie du lectorat va importer dans le champ de la bande dessinée certaines pratiques issues de domaines plus légitimés et développer sur le 9e art les premiers discours d'érudition[229].

[228] GROENSTEEN Thierry ; *La bande dessinée, entre production artisanale et diffusion de masse* in GERVEREAU Laurent (dir.) ; op. cit. ; 1999 ; p.143
[229] Voir en 1.5.

1.4. Art de masse, industrie culturelle et divertissement

La bande dessinée, en tant qu'objet éditorial, peut, comme on l'a évoqué, toucher une audience parfois très conséquente. Qu'elle soit intégrée à un quotidien à fort tirage comme c'était le cas au début du XXe siècle notamment aux Etats-Unis, qu'il s'agisse d'une revue consacrée à la bande dessinée qui connaisse une importante diffusion (en France, dans les années 1950, *L'Intrépide*, *Tintin*, *Spirou*, *Vaillant* et *Fripounet* vendent entre cent cinquante mille et deux cent cinquante mille exemplaires hebdomadaires, le Journal de Mickey six cent mille, et *Pif Gadget* comptera jusqu'à sept cent cinquante mille lecteurs hebdomadaires en 1971[230] ; aux Etats-Unis, l'éditeur Marvel vendait 40 millions de magazines en 1970[231]), ou les ouvrages de bande dessinée eux-mêmes (Le papyrus de César, trente-sixième tome des aventures d'Astérix a été tiré à plus de deux millions d'exemplaires pour l'automne 2015), le neuvième art est explicitement associé à certains succès d'édition. Cette popularité va aussi être à l'origine de sa considération en tant que produit des industries culturelles, une culture de masse impropre à être légitimée en tant qu'art. Cette diffusion de masse a été retenue au sein du champ par certains historiens et théoriciens comme constitutif de la définition même du médium[232]. Cette considération va clairement s'opposer au mouvement de légitimation :

> « Vous avez dit " art " ? On vous répondra industrie, culture de masse, peut être même prévarication : le premier héros récurrent des *comics*, le yellow kid d'Outcault, n'a-t-il pas donné son nom à ce *yellow journalism* qui, aux Etats-Unis, désigne les pratiques peu scrupuleuses des hommes de presse plus soucieux de rentabilité que de morale ? »[233]

Le concept d'industrie culturelle a été développé par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer. Il s'agit pour eux d'une standardisation des moyens de productions comme des sujets et des façons de les traiter qui aboutit à une négation de l'individu et à l'abrutissement aussi bien du producteur que du spectateur. Jean-Pierre Esquenazi écrit que « Le "drame" de la frontière entre art classique et art industriel obsède littéralement la production culturelle du XXe siècle […]. »[234]. Cette opposition va être au cœur des critiques essuyées par le médium. On la retrouve comme sous forme d'aveu jusqu'au sein de certains des catalogues des expositions qui lui sont consacrées. Ainsi par exemple dans celui de l'exposition Les musées imaginaires de la bande-dessinée qui restera ouverte

---

[230] FOURMENT Alain ; *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants* ; Paris ; Eole ; 1987 ; p.301
[231] MOLITERNI Claude, MELLOT Philippe et DENNI Michel ; op. cit. ; 1996 ; p.66
[232] KUNZLE David ; op. cit. ; 1973 et 1990
[233] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.15
[234] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2007 ; p.107

de 2002 à 2006 à Angoulême – c'es-à-dire pendant la majeure partie des travaux du nouveau musée de la bande dessinée[235] –, sous la plume d'Antoine Guillot, producteur à France Culture, qui parle par ailleurs de la bande dessinée comme d'un art dans les pages de ce même catalogue :

> « De fait, la bande dessinée recoupe toutes les problématiques associées à la culture populaire : longtemps art de pur divertissement par son ambition comme par la place que lui astreignait la culture sérieuse, art populaire par ses sujets de prédilection, elle est avant tout un art de masse par son support historique, la presse de grande diffusion. Car pour paraphraser Malraux, si la bande dessinée est un art, elle est par ailleurs une industrie, peut-être la toute première industrie culturelle en s'appuyant sur le tout premier des mass media. »[236]

On retrouve cela également dans les expositions de notre corpus. Par exemple dans l'exposition consacrée à Hugo Pratt en 2011 à la pinacothèque de Paris, le directeur du lieu, Marc Restellini, tenait le propos suivant sur une des premières cimaises de l'exposition, texte repris dans le catalogue :

> « Comme la photographie, la bande dessiné interroge. Elle renvoie à ce vieux débat sur les arts majeurs et les arts mineurs. Un créateur de bandes dessinées est-il un artiste ? La vraie question est peut-être d'ailleurs de savoir s'il a le même statut qu'un peintre ou qu'un sculpteur alors même qu'il s'est rendu célèbre par une forme d'art de type industriel ou tout au moins "grand public". […] Sa place parmi les "vrais" artistes sera toujours plus difficile à conquérir du simple fait qu'il est avant tout un "auteur de bande dessinée." […] C'est la qualité de l'individu qui lui donne son statut d'artiste et non l'art dans lequel il exerce. »[237]

On trouve par ailleurs dans son propos l'idée que le dessinateur deviendrait artiste presque malgré son médium, idée sur laquelle nous reviendrons[238]. Pour l'heure, retenons que parmi les critiques adressées par Adorno et Horkheimer aux industries culturelles se trouvent plusieurs notions. Nous allons les détailler ci-après et voir comment elles font sens dans le contexte des échanges entre le champ de la bande dessinée et celui des beaux-arts.

---

[235] Voir en 2.3.

[236] COLLECTIF ; Les Musées imaginaires de la bande dessinée ; Editions de l'An 2 ; Angoulême ; 2004 ; p.44

[237] RESTELLINI Marc, THOMAS Thierry, ZANOTTI Patricia et AMSELLEM Patrick (sous la dir. de) ; *Le voyage imaginaire d'Hugo Pratt* ; Bruxelles ; Casterman ; 2011

[238] Voir en 2.6. et en 3.4.

Hiérarchisation des pratiques

L'historien de l'art Daniel Arasse explique que la hiérarchisation des arts et des genres est une idée encore plus ancienne que l'on retrouve aussi bien dans les écrits de Pline, Alberti ou Vitruve[239]. Elle se traduit au Moyen-Age par la distinction entre les arts *mécaniques*, qui font appel à un savoir faire manuel, et les arts *libéraux* (la dialectique, la grammaire, la rhétorique, l'arithmétique, l'astronomie, la géométrie et la musique), preuve s'il était besoin d'en fournir, que ces hiérarchies évoluent dans le temps. Le texte canonique qui fonde la hiérarchie des arts en France est la préface de Félibien au premier recueil des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1668, riposte selon Arasse du monde de l'Académie au marché. René Demoris, professeur de littérature, montre par ailleurs que le divertissement, que nous évoquions plus haut, participe depuis longtemps de cette hiérarchisation :

> « En 1753, lorsque La Font [de Saint Yenne] opposera "l'amusement" procuré par le "genre" à l'élévation de l'âme induite par la grande peinture, dont il déplore la décadence, il reprend la hiérarchie binaire instituée par Dubos, en la renforçant d'une motivation morale, qui suppose la prise en charge par l'art des idéaux collectifs, en particulier patriotiques. »[240]

La déconsidération des industries culturelles apparaît comme un nouvel avatar de ces hiérarchies.

Culture de masse

Le concept d'art industriel apparaît associé à celui d'art de masse, c'est-à-dire à la fois produit à la chaîne et formaté pour satisfaire le plus grand nombre comme l'écrit Walter Benjamin : « (…) à la reproduction en masse correspond, en effet une reproduction des masses. »[241]. Le philosophe critique cette consommation de masse comme entrant en contradiction avec ce que doit être la délectation esthétique des œuvres: « Les tableaux n'ont jamais prétendu à être contemplés que par un seul spectateur ou un petit nombre. Le fait qu'à partir du XIXe siècle un public important les regarde simultanément est un premier symptôme de la crise de la peinture, qui n'a pas été seulement provoquée par l'invention de la photographie, mais, d'une manière relativement indépendante de cette découverte, par la prétention de l'œuvre d'art à

---

[239] in ROQUE Georges (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2000 ; p.36-37
[240] ibid ; p.60
[241] BENJAMIN Walter ; *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* ; Paris ; Allia ; 2005 ; p.74

s'adresser aux masses. »[242]. Ces accusations d'art de masse vont particulièrement se développer contre les nouvelles formes d'expression artistique, que ce soit les nouveaux genres littéraires ou musicaux, ou de nouvelles disciplines comme la photographie ou le cinéma.[243] On peut par exemple citer sur ce point, afin de montrer la violence des attaques, les propos que tient en 1930 le prix Goncourt et membre de l'Académie Française Georges Duhamel contre le cinéma qui est pour lui :

> « (…) un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis (…). »[244]

Création reproduite en masse pour les masses, le produit des industries culturelles est accusé d'aliéner, de niveler par le bas, pour ne pas dire d'abrutir le peuple. Nous retrouvons ici la rhétorique que nous évoquions de perversion et d'abêtissement de la jeunesse adressées à l'encontre de la bande dessinée[245]. Francis Lacassin voit dans ces attaques une dimension politique :

> « La bande dessinée relève de l'art populaire. L'art populaire a toujours été refusé et parfois persécuté par la culture bourgeoise. Comme il s'adresse à la masse, il est jugé grossier. Les hommes de gauche qui méprisent les bandes dessinées ne sont, pour employer le mot de Paul Nizan, que les chiens de garde d'une culture bourgeoise dont ils ont épousé les préjugés et les tabous. »[246]

Plusieurs commentateurs rejettent l'idée que la bande dessinée soit un art de masse par nature, utilisant notamment la composante artistique ou le pôle artistique du champ comme argument. Ainsi, par exemple, Dominique Wolton, directeur de l'Institut des Sciences de la Communication au CNRS :

> « La Bd est un art, une activité individuelle, l'auteur ne vise pas un public particulier, il rencontre des publics. C'est ce qui distingue la BD des médias de masse. »[247]

Il semble à tout le moins qu'il soit difficile de considérer que l'ensemble de la bande dessinée relèverait de l'art de masse, si l'on se fie aux différentes conduites déconnectées de toute logique commerciale, provenant des

---

[242] ibid ; p.56
[243] BOURDIEU Pierre ; *Les héritiers* ; Paris ; Minuit ; 1979 (B) ; p.32
[244] DUHAMEL Georges ; *Scènes de la vie future* ; Paris ; Mercure de France ; 1930 ; p.58
[245] Voir en 1.3.
[246] LACASSIN Francis ; *Les Lettres françaises* n°1138 ; 1966
[247] DACHEUX Eric, Entretien avec Dominique Wolton ; in *Hermès* n°54 ; 2009 ; p.23

dessinateurs même, voire des éditeurs indépendants. Tom Gretton, chercheur et enseignant à l'University College de Londres, spécialiste de la presse, expliquait :

> « Il est clair pour moi que, bien que nous puissions être tentés de voir le *Monde Ilustré* comme un "mass media", il nous faut savoir qu'il ne visait pas une clientèle de masse : son prix annuel - 18Fr. en 1857, 21Fr. en 1860, 24Fr. en 1880 - représentait environ 2% du revenu annuel d'une famille d'artisans prospères. Il était distribué à 33.000 exemplaires en 1886, ce qui représentait un exemplaire par mille habitants de la France métropolitaine. »[248]

Or, précisément, la plupart des bandes dessinées publiées ne bénéficient que d'un faible tirage. Selon le rapport 2015 de l'ACBD, sur 3923 nouveautés publiées dans l'années, seules 88 (un peu plus de 2%) dépassent les cinquante mille exemplaires publiés. Depuis les années 1960-1970, comme nous le verrons, le monde de la bande dessinée est aussi un monde fanzines et de microéditeurs où des dessinateurs peuvent travailleurs sur des projets très personnels[249]. Nous conclurons sur ce point à la suite de Thierry Groensteen :

> « (…) la question est de savoir si la bande dessinée est *constitutionnellement*, nécessairement, ontologiquement, un média de masse. La réponse est non. »[250]

Le poids des impératifs économiques

Adorno et Horkheimer associent ce concept d'industrie culturelle aussi bien au fascisme qu'au libéralisme : « Ce n'est pas par hasard que le système de l'industrie culturelle vient des pays industriels libéraux : ses *média* caractéristiques, en particulier le cinéma, la radio, le jazz et les magazines ne triomphent-ils pas dans ces pays mêmes ? »[251].

Or, précisément, nous l'avons vu, la bande dessinée est née dans les périodiques. Elle a connu une standardisation formelle afin de s'adapter au mieux à son exploitation commerciale : le découpage en bandes – en *strips* – permet un remontage plus aisé des planches en fonction de la mise en page des différents journaux auxquels une même histoire pouvait être revendue. Nous parlerons plus loin de directives de production, dont ce principe de composition

---

[248] GRETTON TOM ; « Différence et compétition. L'imitation et la reproduction des œuvres d'art dans un journal illustrée du XIXesiècle » ; *in* ROQUE Georges (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2000 ; p. 132

[249] Voir en

[250] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; p.107

[251] ADORNO Théodore et HORKHEIMER Max ; « La production industrielle de bien culturels » in *La dialectique de la raison* ; Paris ; Gallimard/Tel ; 2013 ; p.196

est un exemple criant, mais aussi de la manière dont les dessinateurs de bande dessinée ont ou s'en affranchir en se plaçant dans des situations en rupture avec la logique comerciale[252]. Jean-Pierre Esquenazi écrit à propos de ces directives de production liées à des impératifs économiques : « Il en résulte de sempiternelles discussions autour du statut des objets et du rôle exact des producteurs : par exemple, on se plaint de leur inféodation aux injonctions commerciales des entreprises ou on les félicite de leurs luttes contre ces mêmes injonctions pour imposer un caractère "artistique" aux objets. Les producteurs eux-mêmes doivent situer leur position, admettre une stratégie commerciale ou revendiquer une ambition culturelle. »[253]

Le dessinateur américain Chris Ware, réputé appartenir au pôle le plus intellectuel du champ de la bande dessinée, explique qu'il en est de même aux Etats-Unis :

> « En général, la bande dessinée est considérée comme un support très commercial aux états unis et les gens ont beaucoup de mal, quand ils voient un dessin reproduit dans la presse, à y reconnaître une forme d'expression personnelle. Peut être pare se c'est reproduit, on se dit que ça doit être quelque chose de purement commercial. »[254]

Là encore, les impératifs économiques influent sur une partie des bandes dessinées, mais pas sur la totalité. Nous verrons plus loin que les acteurs du champ se sont d'ailleurs appropriés ce rejet des aspects mercantiles[255]. Par ailleurs, comme nous le disions plus haut, l'essentiel de l'édition de la bande dessinée est en réalité composé de faibles tirages, et les éditeurs indépendants se sont multiplié et ont pris une place plus importante dans le marché actuel, ce qui conduit Eric Maigret à expliquer que « La bande dessinée a été – et reste – un secteur marginal de l'industrie culturelle. Une marginalité structurelle dans le sens où le marché de la BD occuperait une portion économiquement peu rentable de l'industrie des médias. Une marginalité institutionnelle, au sens où la bande dessinée serait un étranger pour les institutions éducatives et des politiques publiques. »[256] . Sur cet argument non plus on ne peut donc pas postuler toute production de bande dessinée comme relevant des industries culturelles.

---

[252] Voir en 1.9.
[253] ESQUENAZI Jean-Pierre ; op. cit. ; 2007 ; p.132
[254] PEETERS Benoît et SAMSON Jacques ; op. cit. ; 2010 ; p.41
[255] Voir en 1.8. et en 2.1.
[256] MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) op. cit. ; 2012 ; p.254

Divertissement

Adorno et Horkheimer font de l'industrie culturelle le vecteur d'un art au rabais dédié au divertissement qui est pour eux une négation de l'élévation spirituelle et intellectuelle propre au grand art : «"L'art facile" en tant que tel, le divertissement, n'est pas une forme de décadence. (...) L'art facile a accompagné l'art autonome comme une ombre. Il est la mauvaise conscience sociale de l'art sérieux. »[257] ou encore « La fusion actuelle de la culture et du divertissement n'entraîne pas seulement une dépravation de la culture, mais aussi une intellectualisation forcée du divertissement. »[258]. Une opposition que l'on retrouve chez Walter Benjamin pour qui « Les masses cherchent à se distraire, quand l'art exige le recueillement en vue d'une œuvre unique. (…) Aux techniques de reproduction massives semblent associées des techniques de destruction (…). Le cinéma interdit la contemplation. »[259]. Maurice Merleau Ponty lui-aussi affirme qu'« Il n'y a pas d'art d'agrément. »[260]

De fait, une opposition profonde existe au sein du monde des beaux-arts entre culture et divertissement. On peut penser au discours prononcé par André Malraux pour l'inauguration de la maison de la culture d'Amiens le 19 mars 1966 qui disait :

> « Le temps vide, c'est le monde moderne. Mais ce qu'on a appelé le loisir, c'est-à-dire un temps qui doit être rempli par ce qui amuse, est exactement ce qu'il faut pour ne rien comprendre aux problèmes qui se posent à nous. »[261]

Tout à fait en dehors du présent travail de recherche, nous avons par exemple eu l'occasion d'entendre en réunion le Président d'un Etablissement Public muséal de la capitale balayer une proposition de dispositif de médiation culturelle ludique d'un « On n'est pas là pour s'amuser ! ». Jean Louis Fabiani explique que « Pour l'institution, l'art et la culture ne sont jamais des divertissements : si c'était le cas, comment faire la différence entre le directeur de l'Opéra et un symbole cabaretier ? »[262]. Serge Chaumier fait également ce lien entre le divertissement et la dimension commerciale lorsqu'il écrit que « (…) le

---

[257] ADORNO Théodore et HORKHEIMER Max ; op. cit. ; 2013 ; p.200-201
[258] Ibid ; p.212
[259] BENJAMIN Walter ; « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » ; in *Ecrits français* ; Paris ; Gallimard ; 1991 ; p.166-169 et 171
[260] MERLEAU PONTY Maurice ; « Le doute de Cézanne » ; in *Sens et non-sens* ; Paris ; Nagel ; 1963 ; p.33
[261] http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-amiens.htm
[262] FABIANI Jean-Louis ; op. cit. ; 2007 ; p.213

pop art a vulgarisé l'idée du caractère fun et ludique des produits de la société de consommation (…). A présent, les foires et expositions d'art contemporain regorgent d'œuvres dont la seule motivation se résume à la distraction et à la dérision. »[263]. Cette confusion est, selon lui, alimentée par certaines études sociologiques, particulièrement l'enquête sur les pratiques culturelles des français[264] qui couvre aussi bien la visite de musées, la lecture toutes formes confondues, que la télévision ou les jeux vidéos.

Là encore, la bande dessinée est atteinte par la critique. Ses origines tirées de la satyre, sa popularisation dans la presse du dimanche, et le fait qu'elle ait été longtemps majoritairement destinée aux enfants en font explicitement un divertissement, ainsi que le reconnaît Benoît Mouchart, ancien directeur du festival d'Angoulême et auteur de plusieurs ouvrages sur le médium :

> « Longtemps, les créateurs de bande dessinée du XXe siècle refusaient de se considérer comme des artistes et se présentaient comme de simples artisans du divertissement. »[265]

Son appropriation par les intellectuels, qu'il s'agisse d'un propos universitaire ou d'une exposition – la forme et le sujet du présent mémoire – n'ont pas non plus manqué d'être lus comme cette « intellectualisation forcée du divertissement » dont parlent Adorno et Horkheimer.

Certains acteurs du monde de la bande dessinée n'argumentent pas contre cette vision de la culture, mais ils cherchent à montrer que la bande dessinée n'est pas uniquement, ou pas nécessairement un divertissement. On le retrouve chez Francis Lacassin, théoricien du médium :

> « A côté de leur rôle de divertissement ou d'évasion, les bandes dessinées exercent aussi une fonction de témoignage ou d'initiation. »[266]

Le monde de la bande dessinée va même s'approprier la rhétorique contre le divertissement pour en faire un critère de distinction au sein du champ. Nous reviendrons en détail plus loin sur ces dynamiques[267], mais citons ici Alain David parlant de la bande dessinée de reportage :

> « A l'heure où l'art et les créateurs participent des loisirs et de la distraction d'une société qui se voudrait ludique, il m'a paru important de

---

[263] CHAUMIER Serge ; « Introduction » ; *Culture et Musées* n°5 ; 2005 ; p.30-31
[264] ibid ; p.19
[265] MOUCHART Benoît ; *Beaux Arts Magazine* hors série ; p.13
[266] LACASSIN Francis ; op. cit. ; 1982 ; p.340
[267] Voir en 1.8.

montrer que l'engagement des artistes peut être autre chose que futile et superficiel. »[268]

Thierry Groensteen, lui aussi, utilise l'argument pour défendre la bande dessinée d'auteur :

> « La bande dessiné de grande consommation relève, pour l'essentiel, de l'industrie du divertissement. La bande dessinée d'auteur obéit à de tout autres mobiles (Duba, Mathieu, Neaud insistent sur l'éthique qui gouverne leur approche du métier). »[269]

Nous verrons plus loin que cette lutte contre l'identification de la bande dessinée dans son ensemble au divertissement, conduisant au rejet par une partie des intellectuels, particulièrement dans le monde muséal, s'est vue renforcée par certaines scénographies ou dynamiques d'expositions. Un débat entre attrait et exigence qui existe au sein du champ muséal aujourd'hui et dont « (…) les musées doivent aussi être ludiques, joyeusement éducatifs - surtout pas rappeler que l'apprentissage nécessite souvent un effort. »[270]

Culture inculte

Serge Chaumier explique par ailleurs que le ludisme participe d'un appauvrissement de l'exigence intellectuelle de la culture au profit d'une captation du public qui ne peut qu'être vue comme mercantile : « Puisque chaque individu étant doté d'une culture, même le plus inculte ou le plus analphabète, et que le ministère Lang en entérinait bientôt le principe, l'institution pouvait se tourner vers d'autres missions que l'élévation du niveau culturelle et participer à l'expression d'une nouvelle forme de savoir, plus déculpabilisée, plus ludique et plus en phase avec la demande de divertissement des publics. »[271]

La culture industrielle apparaît dans la critique comme une culture inculte qui ne se contente pas d'exister en parallèle de la culture savante, mais qui la menace très directement. On retrouve, selon le sociologue Laurent Fleury, cette

---

[268] in *La Nouvelle Revue Française* n°592 ; Paris ; Gallimard ; janvier 2010 ; p.187-188

[269] GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; Artistes de bande dessinée ; Angoulême ; L'An 2 ; 2003 ; p.7

[270] MAIRESSE François ; « Brève histoire du musée spectaculaire » ; in CHAUMIER Serge (sous la dir. de) ; *Expoland ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes d'exposition* ; Paris ; Complicités ; 2011 ; p.33

[271] CHAUMIER Serge ; « La nouvelle muséologie mène-t-elle au parc ? » ; in CHAUMIER Serge (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2011 ; p.75

notion chez Max Weber[272], tandis que chez Adorno, on peut lire que la standardisation des moyens de productions comme des sujets et des façons de les traiter constitue une négation de l'individu et l'abrutissement aussi bien du producteur que du spectateur.

On retrouve cette notion de menace dans le rapport que la bande dessinée entretien avec la culture jusque dans les expositions de notre corpus. Ainsi y trouve-t-on une exposition dont le titre, *La bande dessinée s'attaque au musée*[273], est suffisamment explicite pour ne pas appeler de commentaire. Dans les pages du catalogue, la commissaire de l'exposition, conservatrice du musée et auteur d'assez peu de passages du catalogue écrit :

> « Il n'en reste pas moins que la contradiction entre les beaux-arts et la bande dessinée paraît irréductible. »[274]

Dans la revue Arts magazine, on peut lire dans un article évoquant les expositions de bande dessinée :

> « Tarzan a réussi à forcer la porte du quai Branly. »[275]

Sans doute une volonté de formule à sensation de la part du journaliste, confirmée par le titre de l'article, se traduit-elle dans cette citation. Il n'en reste pas moins que le champ lexical de l'agression est bien mobilisée pour un des rares articles évoquant les expositions incluant de la bande dessinée – l'expostion Tarzan au musée du Quai Branly en 2009 se concentrait sur le personnage d'Edgar Rice Burroughs sous toutes ses déclinaisons – dans une revue spécialisée dans les beaux-arts. Elle contribue donc à véhiculer une certaine image du médium auprès du public des musées.

On trouve d'ailleurs une formule tout aussi explicite dans la revue de la BNF sous alplume d'une conservatrice :

> « A l'automne 2006, Spiderman, Captain America, Hulk et les Quatre Fantastiques grimpaient dans la tour des Lettres de la Bibliotheque nationale de France. Rassurez-vous, tous ces super-héros y sont maintenant bien rangés et conservés pour l'éternité. »[276]

---

[272] FLEURY Laurent ; *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles* ; Paris ; Armand Colin ; 2006 ; p.19

[273] qui s'est tenue en 2008 au musée Granet d'Aix-en-Provence

[274] COLLECTIF ; La BD s'attaque au musée ! ; Aix en Provence ; Images en Manœuvres Editions ; 2008 ; p.9

[275] PAJON Léo ; « La BD se case au musée » ; in *Arts magazine* n°36 ; Juillet-Août 2009 ; p.54

[276] GARCIA Joëlle ; *Revue de la bibliothèque Nationale de France* N°26 ; 2ème trimestre 2007 ; p.3

Que lit-on ici ? Que la bande dessinée a *envahi* l'espace institutionnel de la haute culture, mais que celle-ci a repris le dessus et lui a imposé ses codes. Il s'agit là d'une domination symbolique, d'un dominomorphisme qui nous semblent explicites derrière une formule que l'on peut imaginer avoir initialement avoir été écrite pour paraître sympathique aux lecteurs. Nous analyserons en détail tout au long de notre développement ces deux dynamiques que nous avons pu reconnaître dans notre corpus d'expositions notamment.

Une accusation persistante

Ce sceau d'industrie culturelle va durablement connoter péjorativement la bande dessinée et exclure toute entreprise de légitimation à son sujet. Il est par exemple toujours vivace à la fin du XXe siècle sous la plume de certains auteurs comme Alain Finkielkraut[277] ou Marc Fumarolli[278].

On pourrait nuancer ce propos en faisant par exemple référence à Howard Becker pour qui « Ce mode de travail "commercial" existe dans les arts plastiques comme dans la musique ou le théâtre. Les arts commerciaux font intervenir à peu près les mêmes techniques et les mêmes matériaux que les arts nobles, mais ils les utilisent à des fins que personne ne considère comme artistique, des fins qui trouvent leur sens et leur justification dans un monde organisé autour d'activités étrangères à l'art. »[279]

La bande dessinée répond indéniablement aussi à des impératifs commerciaux dans la mesure où elle a pour but de trouver un public et d'être achetée par ce public. Cependant, la dimension commerciale au sens péjoratif du terme sera source de stratégies de distinction au sein du champ comme nous le verrons par la suite[280].

---

[277] FINKIELKRAUT Alain ; *La défaite de la pensée* ; Paris ; Gallimard ; 1987

[278] FUMAROLLI Marc ; *L'Etat culturel : essai sur une religion moderne* ; Paris ; De Fallois ; 1991

[279] BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2010 ; p.295

[280] Voir en 1.8.

1.5. Apparition d'un discours d'érudition

Pour Pierre Bourdieu, à chaque niveau de distinction ses instances de représentation. Le sociologue classe ainsi dans la sphère de légitimité à prétention universelle la musique, la peinture, la sculpture, la littérature et le théâtre. Les « instances légitimes de légitimation » en sont l'université et l'académie. Il classe par ailleurs dans la sphère du légitimable le cinéma, la photo, le jazz, ou la chanson. Les « instances de légitimation concurrentes et prétendant à la légitimité » en sont les critiques et clubs[281].

Nous intéressant à la légitimation de la bande dessinée, nous n'avons pu que constater que sa phase « légitimable » passait par le développement de la critique et de clubs ou sociétés érudites susceptibles de développer un discours d'érudition la concernant. C'est au sein de ce discours que les débats sur la définition et les origines du 9e art évoqués précédemment sont nés et se sont développés avant de faire l'objet de travaux universitaires. C'est dans ces débats qu'ont pu être cherchées des origines légitimes et légitimantes, partie prenante du discours de légitimation cherchant à inscrire ce médium dans une continuité historique avec des formes depuis longtemps reconnues comme arts.

Thierry Groensteen, dont on a déjà souligné l'importance au sein du monde de la bande dessinée ne semblait pas avoir de mot assez dur pour dire son opinion quant aux premiers discours savants sur la bande dessinée :

> « L'érudition myope, la nostalgie et l'idolâtrie ont inspiré l'essentiel des discours tenus autour de la bande dessinée depuis environ trois décennies »[282]

Nous allons chercher à voir en quoi la seconde génération d'érudits à laquelle il appartient a pu se construire en opposition à la première et développer des théories nouvelles, et de quelle manière cette première génération a pu retarder le processus de légitimation qu'ils cherchaient pourtant à initier.

Pour Jean-Louis Fabiani, « Le discours critique sur le jazz correspond comprend à la fois des tentatives savantes d'analyse d'une forme musicale nouvelle […] et l'ensemble des prises de position sur le jazz, parues dans la presse générale ou spécialisée. »[283] Nous suivrons donc son exemple en nous intéressant aux différents supports de diffusion médiatique d'un discours sur la bande dessinée. On peut toutefois déjà noter, à la suite d'Eric Maigret que « […] les discours critiques et théoriques sur la bande dessinée doivent plus aux fanzines des années 1960 qu'aux espaces institutionnels du débat journalistique et intellectuel. »[284].

---

[281] BOURDIEU Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 1965 ; p.136
[282] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (A) ; p.1
[283] FABIANI Jean-Louis ; *op. cit.* ; 2007 ; p.93
[284] MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.255

1.5.1. Naissance d'une critique

Depuis Diderot et ses *Salons*, la critique a pris une place prépondérante dans la vie artistique. La constitution d'une critique est une des étapes importantes de l'accession au statut d'art. Ainsi, Jean-Pierre Esquenazi le rappelait pour la photographie qu'elle « […] s'est imposée comme un art quand elle a bénéficié du travail de critiques reconnus et appointés. »[285]. Le discours critique sous-tend qu'il y a des critères identifiables et identifiés de reconnaissance de la qualité d'une œuvre. Elle fait partie de la dynamique d'autonomisation du champ en l'instituant comme sujet d'un discours. Elle fait également partie du processus de différenciation, de distinction parmi les créations d'un champ et fait partie des quatre cercles de reconnaissance successifs décrits par Alan Bowness[286]. La critique a par ailleurs un rôle de médiateur envers le public élargi dont elle contribue à forger le goût[287].

En matière de dispositif critique, la situation de la bande dessinée semble plutôt défavorable si on en croit Thierry Groensteen :

> « Quand on parle de la critique de bande dessinée, c'est généralement pour déplorer sa médiocrité ou sa quasi-inexistence. Les éditeurs alternatifs ont tendance à dénoncer l'incompétence des critiques et le manque de pertinence de ce qui s'écrit, tandis que les grands éditeurs font régulièrement des déclarations publiques pour regretter que si peu de leurs livres attirent l'attention des médias et que la bande dessinée ne bénéficie pas de la même couverture journalistique que les autres secteurs de l'édition. »[288]

Peut-être faut-il voir dans la nature mixte de la bande dessinée une des sources de la difficulté à instituer une critique, comme Bourdieu le faisait pour la photographie : « Sans doute l'absence d'une tradition critique autonome est-elle la cause prochaine de ces incertitudes. Mais les difficultés même que l'on rencontre pour instaurer cette tradition s'expliquent, au moins en partie, par la discontinuité et l'hétérogénéité des opérations qui constituent l'acte photographique. »[289]. Presse littéraire et presse spécialisée dans les beaux-arts se renverraient ici dos-à-dos pour savoir qui doit traiter de bande dessinée.

Pour Jean-Christophe Menu, il y aurait une presse spécialisée qui s'intéresserait uniquement à ce qu'il appelle le *mainstream* – qui est chez lui un

---

[285] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2003 ; p.103
[286] BOWNESS Alan ; *How the modern artist rises to fame* ; Londres ; Thames and Hudson ; 1989
[287] JIMENEZ Marc ; *Qu'est-ce que l'esthétique ?* ; Paris ; Gallimard ; 1997 ; p.114
[288] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.169
[289] BOURDIEU Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 1965 ; p.225

terme éminemment péjoratif[290] – tandis que la presse généraliste s'intéresserait d'avantage au roman graphique autrement dit à la bande dessinée alternative[291], dite d'auteurs, dont il est un des acteurs, promoteurs et théoriciens. Concernant la presse spécialisée, Menu fait référence à des publications avant tout dirigées par des éditeurs et qui donc tiennent, nécessairement, un propos partial puisque la revue est, dans le même temps, un outil de valorisation des productions dudit éditeur.

Certains éditeurs indépendants se sont néanmoins prêtés à des publications pouvant intégrer un discours réflexif sur la bande dessinée. C'est le cas de la revue *Eprouvette* chez l'Association (trois numéros publiés de 2006 à 2007), ou de *Jade* chez l'éditeur Six Pieds Sous Terre (cinquante deux numéros publiés à une fréquence variable de 1991 à 2015 avec une diffusion essentiellement confidentielle).

Les médias généralistes quant à eux accordent une place limitée, ou plutôt délimitée à la bande dessinée. Produit d'appel pour des hors série d'été, souvent centrés sur des personnages clefs comme Spirou, Tintin, Corto Maltese ou Astérix, ces revues cherchent à se vendre et sont connotées « détente » et « loisir » plutôt que de donner un éclairage critique à la bande dessinée. C'est ce qui est déploré au sein du champ :

> « Enfin, la bande dessinée semble condamnée à se voir traitée comme un sujet de détente, les journalistes s'autorisant là quelques traits d'esprit exceptionnels ailleurs, et s'évertuant à explorer la gamme des jeux de mots à base de "bulle" et ses dérivés. Difficile de s'étonner ensuite que l'image d'une lecture pour enfants perdure… »[292]

Par ailleurs, les médias généralistes s'intéressent aussi à la bande dessinée d'auteur à travers le prisme de certains succès comme *Persépolis* de Marjane Satrapi :

> « En 1990, rares étaient les supports de presse généraliste à se pencher sur la Bande Dessinée, et paradoxalement, notre attitude de rupture les a intrigués les a amenés vers nous. »[293]

La télévision enfin s'est assez peu intéressée à la bande dessinée – en dehors de la période du festival d'Angoulême –, et majoritairement pas de manière critique. On peut citer les émissions *Les 1001 héros de la bande dessinée* (1967) ou *Du tac au tac* (1969-1975) qui proposait à des dessinateurs de

---

[290] MARTEL Frédéric ; Mainstream : enquête sur la guerre globale de la culture et des médias ; Paris ; Flammarion ; 2011
[291] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.206
[292] GUILBERT Xavier ; *op. cit.* ; 2011
[293] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.202

bande dessinée de produire en direct des créations suivant certaines contraintes, un peu à la manière du théâtre d'improvisation. Plus récemment, l'émission *Un monde de bulles* (2005-2013) proposait un propos plus développé, essentiellement basé sur des interviews et développait une approche plus vaste en s'intéressant aux différents aspects de la profession, y compris les galeristes spécialisés. Sa diffusion sur Public Sénat l'a cantonnée en revanche à des audiences faibles et un succès d'estime.

Ainsi il apparaît que la bande dessinée ne bénéficie pas d'une exposition médiatique continue susceptible de la légitimer comme Pierre Bourdieu l'expliquait pour d'autres arts : « En effet, le jazz ou le cinéma sont servi par des moyens d'expression au moins aussi puissants que les œuvres de culture plus traditionnelle ; il existe des cénacles de critiques professionnels qui sont dotés de revues érudites et de tribunes à la radio et à la télévision et qui, signe de leur prétention à la légitimité culturelle, s'essaient souvent à singer le ton docte et ennuyeux de la critique universitaire et à lui emprunter le culte de l'érudition pour l'érudition, comme si, hantés par l'inquiétude de leur légitimité, ils ne pouvaient qu'adopter en les exagérant les signes extérieurs des détenteurs du monopole de la légitimation culturelle, à savoir les professeurs. »[294] Ce manque d'exposition a nécessairement un impacte négatif pour la bande dessinée car, comme le soulignait le plasticien Philippe Mayaux :

> « Il y a d'ailleurs pire que la mauvaise critique, c'est l'absence de critique. »[295]

Xavier Guilbert résume assez bien l'enjeu de la constitution de ce discours critique pour la légitimation du neuvième art :

> « En définitive, la question de la reconnaissance culturelle de la bande dessinée repose sur cet enjeu des plus simples : réussir à faire parler d'elle, non plus seulement comme un *produit*, mais bien comme une *œuvre*. »[296]

Si – et peut-être parce que – la bande dessinée est un produit éditorial né dans la presse, peu de revues offrent un discours critique sur les publications de bande dessinée. En effet, la presse de bande dessinée a été, jusque dans les année 1980-1990 comme on a pu le voir, quasiment exclusivement consacrée à la publication de récits d'auteurs rattachés à un éditeur, voire à la prépublication d'albums. Ce n'est qu'avec des revues comme *Bodoï* 1997-2008), *ZOO* (2005 et en cours) ou *DBD* (2006 et en cours) qu'apparaissent des revues à large diffusion en kiosques et librairies proposant des chroniques d'albums.

---

[294] BOURDIEU Pierre (sous la dir. de) ; op. cit. ; 1965 ; p.137

[295] propos rapportés MARTIN-FUGIER Anne ; Artistes ; Arles ; Actes Sud ; 2014 ; p.97

[296] GUILBERT Xavier ; op. cit. ; 2011

Une partie de la critique s'est constituée en dehors du champ. Ainsi, dès 1965, Jean-Claude André publiait dans *La revue d'Esthétique* un article sur le médium[297]. C'est par ailleurs un magazine traditionnellement dédié aux Beaux-Arts qui appelait de ses vœux en 2009 la constitution d'une critique pour la bande dessinée (sans pour autant chercher à la mettre en place) :

> « Il est temps d'accorder aux créateurs de BD la même qualité de commentaire et d'analyse critique que celle naturellement attribuée aux artistes contemporains. »[298]

Mais il faut considérer avec distance la place, là encore minime, que la presse spécialisée beaux-arts accorde à la bande dessinée. Xavier Guilbert auteur d'un blog réputé au sein du champ pour ses analyses, du9, mais aussi commissaire de certaines expositions consacrée au neuvième art résume ainsi la situation :

> « La reconnaissance de la bande dessinée que propose par ce biais *Beaux-Arts magazine* est plus que discutable, ne trouvant de place qu'à l'occasion de hors-séries (forcément) à caractère exceptionnel, rédigés par une équipe de circonstance. A croire que la bande dessinée serait si particulière que ce magazine dit "culturel" ne saurait la traiter de manière ordinaire et quotidienne. »[299]

Notre bibliographie, même si elle ne vise pas à l'exhaustivité, reflète cette place mineure et dominée que la bande dessinée occupe au sein de cette presse, confirmant largement les remarques de Xavier Guilbert en la cantonnant essentiellement à des numéros spéciaux aux titres manifestement liés, au moins pour certains, à des impératifs d'avantage mercantiles que critiques ou scientifiques[300].

Le discours critique a été construit et porté par des individus de divers horizons, notamment de milieux universitaires qui en ont fait, plus qu'une critique, un discours d'érudition, se constituant en sociétés savantes comme nous allons le voir.

---

[297] ANDRE Jean-Claude ; «Esthétique des bandes dessinées» ; in *Revue d'esthétique* n°11 ; Paris ; S.P.G.D. ; Janvier-Mars 1965 ; p.49-71.
[298] TAITTINGER Thierry ; *Beaux-Arts Magazine* Hors Série n°5, 06/2009
[299] GUILBERT Xavier ; op. cit. ; 2011
[300] On pense par exemple à *Sexe et BD*, *Beaux Arts Magazine* Hors série ; juin 2014

1.5.2. Sociétés érudites

Considérée, comme nous l'avons vu, en tant qu' objet de divertissement, longuement destinée aux enfants, la bande dessinée n'attire la création de sociétés érudites qu'en mai 1962 lorsque, suite à une annonce publiée dans le numéro 90 de la revue *Fiction*[301], est fondé le Club des Bandes Dessinées (CBD). Ce club se constitue d'emblée comme un lieu de recherche et d'érudition, puisque siègent à son conseil d'administration Pierre Couperie chercheur à l'EHESS, le journaliste et essayiste Francis Lacassin, la sociologue Evelyne Sullerot mais aussi le cinéaste Alain Resnais. Le CBD s'attire aussi la sympathie et la collaboration ponctuelle du réalisateur Federico Fellini, du chercheur et romancier Umberto Eco, mais aussi de Jean Adhémar, alors rédacteur en chef de *La Gazette des Beaux-Arts*. La place de figures d'autorité telles que celle-ci, issues des milieux intellectuels et artistiques, est capitale, comme le souligne Jean-Pierre Esquenazi à propos de Jean Genêt soutenu par Jean-Paul Sartre, ou Alfred Hitchcock par *les Cahiers du Cinéma* : « Il faut que le glossateur possède les moyens sociaux de faire valoir son interprétation. »[302]

Originellement constitué à des fins nostalgiques – partager des planches de séries de bandes dessinées américaines des années 1920-1930 sous la forme de diapositives – le CBD va assumer son orientation intellectuelle en se dotant dès juillet 1962 d'un bulletin interne appelé *Giff Wiff*, revue dans laquelle seront publiés les premiers travaux de recherche sur le sujet. Les membres du CBD participeront par ailleurs à l'organisation du premier salon international de la bande dessinée à Bordighera en février 1965 avec une petite exposition de reproductions. Nous reviendrons plus loin sur ces deux aspects.

Mais, dès 1964 justement, le CBD se divise entre :

- le Centre d'Etudes des Littératures d'Expression Graphique (CELEG) avec Alain Resnais, qui conserve la revue *Giff Wiff* (23 numéros de 1962 à 1967) qui tirera à dix mille exemplaires. Le Celeg cessera ses activités en 1968
- la Société d'étude des littératures dessinées (SOCERLID) avec Claude Moliterni, Pierre Couperie, ou encore l'écrivain et essayiste Numa Sadoul. La Socerclid va, elle aussi, se doter d'une revue, *Phénix*, qui sera éditée de 1966 – 1977.

La SOCERLID poursuit l'entreprise de légitimation de la bande dessinée, notamment en organisant en 1965 une exposition à la galerie de photographies Montalembert à Paris, intitulée *Dix millions d'images* et qui bénéficiera d'un compte-rendu publié dans *Le Monde*, puis en organisant, la première exposition de bande dessinée dans un musée français aux Arts Décoratifs de Paris en 1967 : *Bande Dessinée et Figuration Narrative* sur laquelle nous reviendrons en détail[303].

---

[301] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.96
[302] ESQUENAZI Jean-Pierre ; op. cit. ; 2003 ; p.10
[303] Voir en 2.4.

L'équipe de la SOCERLID anime également la Société Française de Bandes Dessinées (SFBD) créée début 1968. Les réalisateurs Jean Renoir et Jacques Rivette, ou le journaliste de radio et de télévision Jean-Christophe Averty y adhèrent. Elle se dote elle aussi d'un bulletin d'information, *Alfred*, en 1969 (48 numéros jusqu'en 1974). Elle organise des réunions régulières au Palais de Chaillot, puis au musée des Arts Décoratifs, puis les Conventions de la bande dessinée à la Mutualité à partir de 1971.[304]

Le rôle de ces premières sociétés érudites est des plus important dans l'histoire de l'entreprise de légitimation de la bande dessinée. Thierry Groensteen souligne par exemple que ce mouvement bédéphile a, selon lui, amené les auteurs à « hausser de quelques degrés le niveau de leurs ambitions »[305]. Jean-Noël Lafargue, maître de conférences associé à l'Université Paris 8 affirme pour sa part que, si l'impulsion première de ces mouvements était nostalgique, ils n'en restent pas moins portés par des aspirations plus profondes :

> « […] le Club des Bandes Dessinées s'ancre dans la grande tradition intellectuelle et universitaire française. C'est donc moins la simple *collectionnite* qui prime, que l'analyse critique, l'étude historique et la théorisation. »[306]

Mais il semble qu'il n'y ait pas eu uniquement des effets positifs à cette première bédéphilie. Ainsi, Harry Morgan se fait l'écho des critiques qui parcourent le champ à leur sujet :

> « Les premiers historiens populaires de la BD sont des nostalgiques de leurs lectures enfantines, qui se satisfont, au moins dans un premier temps, de rééditer les versions françaises des strips américains qu'ils appréciaient dans les journaux d'enfants des années 1930. »[307]

Ce positionnement nostalgique les amène à opérer une sélection partiale et discutable au sein du champ, se concentrant sur les productions américaines d'une époque qu'ils qualifieront d'*âge d'or*[308]. Cette approche négligeant largement la France – si ce n'est les créations de quelques auteurs participant eux-mêmes à ces clubs comme Morris ou Jean-Claude Forrest – se retrouvera dans leurs actions, comme dans l'exposition aux Arts décoratifs en 1967. Cette ignorance des productions françaises qui sont leurs contemporaines et qui

---

[304] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 ; P.120
[305] ibid ; p.82
[306] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.100
[307] MORGAN Harry ; op. cit. ; 2003 ; p.159
[308] STRINATI Pierre ; « Bandes dessinées et Science-fiction – l'âge d'or en France (1934-1940) » ; in *Fiction* n°92 ; juillet 1961

dominent alors, comme on l'a vu, assez largement, la scène européenne est également un grief que les chercheurs postérieurs conserveront à leur encontre, comme par exemple Benoît Peeters, théoricien et scénariste de bande dessinée :

> « A la différence de la cinéphilie, la bédéphilie resta surtout une affaire de collectionneurs. Ils souhaitaient retrouver les trésors de leur enfance et se souciaient qu'à peine des évolutions récentes du média. »[309]

Thierry Groensteen, quant à lui, n'hésite pas à dire que la SOCERLID considérait la bande dessinée comme « confinée à la sphère enfantine »[310] et participai ainsi de la représentation dominante évoquée précédemment[311].

Il est à noter par ailleurs que le mouvement bédéphile n'est pas propre à la France, même s'il y a pris une tournure intellectuelle assez caractéristique. En lisant la description de l'incarnation de ce mouvement en Italie, on peut comprendre la critique de dispersion adressée par cette génération aux premières sociétés savantes :

> « […] là où la France […] divisera ou multipliera ses efforts bédéphiliques entre de nombreux supports, l'Italie dès 1965, va concentrer les siens dans un grand titre, […] *Linus*, […] à la fois lieu du patrimoine […], mais aussi un lieu d'analyse, faisant appel aussi bien à des figures extérieures légitimantes tel Umberto Eco, qu'à des spécialistes plus érudits. Mais la revue n'oublie pas d'être aussi lieu de promotion de la création contemporaine, mission à laquelle se vouent encore plus ses suppléments […]. »[312]

Les principales sociétés érudites dont nous avons pu parler vont disparaître à la fin des années 1970. En 1975, Luc Boltanski fera, dans un article fondateur, le constat de « […] l'absence d'un appareil de célébration et de conservation »[313].

D'autres publications bédéphiles les remplacent. D'abord créée comme fanzine sous le nom de *Schtroumpf* par Jacques Glénat – alors âgé de 15ans –, les *Cahiers de la Bande dessinée* – dont le titre est une référence explicite aux *Cahiers du Cinéma* et dit le rôle que ses créateurs voulaient lui conférer – évolueront comme son éditeur deviendra l'un des principaux éditeurs français de bande dessinée. Dirigée de 1984 à 1988 par Thierry Groensteen, la revue

---

[309] PEETERS Benoît ; *Écrire l'image* ; Bruxelles ; Les Impressions Nouvelles ; 2009 ; p.98
[310] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 ; P.101
[311] Voir en 1.3.
[312] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.270
[313] BOLTANSKI Luc ; *op. cit.* ; 1975 ; p.38

renforcera son positionnement sur les études concernant le 9e art. Elle cesse de paraître en 1990 après 89 numéros. Cette publication reçut un accueil assez mitigé du champ lui-même[314]. Les reproches faits par le champ à ces publications ne sont d'ailleurs pas sans rappeler la citation de Bourdieu qui parle de « singer le ton docte et ennuyeux de la critique universitaire ».

La revue *Neuvième art* est fondée en 1996 par le Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (CNBDI) d'Angoulême. Thierry Groensteen y dirige alors le musée de la bande dessinée où il impulse une dynamique éditoriale, créant une collection de catalogues d'expositions – comme nous le verrons – ainsi que cette revue. Thierry Groensteen quitte son poste de directeur du musée en 2001, mais pas la tête de la revue qu'il coédite à présent avec la maison d'édition qu'il crée en 2002, les Editions de l'An 2 – qui publieront par ailleurs plusieurs essais majeurs concernant la bande dessinée. *Neuvième art* comptera en tout quinze numéro de 1996 à 2009. A partir de 2010, la revue se transforme pour devenir un portail d'articles hébergés sur le site de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image (nouveau nom de la CNBDI). La revue prend très clairement le relais des *Cahiers de la Bande Dessinée*, mais bénéficie du soutien institutionnel, de la CNBDI, ce qui lui confère une position d'autorité. Elle est le lieu d'établissement d'un discours scientifique sur la bande dessinée sanctuarisé au sein du monde de la bande dessinée et doit, à ce titre, être considérée d'avantage comme une publication officielle, comme l'est par exemple *48/14* que le musée d'Orsay édita 1995 à 2011 pour promouvoir la recherche sur l'art à la période couverte par ses collections.

Depuis 1997, le webzine *du9*[315] propose un espace critique et théorique sur la bande dessinée et publie des articles de fond contribuant largement à nourrir le discours d'érudition autour de la bande dessinée. Certains de ses contributeurs participent à des colloques et congrès – l'un d'entre eux a même été commissaire d'une des expositions de notre corpus – et d'autres sont ou deviennent universitaires et/ou professionnels du champ.

Au-delà des publications spécialisées sur la bande dessinée, des publications universitaires ont pu publier des articles qui ont été autant de jalons pour la compréhension du médium, mais aussi pour sa légitimation.

1.5.3. Travaux universitaires

Au-delà du discours critique et érudit s'est constitué un discours universitaire sur la bande dessinée, parfois initié par les mêmes auteurs. C'est, encore une fois, l'article de 1975 de Luc Boltanski qui va nous éclairer sur ce point en apportant le regard contemporain d'un sociologue. Ainsi nous explique-t-il que les universitaires étaient « […] pour la plupart très hostiles à la BD

[314] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.170-171
[315] http://www.du9.org/

jusque vers les années 55 […] »[316]. Boltanski n'attribue pas le changement à un regain d'intérêt pour la bande dessinée, mais plutôt à « La surproduction d'universitaires à la recherches de débouchés, i.e., de sujets de thèses inédits, particulièrement dans les disciplines surpeuplées occupant une position basse dans la hiérarchie socialement constituée des disciplines universitaires […] »[317]. Il tient à l'encontre de ces chercheurs des propos assez durs, les disant « […] issus des classes moyennes et formés à l'écart des filières scolairement prestigieuses […] »[318] et considère que leurs travaux sont « à prétention savante [et] se contentent le plus souvent de porter au niveau du discours et d'exprimer sous formes de règles et de codes […] les régularités que décèle l'observation des produits de la pratique des producteurs de bande (analyse sémiotique, etc.) […]»[319]. On voit donc que les premiers travaux sont assez mal reçus par une partie du milieu universitaire.

Dresser une liste exhaustive des publications universitaires ayant traité de la bande dessinée, toutes disciplines confondues, depuis les années 1960 excède le propos de notre étude. Il est cependant possible de citer quelques numéros de revues universitaires entièrement dédiés au 9e art que nous avons pu croiser lors de nos recherches :

Ainsi la revue *Communications* – fondé en 1961 – a consacré son numéro 24 daté du premier semestre 1976 à « La bande dessiné et son discours » sous la direction de Pierre Fresnault-Deruelles que nous avons déjà eu l'occasion de citer.

Pierre Fresnault Deruelles a par la suite dirigé le numéro 26 de septembre 2007 de la revue *MEI* (*Médiation et Information*) publiée par l'Harmattan depuis 1993, consacré aux « Poétiques de la bande dessinée ».

Plus récemment encore, la revue *Hermès* éditée par le CNRS a consacré son numéro 54 d'août 2009 à « La bande dessinée : art reconnu, média méconnu » sous la direction d'Eric Dacheux, professeur des universités en Communication.

Un article récent de Matteo Steffanelli[320] resence par ailleurs les différentes études menées sur la bande dessinée. Mais celui-ci mêle dans son approche toutes les études au niveau international, ce qui diffère de notre présente approche. De plus, Steffanelli parle d'études au sens large, pas uniquement universitaires. Il fait ainsi remonter le discours intellectuel sur la bande dessinée aux années 1920 aux Etats-Unis avant de connaître un essor dans les années 1940 et après la seconde Guerre Mondiale dans certains pays

---

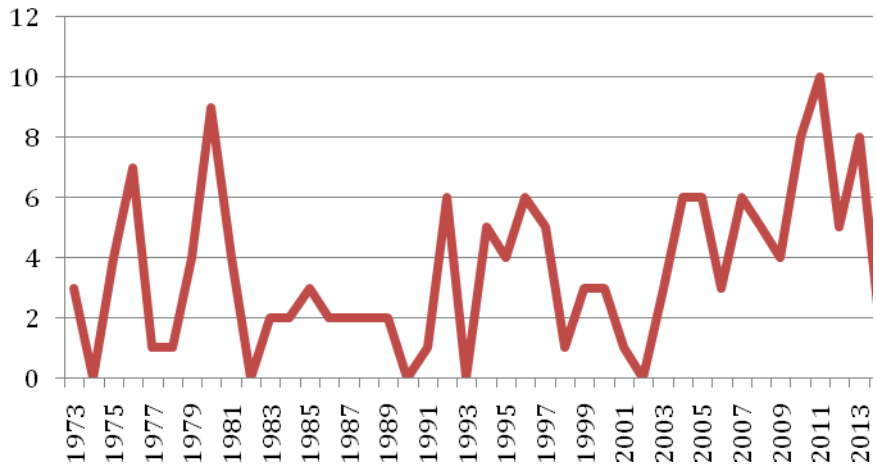
[316] BOLTANSKI Luc ; op. cit. ; 1975 ; p.42
[317] ibid ; p.42
[318] ibid ; p.42
[319] ibid p.42
[320] STEFFANELLI Matteo « Un siècle de recherches sur la bande dessinée » ; in MAIGRET Eric et STEFFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012

occidentaux, principalement l'Italie et la France. Il fait des années 1960 une nouvelle phase avec la formation d'un champ d'études dédiées à la bande dessinée. Elle est notamment portée par l'apparition des sociétés érudites et de leurs publications que nous avons déjà pu observer.

Steffanelli liste plusieurs types d'approches universitaires en France concernant la bande dessinée, exercice auquel s'était également prêté Eric Dacheux[321]. Nous pouvons résumer ainsi leurs propositions : sémiologique avec Evelyne Sullerot (1966), Francis Lacassin (1971), Umberto Eco, ou Pierre Fresnault Desruelles (1977), sociologique avec Luc Boltanski (1975), Edgar Morin (1979) puis Eric Maigret (1994), psychanalytique avec Alain Rey (1978) puis Serge Tisseron (1987), sémio-linguistique avec Benoît Peeters (1991) puis Thierry Groensteen (2006), historique avec Thierry Groensteen et Benoît Peeters (1994) puis Thierry Smolderen (2009), philosophique avec Michel Serres (2000), civilisationniste enfin avec Jean-Paul Gabilliet (2005),. Il donne par ailleurs différentes cartographies en perspectives théoriques des recherches en bande dessinées proposées par Fresnault Desurelles ou Magnussen et Christiansen (2000).

Enfin, si l'on s'intéresse au nombre de thèses soutenues annuellement[322] ayant pour sujet ou support la bande dessinée, on observe une forte irrégularité. Il n'est guère possible de discerner une période où une plus grande popularité aurait été de mise pour le sujet.

Fig.1 - Nombre de thèses soutenues ayant pour sujet ou support la bande dessinée

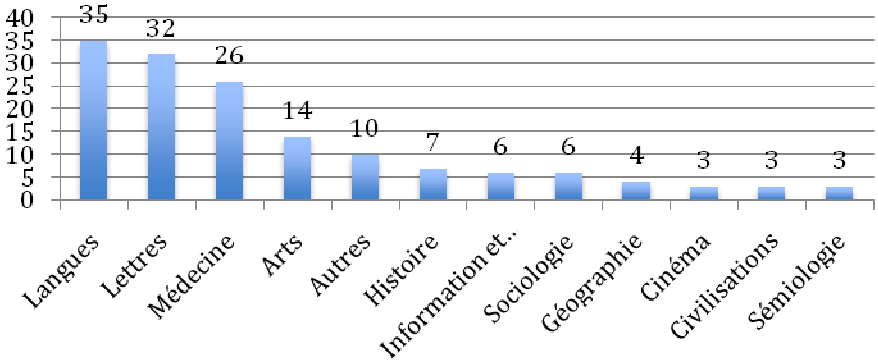


[321] DACHEUX Eric, DUTEL Jérôme, LEPONTOIS Sandrine ; op. cit. ; 2009

[322] La liste des thèses a pu être établie grâce au catalogue du Système Universitaire de Documentation http://www.sudoc.abes.fr/ et celui de l'Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur http://www.theses.fr/ consultés en novembre 2014. Ils couvrent les thèses soutenues de puis 1973.

L'étude des domaines dans lesquels ces thèses ont été soutenues est plus intéressant. Pour des raisons de lisibilité, nous avons décidé de regrouper certaines disciplines et des les classer par volume en ordre décroissant :

Fig.2 - Nombre de thèses soutenues ayant pour sujet ou support la bande dessinée



La surprenante forte représentation de la médecine dans l'échantillon est semble-t-il à associer à l'existence dans les disciplines liées de thèses d'exercice, c'est-à-dire une simple bibliographie sur un sujet thématique, sans recherche en laboratoire et avec une durée bien inférieure à une thèse de doctorat habituelle. Le choix d'un sujet autour de la bande dessinée est alors probablement à associer à un sujet prétexte, plutôt divertissant.

Les études de Langues et lettres vont soit prendre la bande dessinée comme support à la représentation d'un sujet donné, soit traiter l'œuvre d'un auteur en particulier comme elles pourraient le faire d'un romancier.

On constate en tout cas un grand éparpillement disciplinaire, témoin s'il en fallait que la bande dessinée n'a pas encore pu trouver un champ d'étude bien délimité, peut être du fait de sa nature mixte, et ce qui nuit probablement à sa légitimation en tant qu'objet universitaire.

Thierry Groensteen écrivait à propos des études universitaires sur la bande dessinée :

> « La production universitaire tend, ces dernières années, à emprunter à des champs disciplinaires plus variés comme la sociologie, l'ethnographie, l'esthétique ou l'histoire. Dans une première période, elle avait été principalement d'ordre sémiologique. »[323]

Or on constate que peu de thèses ont été soutenues concernant la bande dessinée en sémiologie. Peut être peut-on en partie expliciter son propos en

[323] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 ; p.173

considérant qu'il se réfère non pas tant aux thèses soutenues, mais aux travaux publiés, incluant notamment les articles.

Dans l'ensemble des travaux universitaires, qu'il s'agisse de thèses, d'ouvrages ou d'articles, on constate un éclatement disciplinaire et temporel ne permettant pas la construction d'une réelle continuité, ni d'une réelle communauté de chercheurs. Eric Dacheux parle d'« […] écart entre la visibilité sociale de la BD et l'invisibilité des recherches académiques. »[324]

Une telle communauté a pu s'esquisser autour de la revue *Neuvième art*, publiée depuis 1996 par le CNBDI mais qui peinait à trouver plus de mille acheteurs dès 2006. Après 15 numéros papier, elle passe en version intégralement électronique à partir de 2009.

Sur Internet, on trouve par ailleurs, une revue à dimension universitaire, *Comicalités, Etudes de culture graphique*[325] créée en 2010, dirigée par Benoît Berthou, maître de conférences en Sciences de la Communication, et éditée par l'université Paris XIII.

Neuvième art et *Comicalités* mêlent articles de chercheurs et d'érudits et se veulent le lieu de rassemblement des études sur la bande dessinée – entre autres mais principalement. Elles sont également le lieu de relais d'informations sur les colloques, congrès et autres publications, publient de nouveau certains articles anciens, mais donne également l'occasion à de jeunes chercheurs de faire leurs armes. Ces deux revues cherchent à fédérer et animer un réseau scientifique, à constituer une histoire des recherches sur le 9e art, et à en promouvoir l'étude avec une réelle ambition et caution scientifique universitaire.

Il est par ailleurs intéressant de constater qu'il y a une structuration générationnelle parmi les chercheurs en bande dessinée. On l'a vu, certains des premiers bédéphiles étaient des universitaires. Pierre Couperie était historien, Evelyne Sullerot sociologue. Ils vont importer dans le champ leurs méthodes et approches de chercheurs.

D'autres vont le devenir et faire de la bande dessinée leur sujet d'étude. Ainsi, en 1971, Francis Lacassin se voit confier un cours d'esthétique et d'histoire de la bande dessinée à Paris 1 dans lequel la bande dessinée :

> « […] n'est plus considérée comme un pur objet d'analyse sociologique de la culture de masse mais où elle est analysée comme œuvre à part entière »[326]

---

[324] DACHEUX Eric, DUTEL Jérôme, LEPONTOIS Sandrine ; op. cit. ; 2009 ; p.6

[325] http://comicalites.revues.org/

[326] LITS Marc ; « Hergé dans le Panthéon de la culture » in *Hermès* n°54 ; 2009 ; p.51

Certains auteurs enfin enseigneront à l'université. Jean-Claude Mézières et Jean Giraud, entre autres, seront chargés de cours à Paris 8 après la création d'une chaire de bande dessinée en 1972.

Thierry Groensteen, Benoît Peeters, Jean-Christophe Menu ou encore Harry Morgan que nous avons cités appartiennent à cette autre génération d'érudits de la bande dessinée, plus diplômée – souvent en sémiologie – qui ont transformé leur centre d'intérêt en sujet d'étude universitaire et parfois en profession.

Peeters et Menu développent ainsi un discours réflexif puisqu'ils sont tous deux auteurs de bandes dessinées.

Groensteen, quant à lui, a été, comme nous l'avons déjà mentionné, conseiller scientifique puis directeur du musée de la bande dessinée. Il y est depuis redevenu chargé de mission.

Tous trois ont soutenu une thèse sur la bande dessinée, Menu en arts plastiques, Groensteen en Lettres Modernes, Peeters en Sciences de l'Information et de la Communication. Ils se distinguent en cela également de la première génération d'érudits puisque, eux, ont importé leur intérêt pour la bande dessinée dans la sphère universitaire.

Cette seconde génération a pu se montrer, nous l'avons vu, critique quant à la première génération de bédéphiles, les limites de leurs travaux ayant pu porter préjudice aux études sur la bande dessinée et sur l'image du médium. Quoiqu'il en soit, le positionnement global des recherches a évolué, ainsi que le souligne Groensteen :

> « Par rapport aux années soixante, le principal changement de perspective observable dans les études spécialisées est, à mon sens, que la valorisation de la bande dessinée ne passe plus guère par la recherche de cautions historiques, de précédents littéraires ou plastiques, mais d'avantage par l'affirmation d'une *spécificité* de l'art de la bande dessinée, dont il s'agit de montrer qu'il a ses compétences propres et use de procédés originaux, qui produisent des effets particuliers. »[327]

Il semble que le cap de la légitimation non pas du médium mais du fait de mener des études sur lui ait été franchi pour permettre, à partir des années 1990, à cette nouvelle génération de construire un réel discours sur la bande dessinée.

La présente recherche appartient à une troisième génération d'études qui se nourrit des avancées des deux précédentes et qu'il appartiendra à d'autres de commenter.

[327] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.125-126

1.5.4. L'invention de « grands anciens »

Nous avons évoqué le débat sur la définition et l'apparition de la bande dessinée. Mais la littérature érudite sur le sujet est aussi le théâtre de la recherche d'origines prestigieuses et légitimantes. C'est un phénomène décrit notamment par Becker qui explique que « Pour finir, un monde de l'art se dote d'une histoire tendant à démontrer que, depuis le début, il produit des œuvres de valeur et qu'une évolution logique a conduit à sa physionomie actuelle, qui le place sans conteste au rang du grand art. »[328] Ainsi, au-delà d'un tri opéré parmi les productions des premières décennies de la bande dessinée, on cherche à l'inscrire dans un processus cohérent de l'histoire de l'art ayant abouti à l'apparition de la bande dessinée, en faisant le dernier maillon d'un processus d'évolution.

Pour les périodes les plus récentes, il s'agit de montrer que des personnalités respectables ont pu se livrer à la bande dessinée. Est ainsi évoqué, par exemple, Lyonel Feininger qui a publié des bandes dessinées aux Etats-Unis et fut par ailleurs membre de la Sécession Berlinoise, Die Bücke et du Blaue Reiter puis du Bauhaus de Weimar.[329]

Jean-Christophe Menu évoque dans sa thèse en arts plastiques ce qu'il appelle « le corpus hors champ de la bande dessinée »[330], listant ainsi des pages d'Agatha Christie[331], de Stendhal[332], de Buzzatti[333], ou des cycles de toiles de la peintre Charlotte Salomon[334]. L'association de textes et d'une suite cohérente de dessins faisant pour lui le lien avec la bande dessinée.

Les origines recherchées ne sont pas seulement illustres, mais aussi anciennes. L'ancienneté serait, d'une certaine manière, gage de légitimité. La bande dessinée est présentée comme l'expression la plus récente, la plus moderne, d'un langage créatif pluri millénaire. Mais voyons plutôt ce que disait dans son ouvrage programmatique Francis Lacassin, que nous avons évoqué précédemment parmi les fondateurs de la première société érudite et titulaire du premier cours d'esthétique de la bande-dessinée en France :

> « Art populaire ou spectacle, peu importe. La bande dessinée dans sa forme actuelle - récit en images inanimées dont les personnages s'expriment par des dialogues écrits dans des ballons - est l'héritière de très anciens moyens d'expression qui, en la précédant, assumèrent la même fonction qu'elle : faire rêver ou faire sourire. Les peintures rupestres, les bas-reliefs antiques, les vases grecs, les papyrus égyptiens,

---

[328] BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2010 ; p.343
[329] LAFARGUE Jean-Noël ; *op. cit.* ; 2012 ; p.30
[330] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.431
[331] ibid ; p.425
[332] ibid ; p.428
[333] ibid ; p.44
[334] ibid ; p.437

> les tympans de cathédrales, les vitraux, les chemins de croix, les miniatures des livres d'heures, la tapisserie de Bayeux, les images de colportage, les Images d'Epinal peuvent être considérés comme ses ancêtres, en ce qui concerne le graphisme. Quant à l'inspiration, une parentés lointaine l'unit à la Bible, aux récits homériques, aux vies des saints, aux sagas et littératures orales, aux fabliaux et "ministères" du Moyen-Age, à la chanson de Rolland, aux contes de fées, aux Mille et Une Nuits, à la complainte de Mandrin. Enfin, au roman-feuilleton dont elle a épousé le rythme, les coups de théâtre, les conjurations ténébreuses et la diffusion par fragments enchaînés les uns aux autres. »[335]

L'auteur avait déjà évoqué le livre des morts égyptien, la frise du Panthéon, la colonne Trajanne, la tapisserie de Bayeux, les vitraux de Chartres ou de Bourges[336] et parlé à propos d'un papyrus de -1500 « des précurseurs de Walt Disney et Benjamin Rabier »[337] On retrouve d'ailleurs cette approche de l'autre côté de l'Atlantique sous la plume de Will Eisner:

> « Les anciennes tapisseries, frises ou narrations hiéroglyphiques décrivaient des évènements connus ou traitaient de la mythologie ; elles s'adressaient à un large public. »[338]

Cette approche sera encore défendue par Scott McLoud dans *L'art invisible* dans lequel il évoque également les fresques et codex Maya.

Encore dernièrement, Danièle-Alexandre Bidon, chercheuse en Histoire Médiévale à l'EHESS, a été commissaire d'une exposition virtuelle sur le site Internet de la BNF sur *La BD avant la BD*[339] mettant en valeur le compartimentage qui peut exister dans l'art chrétien le plus ancien lequel prend parfois la forme d'une narration séquentielle dont elle compare le système à celui de la bande dessinée. L'exposition présente de nombreux exemples dont celui présenté comme le plus convaincant est la bible de Etienne de Harding qui date du début du XIIe siècle. L'historienne parle néanmoins de « bande dessinée moyenâgeuse » et fait une distinction claire avec la bande dessinée sous la forme que nous connaissons aujourd'hui. Notons qu'elle a également été commissaire de l'exposition – hors corpus car sans catalogue – *Le Moyen Age en bande dessinée* présentée à l'automne 2010 à la tour Jean sans Peur à Paris et simultanément à l'Archéoscope Godefroid de Bouillon en Belgique.

Il est par ailleurs notable que, lors de notre visite au Centre Belge de la Bande Dessinée en mars 2012, les premiers espaces de la collection permanente

---

[335] LACASSIN Francis ; *op. cit.* ; 1982 ; p.106
[336] ibid ; p.15
[337] ibid ; p.32
[338] EISNER Will ; *op. cit.* ; 2009 ; p.143
[339] http://expositions.bnf.fr/bdavbd/

étaient consacrés à la présentation et l'illustration de ce discours sur les origines de la bande dessinée.

Certains théoriciens du champ, comme Harry Morgan, ont analysé cette dynamique avec lucidité :

> « Ces références anciennes n'ont, dans certains cas, d'autre but que de donner un pedigree à la bd, art populaire et décrié. » [340]

Jean-Christophe Menu est lui aussi dubitatif quant à ces origines lointaines mais n'en recherche pas moins d'autres, également anciennes, mais qui lui sembleraient plus défendables, notamment de par le support. Ainsi explique-t-il, à propos d'un manuscrit de Villard de Honnecourt, daté vers 1220, et conservé à la BNF :

> « Je dois bien admettre que reconnaître des occurrences du langage de la Bande Dessinée sous forme de tapisserie, de bas-relief ou de fresque ne me suffit pas, alors que d'en découvrir une *dessinée sur papier et reliée* m'interpelle profondément […] »[341]

On retrouve ainsi les clivages liés à la définition du médium que nous évoquions en premier lieu[342]. Ces comparaisons parfois hasardeuses sont susceptibles de dérouter. Difficile, pour un historien ou un sociologue, de comparer des œuvres créées sur des supports très différents (fresque murale en pierre, colonne de bronze, broderie, dessin à la plume sur papier), dans des contextes très dissemblables et dans des buts sans commune mesure. La question de l'unicité, ou plutôt de la diffusion, sur laquelle nous reviendrons autour de la notion d'original[343] sont également à mobiliser dans cette réflexion et distinguent assurément un monument d'une bande dessinée reproduite mécaniquement. Ainsi, l'effort de justification historique du médium va plutôt contribuer à le ridiculiser vis à vis d'une partie de la communauté scientifique et du grand public susceptible de croiser ce type d'arguments. Jean-Christophe Menu en fait lui-même le constat :

> « Dans les années 1960, on sait que les premiers "clubs" qui se sont constitués pour *défendre* la bande dessinée ont, pour nourrir leur démarche de légitimation du genre, projeté des racines ancestrales à la bande dessinée. Les bas-reliefs hiéroglyphiques de l'Egypte pharaonique, la colonne Trajane, la Tapisserie de Bayeux, jusqu'à la grotte de Lascaux ont été couramment cités à cette époque comme ancêtres de la bande

---

[340] MORGAN Harry ; *op. cit.* ; 2003 ; p.26
[341] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.393
[342] Voir en 1.1.
[343] Voir en 3.2.1.

dessinée, jusqu'à constituer un cliché de "réflexe de légitimation" ; cliché qui a pu rapidement, par contradiction, être tourné en dérision. »[344]

Le discours d'érudition autour de la bande dessinée semble avoir retardé autant qu'il a initié la légitimation du médium. Etape indispensable dans ce processus, il a pu, faute de hiérarchisation, d'organisation et de rigueur, donner une image négative aussi bien du médium que de ses glosateurs, ce qui a aussi limité le développement de la bande dessinée en tant que champ de recherche. La structure même du champ universitaire semblant à la fois pouvoir contenir chaque aspect du langage de la bande dessinée sans pour autant jamais le saisir tout entier a également empêché l'essor des recherches en bande dessinée, aussi bien en tant que discipline autonome qu'en tant que sujet légitime. Il aura fallu attendre la seconde génération d'érudits à la fin des années 1980, notamment avec le colloque de Cerizy de 1987 sous la direction de Thierry Groensteen, « Bande dessinée, récit et modernité »[345] pour commencer à voir s'esquisser un discours savant pleinement légitimable et légitimant sur le 9e art, une position qui se concrétise aujourd'hui avec la multiplication des travaux de recherche – dont celui-ci mais également d'autres que nous serons amenés à citer et qui sont listés dans la bibliographie en annexe.

Le discours d'érudition n'a cependant pas été, loin s'en faut, le seul canal d'autonomisation et de légitimation de la bande dessinée. Nous allons ainsi voir que les festivals, phénomène particulièrement attaché au médium, se sont placés comme premiers dispositifs de célébration et ont largement contribué à la médiatisation de la bande dessinée, mais aussi à la structuration du champ.

[344] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.377-378
[345] GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 1988

1.6 Les festivals, premiers dispositifs de célébration

Les festivals sont un phénomène délicat à étudier. Ils ne font pas l'objet d'une définition claire qui les séparerait totalement des salons, et s'avèrent de natures variées, et parfois mixtes. Les festivals de spectacles vivants, et plus particulièrement ceux ayant lieu l'été, retiennent l'essentiel de l'attention des médias (générant un terrible *bruit* lors de recherches documentaires) comme des études universitaires et statistiques. La seule association à l'échelle nationale que nous ayons pu identifier est France Festivals, fédération française des festivals de musique et du spectacle vivant créée en 1959. De plus, si les festivals peuvent recevoir des subventions publiques, leur organisation n'est pas nécessairement liée à une collectivité territoriale, aussi sont-ils susceptibles de se déplacer géographiquement. Au fil du temps, comme pour toute entreprise, ils évoluent, changent parfois de nom, et parfois disparaissent, compliquant encore leur appréhension.

Il ne s'agit donc pas pour nous de livrer ici une étude approfondie et exhaustive des festivals de bande dessinée, mais bien d'envisager la place qu'ils occupent dans l'artification de cette dernière.

On sait par exemple l'importance que des festivals de photographies comme les rencontres d'Arles (créées en 1970) ont pu avoir sur le médium, en permettant des rencontres entre photographes de différents pays, mais aussi en diffusant un discours de célébration et une critique réflexive. Ce sera également l'occasion d'acquisitions par le musée d'Arles.[346]

Contexte

Le phénomène des festivals remonterait, en Europe, à l'Antiquité grécp-romaine mais aurait acquis sa forme actuelle au XIXe siècle en Angleterre[347]. En France, ce serait sous le Directoire avec la première Exposition des produits de l'Industrie Française en 1798, puis sous la Restauration qu'il se serait affirmé en dérivant des fêtes rythmant les saisons – fêtes des moissons, des vendanges… - pour prendre une coloration thématique – « Grande réunion musicale » festival du Nord à Lille en 1829 ou encore festival orphéonique à Troyes en 1849. Le plus ancien festival encore en activité en France serait les Chorégies d'Orange créé en 1869. Mais le phénomène s'affirme surtout en France à partir des années 1950 pour se stabiliser entre 1970 et 1990 après une période de « festivalomanie »[348] dans les deux dernières décennies de la période.

---

[346] HEILBRUN Françoise ; Liens transatlantiques, circulation institutionnelle ; in Etudes photographiques n°21 ; Décembre 2007 p.145

[347] FLECHET Anaïs, GOETSCHEL Pascale et alii (sous la dir de) ; Une histoire des festials XXe-XXIe siècle ; Publications de la Sorbonne ; Paris ; 2013 ; p.7-8

[348] BOOGARTS Inez ; « "Festivalomanie", à la recherche du public marchand » ; *Les annales de la recherche urbaine* n°57-58 ; décembre 1992-mars 1993 ; p.114-

L'essor des festivals semble donc accompagner les Trente Glorieuses et l'accession à la majorité de la génération du baby boom. C'est aussi bien sûr la période de l'épanouissement d'une politique culturelle avec tout d'abord l'action du ministère des Affaires Culturelles créé en 1959 et à la tête duquel André Malraux va lancer une grande entreprise de démocratisation culturelle cherchant à rendre la haute culture accessible au plus grand nombre. A la fin de la période concernée, la politique de décentralisation joue également un rôle fort dans le développement du rôle des collectivités territoriales dans la sphère culturelle. Philippe Urfalino relève qu'après ce qu'il appelle la « municipalisation de la culture » des années 1960, la décentralisation entraine une augmentations de 84% des dépenses culturelles des villes de plus de dix mille habitants entre 1978 et 1981[349]. Enfin, le ministère Lang sera marqué par sa politique de démocratisation culturelle, ouvrant les aides de l'Etat en matière de culture à de nouvelles sphères, parmi lesquelles la bande dessinée. Ces trois phénomènes consécutifs se sont avérés, pour des raisons distinctes et complémentaires, propices à la multiplication du nombre de festivals, tantôt consacrés à la culture légitime (théâtre, opéra, grande musique…) puis à une culture plus populaire (musique rock, bande dessinée…) associée au développement d'un territoire, notamment d'un point de vue financier, car l'activité festivalière est intimement liée au tourisme.

Du côté de la bande dessinée, le premier festival recensé est le *ComiCon* (comics convention) aux Etats Unis, qui a eu lieu pour la première fois à New-York dans un hall d'hôtel en 1964. Pour l'Europe, le tout premier festival européen de bande dessinée se tient à Bordighera, en Italie, en 1965 et déménage à Lucques l'année suivante350. Pour la France, c'est tout d'abord la Convention de la BD à Paris en 1969 puis Angoulême à partir de 1974. On peut cependant inscrire ces festivals dans une continuité historique, celle des expositions de la « Société des dessinateurs humoristes » réunis annuellement lors du « Salon des humoristes » qui se tient de 1907 à 1947. On y trouve des caricaturistes, dessinateurs de presse qui « […] sont avant tout peintres. Issus des milieux souvent favorisés […] ils ont pour la plupart, reçu une solide formation artistique (Beaux-Arts, Arts décoratifs) et fréquenté assidûment les académies les plus réputées. […] ils s'enorgueillissent de pouvoir présent leur production au Salon d'automne ou aux Indépendants ; d'être reconnus comme d'authentiques artistes […]. »[351]. Nous pouvons également évoquer Le prix de l'image française, remis de 1946 à 1948 par le Syndicat des Dessinateurs de Journaux pour Enfants[352].

119

[349] URFALINO Philippe ; *L'invention de la politique culturelle* ; Paris ; La documentation française ; 2007 ; p.311-315

[350] Ce festival a déménagé à Rome depuis 1993

[351] DELPORTE Christian ; op. cit. ; 1992 ; p.30-32

[352] Harry Morgan notamment y fait référence sur son site Internet : « 1920-1950 : quand les dessinateurs s'exposaient » ; http://www.phylacterium.fr/?p=981

Le festival apparaît comme un moment d'échange privilégié entre créateurs et publics, un moyen également de gagner en visibilité. Ils apparaissent comme la suite logique de la constitution des clubs, un moyen pour les amateurs éclairés les plus investis de fédérer en un lieu et un moment précis une communauté plus large d'amateurs. Mais c'est bien, dans les années 1980 que les festivals de bande dessinée vont se multiplier en Europe[353].

Parmi les festivals, la bande dessinée semble assez bien représentée. En l'absence de chiffres officiels, nous croiserons des données provenant de plusieurs sources. Ainsi, si dans un article de 2004 il était fait mention de 1200 festivals annuels toutes disciplines confondues[354], une étude publiée par le CNV (Centre National de la chanson des Variétés et du jazz), l'IRMA (centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles) et la SACEM (Société des Auteurs Composteurs et Editeurs de Musique) faisait état de 1972 festivals de musique (et festivals pluridisciplinaires incluant de la musique) pour la seule année 2013[355]. Pour la bande dessinée, ce serait aujourd'hui quelques 350 festivals, salons et bourses qui se tiendraient chaque année dans l'hexagone[356]. Les éditeurs de bande dessinée étant souvent présents aux différents salons du livre, sans doute faudrait-il distinguer dans ce chiffre des évènements dans lesquels figurent de la bande dessinée et d'autres qui lui sont pleinement consacrés.

Soulignons ici que les salons et festivals de bande dessinée entretiennent des relations étroites avec les mêmes manifestations dédiées au livre. La raison en est évidemment que la bande dessinée a pour finalité le livre. Dans les deux cas, contrairement aux festivals de musique ou de théâtre, on ne fait pas de littérature ou de bande dessinée dans un festival de ce type. La création y est invitée sous forme de différents *happenings* – on pense aux *concerts de bande dessinée* qui allient musique et réalisation de dessins par certains auteurs, ou aux *24h de la bande dessinée* où les participants sont invités à créer un récit complet en 24h selon diverses contraintes imposées – qui relèvent d'avantage de l'animation culturelle que de la création à proprement parler. Va également être importée la pratique de la dédicace, propre aux échanges entre les écrivains et leurs publics[357]. Cette pratique prend une place importante dans les festivals dont elle est souvent l'attraction phare. Il est ainsi fréquent de croiser dans les allées des visiteurs portant de gros sacs chargés d'albums à dédicacer et parfois

---

[353] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.473

[354] BRENNETOT Arnaud ; « Des festivals pour animer les territoires » ; in *Annales de Géographie*. 2004, t. 113, n°635. P.30

[355] https://www.cnv.fr/sites/cnv.fr/files/doc_cnv/Bourges_Festivals_CNV_Irma_Sacem_avril2014.pdf consulté le 21 juin 2015

[356] KRIEGK Jean-Samuel et LAUNIER Jean-Jacques ; Art ludique ; Paris ; Sonatine ; 2011 ; p.19

[357] ibid ; p.108

même d'albums déjà dédicacés pour montrer leur collection de trophées à d'autres amateurs ou à l'auteur objet de leurs attentions comme pour attester de leur ferveur. Les dédicaces se sont également avérées une pratique ambiguë lorsque certains dessins se sont retrouvés sur le marché des originaux, découpés à même les albums. Certains auteurs se sont ainsi sentis volés, mais surtout le pacte noué dans l'échange entre auteur et lecteur était rompu.

En termes de fréquentation, la bande dessinée joue un rôle important dans le paysage festivalier puisque Angoulême annonce 200 000 visiteurs annuels au même titre que le festival de cinéma de Deauville[358] ou de théâtre d'Avignon[359], un peu en-deçà des 220 000 visiteurs pour le festival de photographie Visa pour l'image à Perpignan ou les 225 000 du festival de musique des Vieilles Charrues présenté comme le festival de musique remportant le plus large succès en France[360]. A titre de comparaison le festival de Cannes (cinéma) ne compterait que 125 000 festivaliers[361] et les rencontres d'Arles (photographie) seulement 96 000[362].

Pourtant, si plusieurs ouvrages ont été consacrés aux festivals de spectacle vivant, aucun ne l'a été aux festivals de bande dessinée, et elle n'a été nullement mentionnée lors d'une table ronde sur la place des festivals dans les pratiques culturelles des Français à l'Assemblée nationale en septembre 2013[363]. De même, dans la dernière enquête sur les pratiques culturelles des français, Olivier Donnat ne s'est intéressé aux festivals que dans le cadre du spectacle vivant[364].

Le festival d'Angoulême

En France, pour la bande dessinée, le festival d'Angoulême coexiste avec de nombreux festivals de moindre importance. Nous avons déjà indiqué les difficultés à établir une liste exhaustive des festivals de bande dessinée. Si le chiffre de 350 festivals annuels a pu être avancé comme nous l'indiquions, nous

---

[358] http://www.eve-basse-normandie.fr/fr/eve/festival-du-film-americain-de-deauville-599.html consulté le 21 juin 2015

[359] http://www.festival-avignon.com/fr/le-festival-en-chiffres consulté le 21 juin 2015

[360] http://www.telerama.fr/festivals-ete/2014/infographie-le-bilan-des-festivals-d-ete-2014,116431.php consulté le 21 juin 2015

[361] http://www.nicematin.com/festival-de-cannes/une-frequentation-a-la-baisse-pour-le-festival-de-cannes-selon-les-professionnels.1755099.html consulté le 21 juin 2015

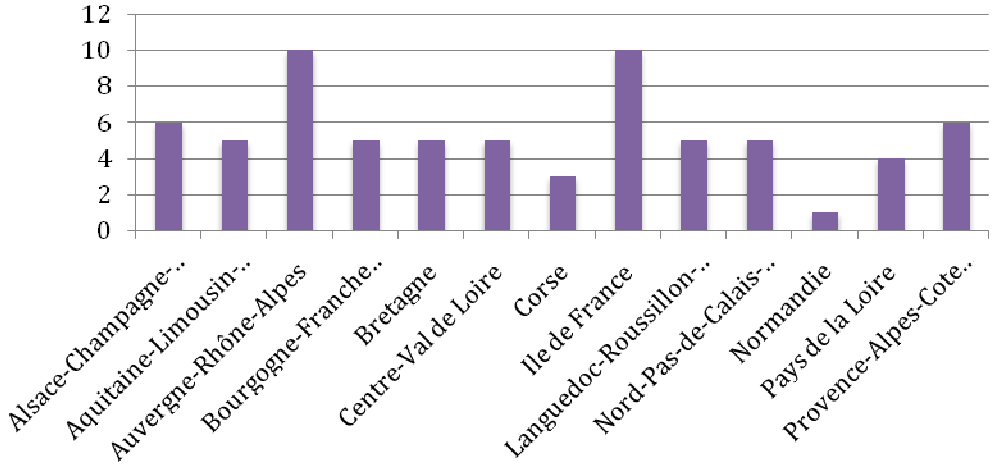
[362] http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARLO62_3&VBID=2UNJA4YY22&IID=2UN7A2PPKK&PN=6 consulté le 21 juin 2015

[363] http://www.assemblee-nationale.fr/14/pdf/cr-cedu/12-13/c1213066.pdf consulté le 21 juin 2015

[364] DONNAT Olivier ; *op. cit.* ; 2009 ; p.179-184

avons personnellement pu établir une liste de soixante dix festivals[365] exclusivement dédiés au neuvième art dont nous présentons ci-après la représentation par région.

Fig.3 - Répartition des festivals en volume par région



Angoulême retient l'attention des médias, notamment à travers son Grand Prix et le prix du meilleur album qui sont des arguments de vente portés sur les ouvrages dans les rayonnages des librairies. Il regroupe chaque année quelques neuf cents auteurs, six mille professionnels du monde de l'édition et mille journalistes en plus des quelques deux cent mille visiteurs, ce qui en fait la plus importante manifestation d'Europe dédiée au 9e art[366]. Notre analyse se concentrera donc largement sur ce festival en particulier puisqu'il est celui qui est le plus signifiant en termes de représentation sociale de la bande dessinée, là où les autres salons et festivals retentissent à une échelle plus locale, que ce soit géographiquement ou auprès d'un public plus restreint portant déjà un intérêt plus développé à la bande dessinée.

Tout commence en 1972 lorsque deux élus au conseil municipal passionnés de bande dessinée, Francis Groux et Jean Mardikian démarchent Claude Moliterni pour remonter l'exposition « Dix Millions d'Images » qu'il avait organisée en 1965 à la galerie de la société photographique Montalembert à Paris. Il est à souligner que le conservateur du musée municipal à l'époque, Robert Guichard, accueille très favorablement la bande dessinée, déclarant :

---

[365] Voir liste en annexe

[366] On peut ensuite citer le salon de Lucca créé en 1965 mais devenu depuis 1992 Expocartoon à Rome, Salo dek Comic de Barcelone créé en 198, le salon de la bande dessinée organisé alternativement à Erlangen et à Hambourg depuis 1988.

> « Abriter cette exposition ne peut apparaître comme une hérésie que si l'on considère le musée comme un sanctuaire empoussiéré, fermé sur le monde et sur ce qui s'y passe. » [367]

Par ailleurs, Moliterni est déjà une figure majeure du champ de la bande dessinée, membre du CELEG et de la SOCERLID, fondateur de la revue *Phénix*, et co-organisateur de l'exposition de 1967 au musée des Arts Décoratifs, Bande dessinée et figuration narrative. En matière de festivals, Moliterni n'est pas un novice non plus : il est parmi les fondateurs du festival de Lucca en 1965, du festival BD de Chambéry en 1967 et de la Convention de la B.D. de Paris en 1969.

Toujours en 1972, les deux élus et Claude Moliterni organisent une « Quinzaine du livre de jeunesse et de la bande dessinée ». Face au succès, le trio décide ensuite d'organiser à Angoulême un nouveau festival dédié à la bande dessinée et qui sera sensiblement l'union des deux évènements précédemment cités, à savoir à la fois un évènement dédié à l'édition et l'occasion de la tenue d'expositions. Dès la première édition, le festival s'inscrit en plein cœur de la ville, à l'intérieur d'un triangle Hôtel de ville - théâtre - Musée des Beaux-arts. Il est explicite que ce sont les lieux de la culture légitime qui sont choisis pour accueillir cet art en quête de reconnaissance.

Lancé en 1974 en tant que Salon international de la bande dessinée, il ne prend l'appellation de festival – sans que la formule ne change réellement – qu'en 1996. Il faut souligner ici que, dès le départ, l'appellation « international » est retenue, témoin d'une volonté de s'affirmer comme référence et forme suprême de consécration.

La reconnaissance officielle arrive en 1982, lorsque le ministre de la culture Jack Lang et Georges Fillioud, ministre de la communication, se rendent sur le festival, attirant tout naturellement les médias avec eux. Jack Lang y revient l'année suivante et prononce un discours au cours duquel il annonce 15 mesures pour la bande dessinée parmi lesquelles la création d'un Centre National de la Bande Dessinée. Jack Lang reviendra en suite en 1985 accompagné du Président de la République François Miterrand, donnant au neuvième art un nouveau signe de légitimation par les pouvoirs publics.

Le festival entretient un intérêt mutuel avec le territoire qui l'accueille. Le festival en général contribue à forger l'identité d'un territoire. Michel Donné, alors directeur de l'urbanisme de la ville d'Angoulême témoignait ainsi :

> « […] la bande dessinée constituait de façon indiscutable le vecteur de notoriété le plus fort et le plus lisible de la Ville […] »[368]

---

[367] « J'ai toujours été fasciné par les bandes dessinées » : interview de Robert Guichard, La Charente Libre ; 18 novembre 1972 ; p.24

[368] propos rapportés dans GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; Angoulême, la BD dans la ville ; éditions de l'An 2 ; Angoulême ; 2003 ; p.4

C'est ainsi que, malgré un parcours jalonné de crises, la ville a cherché à pérenniser le festival, à l'inscrire à la fois dans le temps et dans l'espace. A l'occasion d'une enquête en 2002, Maria Gravari-Barbas et Vincent Veschambre avaient constaté que

> « […] c'était à Angoulême que la logique de pérennisation du festival était la plus forte et la plus lisible. »[369]

C'est en effet là que s'installe le Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI) annoncé par Jack Lang en 1983 et inauguré en 1990. Il inclut notamment le Musée de la bande dessinée ouvert en 1991 - qui obtient le statut de Musée de France – et devient Cité internationale de la bande dessinée et de l'image en 2008. L'institution allie ainsi un pôle d'activités économiques et la seule institution de patrimonialisation permanente dédiée au 9e art en France. Nous reviendrons plus longuement sur ce point par la suite à propos d'une part des politiques culturelles liées à la bande dessinée[370], et d'autre part de la mise en exposition de la bande dessinée, mais il est important de souligner ici comment Angoulême s'est faite cité de la bande dessinée en concentrant le plus grand festival de France et même d'Europe dédié au médium, la seule institution de l'hexagone qui lui soit dédiée, mais aussi, comme nous le verrons[371], une des rares formations avec une mention bande dessinée, au sein de l'Ecole Européenne Supérieure de l'Image.

Cette « […] alliance sémantique entre un évènement culturel (le festival BD) et un territoire (Angoulême) […]»[372] a été renforcée par de multiples éléments en plus du CNBDI, comme le fait de renommer certaines rues ou places du nom d'auteurs de bande dessinée, d'utiliser des phylactères pour la signalétique des rues, ou encore de réaliser des fresques murales représentants des personnages de bande dessinée à divers endroits dans la ville[373]. On voit en effet à quel point la cité des Valois a ainsi lié sa renommée à celle du 9e art. Les sociologues Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas expliquaient que « Le festival constitue aujourd'hui un format paradigmatique de la manifestation culturelle, associant un lieu, une programmation, des rituels et la volonté, pas toujours couronnée de succès, d'acquérir du renom et de s'inscrire

---

[369] GRAVARI-BARBAS Maria et VESCHAMBRE Vincent ; « S'inscrire dans le temps et s'approprier l'espace : enjeux et pérennisation d'un évènement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême » ; in *Année Géographique* n°643 ; Paris ; Armand Colin ; 2005 ; p.288

[370] Voir en 3.3.1

[371] Voir en 1.7.

[372] DUCAS Sylvie ; *La littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires* ; Paris ; La Découverte ; 2013 ; p.138

[373] GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2005

dans l'histoire. », et c'est ce qu'Angoulême est parvenu à faire avec la bande dessinée[374].

C'est au rythme de cette pérennisation et de cette institutionnalisation que le festival a peu à peu progressé pour se stabiliser à une fréquentation estimée à deux cent mille visiteurs, affluence qui semble devoir être un maximum, ne serait-ce que de par la capacité d'accueil de la ville. Si la taille de la ville a plus d'une fois été soulignée comme facilitatrice de l'ambiance festivalière et, partant, ayant concouru au succès de l'événement auprès du public comme des professionnels qui y participent, elle semble aujourd'hui contraindre le festival à certaines limites.

Une volonté unificatrice

Les festivals de bande dessinée, et tout particulièrement celui d'Angoulême, rencontrent une problématique relativement commune à la forme festival qu'on accuse de *festivisation* de l'espace et qui oscillent toujours entre manifestation artistique et manifestation commerciale en quête de spectaculaire[375]. Ils se font ainsi l'écho de la bipolarisation du champ entre art et commerce auxquelles sont confrontées la plupart des formes d'expression artistique, à la différence peut être qu'une manifestation comme Angoulême se veut fédératrice de tout le spectre du champ :

> « Le Festival d'Angoulême propose un programme dense et varié de rencontres et de spectacles, et donne parfois, dans ses expositions, une place réelle à la création. Tout à son ambition d'exhaustivité, il cherche à concilier les paradoxes d'un domaine où cohabitent logique artistique et logique industrielle. »[376]

> « Angoulême, dans son paradoxe, doit à la fois être satisfaisant commercialement, et ne pas trop faillir à sa réputation culturelle. »[377]

En effet, pour la bande dessinée, les festivals sont largement associés à la notion de *fans*. On sait que, dans les pratiques culturelles, celles qui y impliquent un engagement spatial, comme les concerts, témoignent d'un intérêt plus poussé pour le sujet. Leur caractère ponctuel est synonyme de temps à part et

---

[374] ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis et MALINAS Damien ; *Avignon, le public participant* ; Lavérune ; L'Entretemps ; 2008 ; p.227
[375] FLECHET Anaïs, GOETSCHEL Pascale et alii (sous la dir de) op. cit. ; 2013 ; p.11-12
[376] MORVANDIAU ; « Les indépendants défendent leurs cases » ; *Le monde diplomatique*, n°658 ; janvier 2009 ; p.27
[377] MENU Jean-Christophe ; op. cit. ; 2005 ; p.73

partagé, avec le reste du public et avec les artistes, autant d'éléments qui engendrent un effet mémoriel susceptible, a priori, de renforcer l'engagement du public ayant participé à l'événement. Emmanuel Ethis parle de « régimes d'existence plurielle »[378] et de « public médiateur »[379] pour exprimer la manière dont le public, vu comme une communauté se fédère et échange dans la forme festivalière. Les festivals sont ainsi le lieu du renforcement d'une communauté d'interprétation où les différents festivaliers peuvent renforcer leur attachement à une forme artistique et, dans le cas présent, à un auteur.

Dans le cas qui nous intéresse, les festivals sont issus de la bédéphilie, notamment de la bédéphilie de science-fiction, qui a pris une partie de ses modèles chez les fans de science-fiction, très organisés en matière de conventions et de festivals[380]. De fait, les festivals puisent donc leurs racines dans la bédéphilie, et il apparaît logique que les bédéphiles, c'est-à-dire les lecteurs les plus passionnés, les plus impliqués, constituent également une part importante des visiteurs de ces manifestations. Mais, au sein du monde de la bande dessinée, certains regrettent que les fans y soient dominants, ce qui peut être un frein en termes de notoriété. Dès 1972, Umberto Eco, chercheur en sémiotique, bédéphile de la première heure devenu depuis écrivain à succès, le déplorait à propos des festivals italiens ;

> « La seule critique sérieuse que l'on puisse adresser à certains congrès internationaux de bandes dessinées (tel celui de Lucca), c'est que tout en fournissant une excellente plate-forme de discussion et de contact, ils réunissent méli-mélo les chercheurs et les fans […]. »[381]

Le problème mis en avant est que, en restant des manifestations pour les fans, les festivals ratent l'opportunité d'être des relais d'opinion et participent à la spécialisation du réseau bande dessinée, l'entretenant dans un état de microcosme en vase clos. Le problème est d'autant plus souligné par ceux qui cherchent à étendre la notion de bande dessinée, au premier rang desquels Jean-Christophe Menu :

> « Peu à peu, la Bande Dessinée devenait limitée à des magazines spécialisés, des librairies spécialisés, des festivals spécialisés. Ce qui se voulait "l'expression d'un art à part entière" devenait à toute allure un ghetto. »[382]

---

[378] ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis et MALINAS Damien ; op. cit. ; 2008 ; p.18
[379] ibid ; p.25
[380] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.148
[381] ECO Umberto ; *L'art de la BD* ; Comics ; 1972
[382] MENU Jean-Christophe ; op. cit. ; 2005 ; p.20

Cette spécialisation d'un réseau constitue une mise à l'écart évidente des circuits de l'art et entretient la marginalisation de la bande dessinée. Marisia Liebaut, doctorante en ethnologie à l'EHESS faisait le même constat en 2012 à propos du graffiti ostracisé, selon elle, au sein de l'art contemporain, là encore de par la spécialisation du réseau[383].

Un lieu de patrimonialisation

Les festivals sont également un des premiers dispositifs dans lesquels l'histoire du médium va pouvoir être valorisée. Ainsi, en Suède le prix remis au festival de Gothenburg depuis 1965 s'appelle un « Adamson », protagoniste d'une bande dessinée muette créée par Oscar Jacobsson en 1920 ; en Allemagne c'est un « Max und Moritz » du nom de personnages créés par Willem Busch en 1865 ; au Japon le magazine *Jump* remet chaque année un « Tezuka » du nom d'Osamu Tezuka dont les créations – notamment Astro boy en 1952 – ont durablement influencé le graphisme de la majorité des mangaka et des séries et films d'animation tirés des mangas[384]. En France, le festival d'Angoulême décerne d'abord des prix sans nom, puis ceux-ci deviennent en 1981 des « Alfred », du nom d'un personnage d'Alain Saint Ogan dans la série *Zig et Puce* créée en 1925. Huit ans plus tard, en 1989, les « Alfred » deviennent des « Alph Art », du nom du dernier album de *Tintin* laissé inachevé à la mort d'Hergé (les prix sont devenus des « fauves » depuis 2010 à la suite du prix du meilleur album devenu « fauve d'or » en 2008, une terminologie dans laquelle il est difficile de ne pas voir une référence glissant vers le champ des beaux-arts).

Ces références internes dans un milieu qualifié d'« art sans mémoire » par Thierry Groensteen[385] est particulièrement signifiante et atteste que les festivals sont les premiers lieux de patrimonialisation de la bande dessinée.

Cette dimension semble renforcée à Angoulême depuis l'instauration d'un « prix du patrimoine » en 2004 qui récompense la réédition ou la première édition en album d'une bande dessinée appartenant au patrimoine mondial. Il est intéressant de noter qu'il s'agit là d'un des rares prix où les auteurs français soient minoritaires (deux parmi les douze auteurs récompensé entre 2004 et 2015).

Distinction, légitimation, célébration

Les festivals sont par essence un lieu de distinction, légitimation et de célébration puisqu'ils sont l'occasion de remettre des prix à des artistes ou à des

---

[383] LEIBAUT arisa ; « L'artification du graffiti et ses dispositifs » ; in HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta ; *op. cit.* ; 2012 ; p.164
[384] GAUMER Patrick ; *op. cit.* ; 2010 ; p.835
[385] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 ; p.67

œuvres. Sylvie Ducas, maître de conférences en littérature française, a pu montrer l'importance en littérature de l'attribution de prix[386]. La bande dessinée ne fait pas exception à la règle et, en la matière comme dans d'autres domaines, tous les prix n'ont pas la même visibilité et ne donnent pas accès à la même notoriété à celles et ceux qui le reçoivent. On pourrait comparer cette démarche à la constitution du prix Goncourt qui a permis la promotion d'un genre, le roman, jusqu'alors négligé par l'Académie qui reconnaissait à la poésie une légitimité supérieure. Les prix décernés par les festivals de bande dessinés rempliraient un rôle similaire en l'absence d'instance consacrante officielle.

Au festival d'Angoulême, les prix, leurs intitulés et leur mode d'attribution – la composition de leur jury – connaissent une certaine instabilité dans le temps. Le prix du meilleur album est par exemple apparu en 1976 divisé en deux catégories – œuvre réaliste et œuvre comique –, elles-mêmes redivisées entre la France et l'étranger – soit quatre prix par an - jusqu'en 1978 inclus, avant de disparaître en 1979-1980 pour réapparaître en 1981 pour ne plus récompenser qu'un seul album, puis de se diviser de nouveau à partir de 1986 entre France et étranger jusqu'en 2001. Depuis 2002, ce n'est à nouveau plus qu'un seul album qui se trouve primé. Le jury est renouvelé tous les ans. La conservation du musée municipal en a longtemps fait partie et, dans les années 1990, des personnalités comme les musiciens Tom Novembre, ou Renaud ou l'acteur Pierre Arditi ont pu y participer, volonté de légitimation et de médiatisation se croisant dans cette démarche. Sylvie Ducas a pointé un semblable glissement d'autorité depuis les pairs vers des figures « médiatico-publicitaires » pour les prix littéraires[387]. La reconnaissance par la rue soulignée par Sylvie Ducas à propos des *prix des lecteurs* et autres *Goncourt des Lycéens* se retrouve également dans la bande dessinée avec, à Angoulême, depuis 1989, le prix du public.

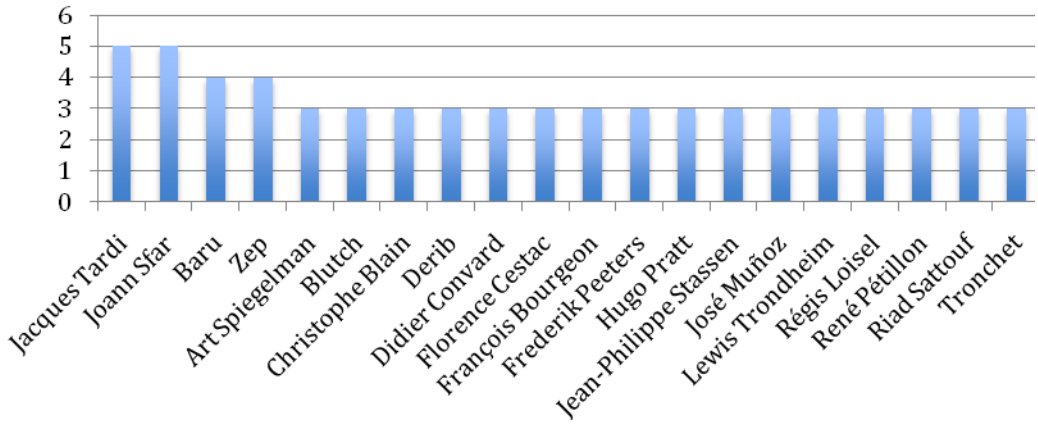
De 1974 à 2015, 315 auteurs de bande dessinée on reçu l'un des différents prix officiels remis par le FIBD. La plupart d'entre eux (243 soit 77%) n'ont reçu qu'un seul prix. 52 d'entre eux (16,5%) ont reçu deux prix. Seuls vingt dessinateurs (6,5% des primés) ont reçu entre trois et cinq distinctions à Angoulême. Nous les avons rassemblé dans le graphique suivant :

---

[386] DUCAS Sylvie ; op. cit. ; 2013

[387] DUCAS Sylvie ; « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? » ; in *COnTEXTES* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 04 juin 2010, consulté le 03 août 2015. URL : http://contextes.revues.org/4656 ; DOI : 10.4000/contextes.4656

Fig.4 - Dessinateurs ayant reçu au moins trois prix à Angoulême



Seul le grand prix de la ville d'Angoulême, attribué à un auteur chaque année de puis 1974, connaît une certaine stabilité. Il est indubitablement le prix le plus prestigieux en bande dessinée en France – si ce n'est en Europe, voire au-delà – aujourd'hui. Son jury est constitué en Académie composée des personnes déjà titulaires du Grand Prix. Les auteurs qui obtiennent ce prix sont ainsi doublement légitimés, puisqu'ils seront l'année suivante Président du festival – avec une exposition dédiée à la clef – et qu'ils participeront ensuite à la sélection des prochains Grands Prix. Le défaut de ce fonctionnement est qu'il génèrerait des cycles[388] de quelques années dans lesquels on pourrait regrouper des auteurs selon l'appartenance à une revue ou à un genre.

On peut lire dans cette démarche à la fois une volonté d'inscription dans une continuité historique, mais aussi de démontrer que la bande dessinée est apte à avoir une approche réflexive et à s'estimer elle-même. Même si Jean-Marc Thévenet, alors directeur du festival (1998-2006) s'en défendait[389], c'est bien d'une hiérarchisation interne dont le champ montre qu'il est capable en initiant cette démarche. En l'absence, nous l'avons vu, de dispositif critique, et notamment dans les médias, les prix attribués par des festivals, et plus particulièrement à Angoulême font donc tout naturellement autorité en la matière pour établir la nécessaire hiérarchie et offrir une porte d'entrée balisée à ceux qui souhaiteraient découvrir la bande dessinée. C'est une montée en singularité qui est ainsi proposée aux auteurs primés qui rejoignent un cénacle restreint et historiquement légitimé.

Du reste, si l'on s'intéresse aux auteurs ayant reçu le Grand Prix entre 1974 et 2015, on constate des récurrences : la majorité des auteurs distingués sont français (34 sur 48 soit 70%) ; presque tous sont des auteurs complets (à la

[388] GROENSTEEN Thieryr ; op. cit. ; 2006 ; p.183

[389] in GROENSTEEN Thierry ; *Primé à Angoulême, 30ans de BD à travers le palmarès du festival* ; Angoulême ; L'An 2 ; 2003 ; p.9

fois dessinateur et scénariste), on ne peut guère citer que François Shuiten (2002) et José Muñoz (2007) qui ne soient pas aussi scénaristes, et seul un scénariste, Jacques Lob a été reçu ce titre (en 1986). La moyenne d'âge lors de l'obtention du prix frise les 52ans, sans doute l'âge de la maturité des récipiendaires, avec un écart allant de 35 à 76ans. 17 auteurs sur les 48 (35,5%) sont nés avant 1940, 27 (56,2%) dans les années 1940 ou 1950, et 4 (8,3%) seulement dans les années 1960. Notons également que seules cinq femmes ont reçu le prix, ce qui semble en proportion de leur faible représentation parmi les auteurs de bande dessinée (même si la situation a tendance à évoluer). Nous verrons plus loin s'il s'agi de critères de distinction au sein du champ[390].

Le festival se légitime ainsi comme instance de distinction et de valorisation du médium. Si seuls deux auteurs avaient obtenu le Grand Prix avant d'obtenir le prix du meilleur album, neuf auteurs ont d'abord obtenu la distinction de meilleur album au moins une fois (parfois deux) avant d'être finalement couronnés du Grand Prix lors d'une édition ultérieure, autre moyen pour le festival de se légitimer en montrant qu'un auteur primé au fil du temps peut être appelé à recevoir d'autres prix, notamment plus consacrants.

Les festivals, une autorité en déclin?

Instances de consécration, les festivals et leurs prix subiraient aujourd'hui une perte d'autorité alors que leur fréquentation s'accroit. Tout d'abord, la multiplication des festivals, loin de créer une médiatisation croisée, a tendance à faire perdre de la visibilité à ceux de moindre importance pour ne plus laisser qu'Angoulême comme instance de légitimation.

Si les prix littéraires sont de plus en plus décriés[391] et la légitimité de la consécration remise en cause, on constate un phénomène tout à fait comparable pour les festivals de bande dessinée. Angoulême est ainsi critiqué au sein du champ. Les critiques se concentrent plus spécifiquement sur le point focal du festival, le Grand Prix. Ces critiques émanent aussi bien des auteurs de bande dessinée non nominés comme Gilles Roussel, plus connu sous le pseudonyme de Boulet :

> « Cependant cette masquarade (sic) des votes était mignonne. Maintenant qu'on y a presque cru, retournons à notre chère gérontocratie #FIBD »[392]

que de ceux déjà titulaire du Grand Prix et membres du jury comme Lewis Trondheim :

---

[390] Voir en 1.8. et en 3.5.

[391] HEINICH Nathalie ; *l'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance* ; Paris ; La Découverte ; 1999

[392] tweeté à 17:04 le 3 Févr 2013 par l'auteur sur son compte @Bouletcorp

« La majorité de l'Académie atteint son seuil de compétence en élisant le seul auteur connu(excellent neanmoins)par elle. »[393]

Cette remise en cause la légitimité du grand Prix a abouti, depuis 2014, à la modification du mode scrutin en accolant à l'Académie des anciens Grand Prix un droit de vote pour tous les auteurs de bande dessinée publiés chez un éditeur francophone (environ 1500 votants). Le paroxysme est atteint en 2016 lorsque la sélection est annoncée et n'inclut aucune femme, plusieurs candidats sérieux au titre – on pense notamment à Riad Sattouf – annoncent se retirer. L'organisation du Festival revient sur la sélection, mais le tort médiatique est déjà causé.

Il est indiscutable que cette remise en cause du mode de scrutin largement médiatisée a renforcée bien plus qu'elle n'a atténué la crise de légitimité du Grand Prix, l'étendant aux lecteurs là où elle touchait essentiellement les acteurs du champ. Ces difficultés sont redoublées par les multiples crises qu'a traversé le festival, notamment avec l'éviction parfois brutale de certains directeurs (Jean-Marc Thévenet, Benoît Mouchart), les oppositions répétées entre la Cité de la Bande Dessiné et le festival (sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir), et plus récemment dans la situation conflictuelle dans laquelle se trouvent l'association du festival et la société 9e Art + à laquelle l'organisation du festival a été sous-traitée.

Sylvie Ducas écrivait pour la littérature : « On l'a dit, les prix sont des oxymores : à la fois valeur marchande et symbolique, et toujours producteurs de capital social. »[394] Or nous avons pu voir de quelle manière le festival d'Angoulême était tiraillé entre les impératifs marchands et une aspiration artistique. Cette volonté de représenter tout le spectre du champ que nous avons pu évoquer a toutefois amené à présenter éditeurs indépendants et gros éditeurs jugés commerciaux dans des espaces bien distincts depuis plusieurs éditions.

Par ailleurs, Jean-Louis Fabiani rappelle à propos d'Avignon que « Plus fondamentale pour notre propos est l'impossibilité d'interpréter le palmarès du Festival […] comme la traduction en acte du goût des festivaliers. »[395], ce qu'on retrouve à Angoulême. La consécration par les pairs serait ainsi décorellée du public.

Enfin, dans la disparité des prix attribués et de leurs modes d'attribution, les festivals de bande dessinée ont probablement échoué à créer un ethos d'auteur consacré la visibilité médiatique n'étant souvent que de courte durée, limitée au mois de janvier à l'occasion du festival angoumoisin.

---

[393] tweeté à 12:28 le 3 Févr 2013 par l'auteur sur son compte @lewistrondheim

[394] DUCAS Sylvie ; op. cit. ; 2013 ; p.217

[395] FABIANI Jean-Louis ; *Le goût de l'enquête : pour Jean-Claude Passeron* ; Paris ; L'Harmattan ; 2003 ; p.353

Historiquement premières instances de consécration de la bande dessinée, les festivals font, certes, de plus en plus salle comble pour les séances de dédicaces et autres évènements (comme les expositions), mais semblent bien avoir échoué à jouer le rôle structurant au sein du champ qu'on pouvait espérer d'eux. Reste à savoir si une mutation est encore possible ou s'ils sont appelés à ne plus être qu'une grand messe médiatique aboutissant à une manchette rouge rajoutée sur les albums primés.

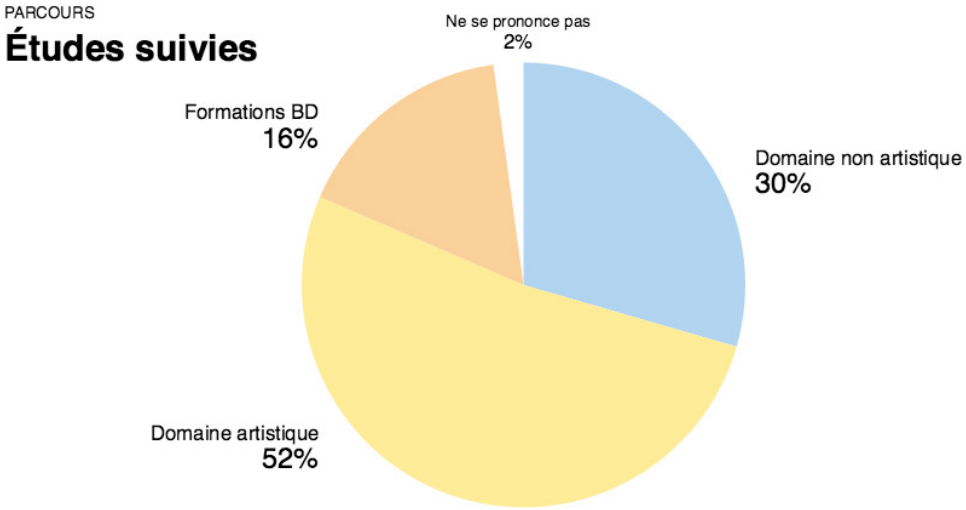
1.7. Formations

La formation suivie par les artistes est riche en informations. Elle témoigne de l'état d'autonomisation et de structuration d'un champ. Quelles formations suivent les dessinateurs de BD ? Plusieurs sources nous apportent des éléments de réponse.

Selon le rapport 2015 de l'Association des Critiques de Bande Dessinée, 1147 dessinateurs réussiraient à vivre de la création de bandes dessinées sur le territoire francophone européen – sont considérés comme tels ceux ayant au moins trois albums au catalogue d'éditeurs bien diffusés et un contrat en cours ou un emploi régulier dans la presse ou l'illustration - et 1602 personnes auraient publié au moins un album au cours de l'année (dessinateurs et scénaristes compris), aucune catégorie n'étant entièrement incluse dans l'autre. Si l'on retient comme définition de l'auteur de bande dessinée toute personne ayant publié au moins un album dans sa vie, la liste risque rapidement d'être pléthorique et son exhaustivité impossible à évaluer.

L'enquête menée sur les auteurs français et belges en 2016 que nous évoquions en introduction[396] propose notamment le graphique que nous reprenons en l'état ci-dessous :

Fig.5 - Etudes suivies par les dessinateurs de bandes dessinées



Études suivies	- De 30 ans	31-40 ans	41-50 ans	+ de 50 ans
Dans un domaine artistique	51%	56%	51%	55%
Dans un autre domaine	17%	30%	37%	41%
Formation spécialisée en BD	32%	15%	13%	4%

➡ De moins en moins d'autodidactes, de plus en plus de jeunes spécialisés en BD.

[396] Enquête auteurs 2016 ; http://www.etatsgenerauxbd.org/wp-content/uploads/2016/01/EGBD_enquete_auteurs_2016.pdf

On trouve plus loin dans la même étude le détail de 21% des répondants ayant suivi un parcours Beaux-Arts ou arts décoratifs ou Ecole Supérieure d'art (ESA) auxquels il faudrait rajouter près de 7% ayant suivi un cursus dans un des Institut de Saint Luc puisque l'étude mêle français et belges. Les résultats déjà publiés doivent être considérés avec précaution, mêlant dessinateurs et scénaristes, français et belges. On ne peut en revanche remettre en question le sérieux de la conception et du déroulement de l'enquête à laquelle ont été associés des sociologues comme Nathalie Heinich, Bernard Lahire ou Eric Maigret et des spécialistes de la bande dessinée comme Thierry Groensteen, Jean-Pierre Mercier ou Benoît Peeters. De nouveaux résultats détaillés apporteront probablement des informations plus ciblées.

Notre objectif ici est de proposer une analyse thématique diachronique des types de carrières en fonction des structures de formations. Notre approche consiste dans le fait de montrer la grande hétérogénéité des parcours. L'évolution dans le temps, et la coexistence d'une diversité de pratiques sera ainsi mise en valeur. La disposition relative aux formations sera également considérée. Il ne s'agit en aucune façon de postuler un quelconque systématisme qui engloberait – par défaut ou par nature – l'ensemble des dessinateurs de bande dessinée. En dehors des déclarations des dessinateurs eux-mêmes que nous pourrons rapporter ci-après, notre source d'informations pour retracer leurs parcours professionnel sera – sauf mention contraire – l'ouvrage qui fait autorité en la matière[397], écrit par Patrick Gaumer, ancien rapporteur de la mission BD auprès du ministère de la Culture.

Autodidaxie

En interview, les dessinateurs déclarent souvent avoir copié dès leur plus jeune âge des pages de leurs aînés afin de former et améliorer leur trait. C'est le cas par exemple d'un dessinateur comme Fred Beltran :

> « Mon père me ramenait quelques journaux qui sortaient à l'époque, des *Spirou* mais aussi des *Pilote* ; et selon ce qu'il me ramenait à la maison, j'essayais de copier un jour Franquin, le lendemain Druillet. […] tant et si bien qu'au sortir de l'adolescence, j'avais déjà beaucoup travaillé, fait beaucoup de choses, et je me suis permis d'aller présenter des planches chez les éditeurs. »[398]

Ce trait semble revêtir une certaine permanence, non seulement, dans le temps mais aussi de la fraction considérée comme la plus commerciale à celle

[397] Gaumer Patrick ; *op.cit. ;* 2010

[398] Weil Olivier ; Frédéric Beltran ; BD Paradisio ; Maya média groupe ; 2011 ; 52min

qui se veut la plus avant-gardiste. Ainsi Jean-Christophe Menu déclare-t-il lui aussi :

> « Il s'agit d'un trait commun à la majorité des auteurs de Bande Dessinée, auquel je n'échappe pas et sur lequel je ne puis faire l'impasse : très souvent, cette pratique particulière remonte à l'enfance. »[399]

Robert Crumb, icône de la contre-culture américaine et de la bande dessinée underground des années 1970 disait lui aussi :

> « Je suis autant un artiste que tous ces mecs que l'on voit dans les musées. […] Moi, je n'ai eu aucun apprentissage, je n'ai suivi aucun cours. J'ai appris à dessiner en copiant les bandes dessinées de Walt Disney. »[400]

Cette primo formation spontanée au contact du travail des pairs est importante à cerner car elle est une des explications de la forte reproduction stylistique souvent rattachée au médium – nous verrons d'autres explications dans cette même section. Cette approche n'est par ailleurs guère différente de celle longtemps proposée – et qui l'est encore dans certaines écoles – aux étudiants en Beaux-Arts qui dessinaient d'après des modèles existants, toiles ou antiques.

Forts de ce premier apprentissage, certains dessinateurs ont commencé leur carrière très jeunes, se déclarant autodidactes. C'est le cas d'auteurs comme Edgar P. Jacobs, Hergé, Albert Uderzo ou Franck Le Gall.

> « [...] plusieurs générations de créateurs généralement autodidactes n'ont eu pour cursus de formation que la fréquentation des œuvres de leurs collègues ou prédécesseurs. »[401]

Mais on sait que l'autodidaxie est souvent proclamée par les artistes même si elle n'est pas tout à fait réelle[402]. Elle se rattache en effet au mythe romantique de l'artiste dont le talent se doit d'être inné et, partant, inexplicable.

Pierre Bourdieu analysait l'autodidaxie du public de la manière suivante : « [...] les autodidactes nouveau style se sont souvent maintenus dans le système scolaire jusqu'à un niveau relativement élevé et ont acquis au cours de cette longue fréquentation mal récompensée un rapport à la fois "affranchi" et désabusé, familier et désenchanté avec la culture légitime qui n'a rien de commun avec la révérence lointaine de l'ancien autodidacte, bien qu'il conduise à des investissements tout aussi intenses et passionnés, mais placés sur de tout

---

[399] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.15

[400] propos rapportés par BERNIERE Vincent ; « Sex, Crumb & rock'n roll » ; dans *Beaux-Arts Magazine* n°189 ; février 2000 ; p.44-47

[401] POMIER Frédéric ; *op. cit.* ; 2005 ; p.127-128

[402] Moulin Raymonde ; op. cit. ; 1992, p.256

autres terrains, la bande dessinée ou le jazz [...] C'est sans doute dans ces catégories que se recrute le public de toutes ces productions que l'on range dans la "contre-culture" [...] »[403] Cette analyse nous semble particulièrement intéressante s'agissant de la mutation du lectorat de la bande dessinée évoquée précédemment mais, au-delà, elle nous semble convenir également pour décrire le rapport que certains dessinateurs de bande dessinée entretiennent avec la formation artistique partielle qu'ils ont pu recevoir.

Cette autodidaxie a pu également être contrainte. L'accès aux études supérieures représente un coût non négligeable, et les professions artistiques représentent des voies hasardeuses vers lesquelles les couches de la population les moins dotées en capital économique vont avoir certaines réticences à voir leur progéniture s'orienter. Les formations spécialisées dans le domaine de la bande dessinée n'ont par ailleurs qu'une existence très récente, comme nous allons le voir. Ainsi, le dessinateur Albert Uderzo, célèbre entre autres pour son personnage d'Astérix le gaulois, déclarait-il :

> « Je l'ai souvent dit et écrit, je ne suis qu'un dessinateur d'instinct qui n'a reçu d'autre culture que celle de la lecture des bandes dessinées qu'il me plaisait de lire dans mon enfance et mon adolescence. Seule une passion irréfléchie m'a entraîné dans l'apprentissage chaotique et exempt d'une quelconque étude scolaire qui d'ailleurs n'existait pas à l'époque [...] ! »[404]

Parcours universitaires

Le statut de dessinateur de bande dessinée n'est pas plus lié à un diplôme que ne l'est le statut d'artiste. Le choix d'une formation est donc ardu, aléatoire et révèle diverses stratégies desquelles les préoccupations matérielles ne sont pas exemptes.

Arts appliqués

Les formations en arts appliqués apparaissent comme un choix pragmatique pour les parents de jeunes gens qui souhaitent embrasser des carrières artistiques, comme le souligne Raymonde Moulin[405]. Une profession para-artistique aux débouchés professionnels concrets apparaît comme un moyen d'assurer un revenu tout en restant aux portes des autres activités artistiques. Paul Gillon, dessinateur de bande dessinée né en 1926 témoignait déjà de cette pression familiale :

---

[403] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (A) ; p.92
[404] introduction à EISNER Will ; op. cit. ; 2009 ; p.3
[405] Moulin Raymonde ; op. cit. ; 1992, p.304

> « Ma famille cherchait en vain à m'orienter : " Tu es doué pour le dessin, on va donc faire de toi un architecte, ou un dessinateur industriel. " »[406]

Certains auteurs à la réputation désormais solidement assise – Jean-Claude Mézières, Marcel Gotlib, François Bourgeon, Lewis Trondheim,… – sont passés par ce type de formation, et plus particulièrement en France l'École supérieure des arts appliqués Duperré fréquentée entre autres par Gotlib, Jean Giraud, David B., Killoffer, ou Olivier Ledroit.

L'existence au sein des formations en arts appliqués de spécialisations en graphisme, illustration, publicité, photographie, mode, design et scénographie entretient les liens entre ces arts qui nécessitent des savoir-faire communs.

François Schuiten qui y a étudié avant de devenir le dessinateur, entre autres, du cycle des *Cités obscures*, mais est aussi le concepteur du réaménagement de la station de métro parisienne *Arts et métiers* témoigne ainsi :

> « J'aimerais être couturière quand je dessine un vêtement, j'aimerais être architecte quand je dessine une maison… j'aimerais être Dieu quand je dessine les hommes […] et c'est vrai que l'architecture m'a appris cette connaissance, m'a appris à devoir apprendre. »[407]

Benoît Peeters, scénariste collaborant avec François Schuiten et théoricien de la bande dessinée partage une analyse similaire sur la nécessaire multiplicité de talents requis pour un dessinateur de bande dessinée :

> Les dessinateurs « sont engagés dans un corps à corps difficile avec un média qui leur impose de se faire tour à tour documentaliste, metteur en scène, acteur, décorateur, lettreur, etc. »[408]

Les arts appliqués peuvent représenter des activités alimentaires pour les dessinateurs de bande dessinée comme le souligne Thierry Groensteen :

> « Pour survivre, le dessinateur monnaye son talent ailleurs, dans l'illustration de presse ou, hypothèse beaucoup plus rentable, dans la publicité. »[409]

---

[406] Propos rapportés dans LACASSIN Francis ; op. cit. ; 1982 ; p.234

[407] Weil Olivier ; BD Paradisio, François Schuiten ; Maya média groupe ; 2011 ; 52min

[408] PEETERS Benoît ; op. cit. ; 2009 ; p74

[409] Groensteen Thierry ; « La bande dessinée, entre production artisanale et diffusion de masse » in GERVEREAU Laurent (dir.) ; op. cit. ; 1999 p.143

Les formations suivies par les dessinateurs peuvent donc viser non pas à devenir artiste, mais à s'assurer un revenu qui permettra de maintenir l'activité artistique[410].

Mais, par ailleurs, le fait d'avoir suivi ce type de formation permet de créer des passerelles entre les arts. Cette formation peut donc être un choix délibéré, non pas tant reflet d'une pragmatique que de la recherche d'une carrière pluridisciplinaire. C'est en tout cas ce que défend le galeriste Jean-Jacques Launier qui a ouvert à Paris en 2013 le premier musée consacré à ce qu'il appelle *l'art ludique* et qui regroupe bande dessinée, animation et jeux-vidéos :

> « La pluridisciplinarité est une autre particularité importante des artistes de l'art ludique. Le dessin de concept comme point de convergence des disciplines de la bande dessinée, du cinéma et du jeu vidéo, permet en effet aux artistes de consacrer à plusieurs d'entre elles, ou en tout cas de passer d'une industrie à l'autre au cours. De leur carrière. [...] De façon étonnante, le parcours des uns et autres montre que l'évolution se fait généralement par un glissement des médias anciens vers les plus récents : les artistes de bande dessinée se lancent dans le cinéma ou le jeu vidéo, et les créateurs de films d'animation développent des jeux vidéo. »[411]

On peut citer des dessinateurs comme Benoît Sokal ou Philippe Druillet qui ont pu collaborer à la réalisation de jeux-vidéos ou de séries d'animation pour la télévision.

Indépendamment de cette éventuelle piste, les formations en arts appliqués ne doivent pas être vues comme un choix par dépit. Ainsi, selon Jean-Noël Lafargue, l'atelier d'illustration de l'Ecole des arts décoratifs de Strasbourg créé en 1972 et dont sont issus des auteurs comme Blutch, Mathieu Sapin ou Gilles Roussel (connu sous le pseudonyme de Boulet) serait aujourd'hui la formation en bande dessinée dotée de la meilleure réputation en France[412].

Par ailleurs, comme pour d'autres domaines artistiques, les écoles d'arts appliqués peuvent être vues – ou avoir été envisagées au moment de l'inscription – comme une première marche vers l'accession aux Beaux-Arts[413]

Enfin, la diversification des activités que permet une formation en arts appliqués peut également être un choix, non pas stratégique, mais vocationnel, une volonté de la part d'un artiste de diversifier ses domaines de création. C'est par exemple ce dont témoigne Enki Bilal :

---

[410] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; 1992 ; p.321 / HEINICH Nathalie ; *La sociologie de l'art* ; Paris ; La Découverte ; 2004 ; p.75

[411] KRIEGK Jean-Samuel et LAUNIER Jean-Jacques ; op. cit. ; 2011 ; p.116-117

[412] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.115

[413] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; 1992 ; p.307

> « J'ai envie de continuer à faire des films et des albums en parallèle, les uns se nourrissant des autres. Le reste, les décors, les costumes pour des ballets ou des opéras, c'est le hasard des rencontres. [...] Changer de médium est enrichissant, c'est quelque chose que je conseille à tous les artistes. »[414]

De cette diversité d'activités naît aussi une forme de légitimation ainsi que l'expliquait Howard Becker : « Tout cela importe, non seulement parce que nous apprécions et jugeons l'œuvre différemment, mais aussi parce que la réputation d'un artiste est la résultante des appréciations portées sur toute sa production. »[415] Ainsi, la pratique d'un art légitimé rejaillit-elle en termes de prestige sur son auteur et, partant, sur le reste de sa production. C'est aussi ce qu'affirment certains théoriciens de la bande dessinée :

> « […] en attirant vers elle, et de plus en plus souvent, des sensibilités esthétiques qui ont fait plus qu'un long stage dans d'autres métiers touchant aux arts plastiques ou à la littérature, la BD confirme son droit de cité au sein des Beaux-Arts. »[416]

Formations spécialisées

C'est souvent au sein des formations existantes en arts appliqués que sont apparues les premières formations spécialisées en bande dessinée comme dans les Instituts de Saint Luc en Belgique. Encore relativement peu développées, en dehors d'ateliers privés, parfois coûteux, et sans toujours un réel ancrage professionnel, ces formations ont paru manquer. Certains théoriciens du médium y voient notamment une des sources d'illégitimité de la bande dessinée à laquelle on vient par de si multiples chemins. Ainsi, Gilles Ciment, ancien directeur de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image d'Angoulême écrivait-il :

> « En l'absence d'un enseignement de la bande dessinée véritablement développé […] il faut bien être amateur avant de devenir professionnel »[417]

---

[414] ROBERT Martine ; « Enki Bilal Don quichotte de la planche » ; in *L'oeil* n°605 ; septembre 2008 ; p.125-126

[415] BECKER Howard Saul ; op. cit. ; 2010 ; p.47

[416] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.368

[417] CIMENT Gilles ; « La bande dessinée, pratique culturelle » ; in MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.128

En Belgique, ce sont les Instituts de Saint Luc qui vont les premiers s'ouvrir à l'enseignement de la bande dessinée. A Bruxelles, se sont Eddy Paepe et Hergé, déjà auteurs de bande dessinée reconnus, qui vont mettre en place cette formation après 1968. Celle-ci existe toujours aujourd'hui, et un certain nombre d'auteurs de la génération suivante y ont été élèves :

> « L'atelier de bande dessinée que Claude Renard animait à l'Institut Saint Luc de Bruxelles joua un rôle de détonateur comparable à celui qu'aurait l'Association, en France, vingt ans plus tard. C'est à l'atelier "R" que se formèrent de nombreux auteurs, parmi lesquels Sokal, Berthet, Andréas, Goffin, Bézian et Schuiten. Si ce n'était pas le premier endroit où la bande dessinée était enseignée, c'était en tout cas la première fois qu'elle l'était de manière aussi ouverte, en ménageant aussi des passerelles vers d'autres disciplines visuelles : la photo, le collage, la typographie, la sérigraphie, la vidéo etc. »[418]

Il est à noter que des auteurs comme André Franquin étaient passées par cette même école avant que n'y existe ne spécialité en bande dessinée.

A titre de comparaison, aux Etats-Unis, des écoles ou des ateliers privés dispensent un enseignement très technique de la bande dessinée, reprenant souvent les spécialités liés au découpage par poste du travail au sein des studios des gros éditeurs de comics. Ces écoles enseignent également parfois des métiers qui peuvent être vus comme connexes, comme ceux de l'animation. Comme en Europe, les auteurs sont associés à certaines formations, comme Will Eisner, Burne Hogarth ou Art Spiegelman qui ont enseigné à la School of visual Arts de New York.

Pour la France, force est de constater une certaine déshérence quant aux formations dédiées à la bande dessinée. La seule formation universitaire diplômante est l'Ecole Européenne Supérieure de l'IMAGE (EESI) d'Angoulême dont sont sortis des auteurs comme Claire Wendling, Fabrice Neaud, ou Nicolas de Crécy et où un master recherche pratique et théorique a été monté en partenariat avec l'université de Poitiers depuis 2008. Malgré tout, Jean-Noël Lafargue et Thierry Groensteen ont fait état dans leurs écrits de la difficile acceptation de la bande dessinée par un certain nombre d'enseignants de cette école qui entretiennent, semble-t-il, des rapports complexes avec la cité de la bande-dessinée voisine.

On peut citer également un diplôme universitaire en bande dessinée délivré par l'université d'Amiens (avec cependant un nombre de place très restreint : quinze étudiants par an).

---

[418] PEETERS Benoît ; op. cit. ; 2009 ; p.48

Dans le secteur privé, parmi d'autres formations, on peut citer l'école Emile Cohl, à Lyon, qui offre une spécialité « édition » qui peut aboutir à la bande dessinée mais qui n'est pas pour autant une spécialité à proprement parler dédiée au 9e art même si elle jouit d'une certaine réputation en la matière[419]. Quelques rares autres écoles, souvent spécialisées en communication, proposent une mention bande dessinée au sein d'un DNAP (diplôme national d'arts plastiques, niveau bac+3) ou d'un DNSEP (diplôme national supérieur d'expression plastique, niveau bac+5), mais nous n'avons pas pu identifier de dessinateur aujourd'hui publié explicitement issu de ces formations qui semblent des spécialités souvent éphémères (à tout le moins récentes), voire marginales.

Beaux-arts

Parmi les formations, on trouve bien entendu les écoles de Beaux-Arts. Cependant, dans certaines d'entre elles, la pratique de la bande dessinée (et plus largement du dessin figuratif, voire de la peinture en général à en croire certains témoignages d'artistes) n'est pas vue d'un très bon œil, encore moins encouragée :

> « Pourtant, quand je montrais à l'un de mes professeurs de dessin des créateurs de BD que j'admirais, il jugeait leur travail vulgaire et mal dessiné, ce que je trouvais incompréhensible ! Les hachures chez Van Gogh et les hachures chez Moebius relèvent pour moi du même langage. »[420]

Mais tous ceux qui entament une formation artistique n'obtiennent pas nécessairement un diplôme[421]. La formation n'est pas toujours menée à son terme, le diplôme n'étant pas nécessaire à l'insertion professionnelle ; ce fut le cas pour Enki Bilal :

> « Je suis resté trois mois aux Beaux-Arts puis, estimant qu'il n'y avait rien à apprendre (à tort peut-être!), j'en suis parti intégrer l'équipe de Pilote. »[422]

Comme pour les autres carrières artistiques, l'école des Beaux-Arts est avant tout l'occasion de rencontres qui ouvrent la porte de la carrière :

---

[419] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.115

[420] propos de Charles Berbérian ; in *Nouvelle Revue Française* n°592 ; janvier 2010 ; p.269-270

[421] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; 1992, p.275

[422] BOSSER Frédéric ; « Bilal-Moebius, être ou ne pas être artiste » ; *DBD* n°51 ; mars 2011, p.27

> « J'étais étudiant à l'Ecole des beaux-arts dans le même atelier que Ricord et Mulatier qui dessinaient des caricatures dans *Pilote*. Ils m'ont presque trainé pour rencontrer le rédacteur en chef, René Goscinny. »[423]

Expériences de terrain

La formation sur le terrain au contact de dessinateurs reconnus complète – voire remplace – celle suivie en école. La formation liée au dessin lui-même n'épuise pas en effet tous les aspects de la vie professionnelle, et le dessinateur a besoin de premières expériences pour découvrir la réalité des contraintes, astuces et codes qui régissent la profession. C'est d'ailleurs ce que Becker constatait pour d'autres domaines artistiques : « Les écoles enseignent ce qui correspond à un stade donné, et généralement dépassé, de ce processus d'adaptation, sauf dans les rares cas où l'école est intégrée dans le monde de l'art […]. Aussi ne eut-on apprendre les conventions en vigueur qu'en prenant directement part au cours des choses. »[424].

Le dessinateur de BD commence ainsi bien souvent par travailler en tant qu'encreur ou coloriste. Ces tâches, considérées comme subalternes, constituent pour le dessinateur débutant des travaux alimentaires mais utiles. En effet, au contact d'autres dessinateurs, mais aussi de scénaristes et d'éditeurs, il peut développer son réseau et multiplier les opportunités de présenter son travail pour devenir dessinateur principal à son tour. Aux Etats-Unis et au Japon, le travail en studios avec une répartition spécialisée des tâches est relativement répandue pour les auteurs de séries à succès. En Europe, les regroupements d'auteurs entretenant ou cultivant une communauté de style est largement associée à des directives éditoriales, que ce soient celles d'une revue ou d'une série de livres. Les deux journaux emblématiques de l'après-guerre, le *Journal de Tintin* et *Spirou*, explicitement regroupés autour d'une figure tutélaire, vont constituer deux pôles qui vont être considérés comme des écoles :

> « Le plus célèbre de ces subtils distinguos tend à rassembler après-guerre sous une même bannière ("l'école de Bruxelles") les auteurs regroupés autour d'Hergé dans les pages du journal *Tintin*, tandis qu'on parlera d'école "de Marcinelle" (du nom d'une banlieue de Charleroi, siège des éditions Dupuis) pour les auteurs s'exprimant dans les pages du journal *Spirou*, grand rival du précédent. »[425]

Au journal de *Spirou*, on retrouve les dessinateurs Franquin, Will ou Morris. Tous ont été accueillis au début de leur carrière par Joseph Gillain -

---

[423] BLUTCH ; « Entretien avec Jacques Tardi » ; in *Nouvelle Revue Française* n°592 ; op.cit. ; p.154

[424] BECKER Howard ; op. cit. ; 2010 ; p.81

[425] POMIER Frédéric ; op. cit. ; 2005 ; p.52

connu sous le pseudonyme de Jijé -, alors auteur à succès qui va les prendre comme collaborateurs puis leur distribuer les séries qu'il abandonne. Ce même Jijé reprendra, à son tour, le dessin de la série *Tanguy et Laverdure* à partir de 1969 (et jusqu'en 1982), lorsqu'Albert Uderzo l'abandonne pour se consacrer aux albums d'Astérix.

Hergé a créé en 1929 pour le journal *Le Petit Vingtième* avant d'avoir son propre journal à partir de 1946. Hergé ouvre son studio en 1950. Les dessinateurs Bob De Moor, Jacques Martin, Roger Leloup entre autres y collaboreront. Si Hergé ne transmets pas ses séries et personnages, il impose un style, plus tard baptisé la ligne claire, et qui sera la ligne directrice du journal.

Pierre Bourdieu expliquait la nécessité des regroupements d'artistes : « Les mots, noms d'école ou de groupes [...] produisent l'existence dans un univers où exister c'est différer, "se faire un nom" [...] [Ils] sont produits dans *la lutte pour la reconnaissance* par les artistes eux-mêmes ou leurs critiques attitrés et remplissent la fonction de *signes de reconnaissance* qui distinguent les galeries, les groupes et les peintres et, du même coup, les produits qu'ils fabriquent et proposent. »[426]. Et c'est en effet la même logique qui préside dans la bande dessinée : donner une identité à un éditeur, utiliser la notoriété d'un auteur pour attirer des lecteurs et faire connaître un ensemble d'auteurs œuvrant dans une même équipe partageant une communauté stylistique, une cohérence graphique.

Mais c'est aussi cette contrainte de style liée à une organisation quelque peu paternaliste que certains vont chercher à faire exploser en fondant leurs propres revues et maisons d'édition. C'est ce dont témoigne Benoît Peeters :

> « Des journaux comme Spirou et Tintin s'étaient peu à peu figés : l'imitation des anciens (Jijé et Franquin d'un côté, Hergé et Jacobs de l'autre) y était présentée aux jeunes auteurs comme une quasi obligation. »[427]

Pour autant, la génération née dans les années 1950-1960 fondant ses propres revues s'est, elle aussi, regroupé par affinités stylistiques et n'a pas démenti l'aspect formateur de l'expérience professionnelle au sein de la revue. François Schuiten témoigne ainsi :

> « Il est très frappant de voir à quel point un journal vous emporte, vous façonné. On se sent intégré à une famille, une famille d'auteurs. [...] nous sommes "nés" professionnellement dans le cadre de la notion d'auteur

[426] BOURDIEU Pierre op. cit. ; 1979 (C) ; p.223 c'est lui qui souligne
[427] PEETERS ; op. cit. ; 2009 ; p.48

établie et développée par ce magazine. *(A suivre)* nous a posés avec, en quelque sorte, l'obligation d'avoir une ambition d'auteur. » [428]

Les relations entre les différentes formations et le monde professionnel vont par ailleurs dans les deux sens. Ainsi, certains cherchent à rejoindre une rédaction avant d'avoir terminé leur cursus, ou en ayant suivi une autre voie. C'est le cas de Phillippe Druillet qui suit une école de photographie. C'est en travaillant comme photographe qu'il rencontre Francis Lacassin, théoricien de la bande dessinée que nous avons déjà évoqué, qui le fait rentrer à *Midi-Minuit fantastique*, revue sur le cinéma d'horreur et de science-fiction. Mais Druillet reste guidé par le souhait de faire de la bande dessinée :

> « Pour percer dans ce métier, je dois forcer le destin. Je dévore les revues de bandes dessinées. Je participe aux réunions. Je leur dit que je veux dessiner. Ils refusent. J'insiste. A la fin, ils en ont tellement marre qu'ils cèdent : "On va essayer" Mon dessin est publié. »[429]

C'est aussi le cas pour Enki Bilal qui, dès quinze ans, obtient un rendez-vous avec René Goscinny, alors rédacteur en chef de *Pilote*, et Jean-Michel Charlier, scénariste à succès de l'époque. Si les deux auteurs chevronnés saluent son coup de crayon, ils lui recommandent de passer son bac. Le jeune homme suit leur conseil puis se lance dans des études artistiques qu'il ne mène pas à leur terme. En 1971, il remporte un concours lancé par le journal *Pilote* et une de ses histoires est publiée. Des lors, il peut assister aux conférences de rédaction. C'est dans les couloirs du journal, dans ses échanges avec les auteurs en activité qu'il dit apprendre son métier :

> « À Pilote, j'apprends plein de choses sur le plan technique, une forme d'efficacité narrative aussi. »[430]

Et parfois, ce sont les directeurs éditoriaux qui cherchent à recruter de nouveaux talents parmi les étudiants, comme en témoigne Benoît Sokal :

> « J'étais alors étudiant à l'école Saint-Luc de Bruxelles. Avec François Schuiten et quelques autres, nous savions que Casterman allait lancer un journal. Didier Platteau et Jean-Paul Mougin sont venus faire leur marché à l'école en participant au jury de fin d'année. »[431]

---

[428] FINET Nicolas ; op. cit. ; 2004 ; p.67
[429] DRUILLET Philippe et ALLIOT David ; Delirium autoportrait ; Paris ; Les Arènes ; 2014 ; p.104
[430] ONO-DIT-BIOT Christophe ; *Enki Bilal ciels d'orage* ; Paris ; Flammarion ; 2011 ; p.67
[431] FINET Nicolas ; op. cit. ; 2004 ; p.38

Au-delà même de l'accès à la profession, un certain rapport hiérarchique se poursuit. Ainsi Enki Bilal, jeune dessinateur, va-t-il d'abord travailler sur des scénarios de Pierre Christin qui connaît par ailleurs un certain succès avec sa série *Valérian* dessinée par Jean-Claude Mézières. Ce n'est qu'après ces premiers succès que Bilal va pouvoir publier sur le seul appui de son nom des albums dont il est à la fois le scénariste et le dessinateur. Il deviendra par la suite l'une des figures majeures de la bande dessinée dans la sphère artistique comme nous le verrons plus loin.

Ce fort lien générationnel dans la bande dessinée pousse Harry Morgan à écrire :

> « On pourrait décrire l'histoire entière de la bande dessinée comme celle de des filiations »[432]

Philippe Druillet résume ainsi son sentiment à ce propos :

> « La grande particularité de la bande dessinée, c'est qu'il n'y a pas de haine générationnelle. Les jeunes adorent les anciens parce qu'ils ont grandi avec. »[433]

De la profession à la vocation

Luc Boltanski constate pour la génération née dans le premier tiers du XXe siècle qu'on trouve « nombre de dessinateurs [qui] ont entrepris une reconversion tardive dans la BD après l'échec d'une carrière artistique »[434], citant les dessinateurs Jacques Martin, Joseph Gillain ou Raymond Macherot. Francis Lacassin cite pour sa part le dessinateur Paul Gillon :

> « Les auteurs de bandes dessinées n'ont même pas le respect d'eux-mêmes. Ils pensent qu'ils sont des tacherons. Il n'y a aucune notion de création, ni de rêve, ni d'expression de soi même… »[435]

On constate en revanche que pour des auteurs de la génération suivante, la BD ne constitue en rien un choix par dépit. Le dessinateur Gradimir Smudja témoigne par exemple :

> « J'ai toujours voulu faire de la BD.»[436] Chassé de Serbie par le régime de Milosevic, il peint ensuite des toiles pour un galeriste « ce furent dix

[432] MORGAN Harry ; op. cit. ; 2003 ; p.176
[433] DRUILLET Philippe et ALLIOT David ; op. cit. ; 2014 ; p.228
[434] Boltanski Luc ; op cit ; 1975, p.38
[435] LACASSIN Francis ; *op. cit.* ; 1982 ; p.247

années perdues !»[437] Ce n'est que par la suite qu'il put publier ses albums en France.

Les Beaux-Arts deviennent pour une nouvelle génération de dessinateur un cursus compatible avec l'ambition de devenir auteur de bandes-dessinées, aussi bien en France qu'aux Etats-Unis :

> « (..) toute une génération d'auteurs de bandes dessinées, souvent formés dans les mêmes écoles que les plasticiens contemporains, travaillent sans trop se poser la question des frontière et des territoires. »[438]

> « Je me suis inscrit aux Beaux-Arts dans l'intention de faire de la bande dessinée. »[439]

Pour résumer, et face à la pluralité de formations, force est d'admettre que celle-ci ne s'avère pas décisive en soit quant à l'accession au métier de dessinateur de BD. Sans doute peut-elle permettre à un talent de s'aiguiser. On a aussi vu qu'elle pouvait s'avérer pourvoyeuse d'activités rémunératrices complémentaires, et sans doute également la formation peut-elle diversifier les sources d'inspirations en contribuant à la constitution de cultures artistiques variées. La formation n'en apparaît pas moins avant tout comme le moment où le dessinateur se constitue un réseau qui lui permettra ensuite de faire ses armes et de signer ses premiers contrats.

L'évolution des parcours de formation des dessinateurs au cours du XXème siècle permet néanmoins de renforcer l'interprétation d'un régime professionnel, parfois presque subi, à un régime vocationnel. Si pour certains comme Jacques Martin ou E. P. Jacobs, la carrière de dessinateur de bande dessinée fut un pis-aller, pour d'autres plus récemment, c'est une aspiration qui justifie des sacrifices et qui apparaît comme un choix tout aussi valable qu'une autre carrière artistique. Nathalie Heinich théorise le régime vocationnel. Elle associe son apparition à la seconde moitié du XIXe siècle, moment « […] où la carrière artistique se voit investie non plus comme un métier où l'on gagne sa vie (éventuellement de père en fils) mais comme une vocation […]. »[440]. Elle explique que « Ce régime "vocationnel" rompt avec le régime artisanal, typique du Moyen Age, comme avec le régime professionnel, typique de l'âge classique […]. »[441]. Le

---

[436] Tillon Fabien et Ecuer Muriel ; *Taillé à la serbe*, entretien avec Gradimir Smudja ; *BoDoï* n°108 ; Juin 2007, p.18
[437] ibid ; p.18
[438] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.111
[439] PEETERS Benoît et SAMSON Jacques ; op. cit. ; 2010 ; p.40
[440] HEINICH Nathalie ; *L'élite artiste* ; Gallimard ; Paris ; 2005 ; p.29
[441] ibid ; p.36

journaliste Frédéric Pommier souligne l'importance de ce changement générationnel à propos notamment des dessinateurs de l'Association :

> « Notons également que cette génération est sans doute la première à être ouvertement bédéphile, comme on a pu dire des cinéastes de la nouvelle vague qu'ils représentaient la première génération de cinéastes cinéphiles.»[442]

Cela vient confirmer les conclusions de l'enquête auteur 2016 que nous citions au début de notre réflexion sur l'évolution des formations.

Il semble donc bien que la bande dessinée soit aujourd'hui inscrite dans un régime vocationnel tout en pouvant s'inscrire dans parcours protéiforme dans lequel les artistes sont amenés à pratiquer plusieurs activités artistiques ou para artistiques, que ce soit pour répondre à des impératifs matériels ou par souhait de diversifier leurs créations. Nous reviendrons sur ce point[443].

[442] POMMIER Frédéric ; *op. cit.* ; 2005 ; p.66
[443] Voir en 2.5.

1.8. Distinctions

Dans Les règles de l'art paru en 1992, Pierre Bourdieu insiste sur la hiérarchisation comme source de légitimité : « La hiérarchie des genres et, à l'intérieur de ceci, la légitimité relative des styles et des auteurs est une dimension fondamentale de l'espace des possibles. »[444] Il oppose principe de hiérarchisation interne et externe comme témoin de l'autonomie d'un champ. La reconnaissance interne par les pairs s'oppose, selon lui, à la reconnaissance externe par le public. Ainsi, on trouve à un pôle du champ les prix désignés par la profession, comme c'est le cas des grands prix du festival d'Angoulême attribués par un jury constitué d'anciens grands prix, tandis qu'à l'autre pôle se trouve le succès commercial et la notoriété.[445]

L'approche de Bourdieu sera reprise par Bernard Lahire qui en fait même une condition *sine qua non* de la légitimation : « Deux grandes conditions doivent être remplies simultanément pour qu'un effet de légitimité puisse être engendré. La première condition est qu'il faut avoir à faire à un univers social différencié et hiérarchisé au sein duquel tout (les hommes, les œuvres, les pratiques, etc.) ne se vaut pas. […] La seconde condition est que la personne sur qui s'exerce l'effet de légitimité participe forcément à un degré ou à un autre de cet univers, en ayant plus ou moins clairement conscience de la dignité ou de l'indignité culturelle des objets, des pratiques et des institutions qu'on y rencontre. »[446] Chez les deux auteurs, la hiérarchie se retrouve aux différents niveaux : hiérarchie des arts – et, partant, des pratiques pour leurs publics –, des genres, de styles, des auteurs, des œuvres[447]. C'est un effet de distinction qui a pour but de se reconnaître soi, ou de reconnaître un artiste, une œuvre, comme légitime *relativement* à un autre désigné comme ne l'étant pas. C'est donc un processus double de valorisation et d'accusation qui est mis en œuvre. On retrouve cette notion chez Becker qui explique qu'« […] il faut aussi faire la démonstration que certaines choses ne sont pas de l'art pour être en droit d'affirmer que d'autres en sont.»[448].

Pour la bande dessinée, la hiérarchisation interne va apparaître comme un moyen d'extraire le médium de sa position d'infériorité au sein des arts. On assiste à un déplacement du débat : il ne s'agit plus de se battre pour la reconnaissance de la bande dessinée en général, mais de démontrer qu'on y trouve, comme dans les autres arts, des travaux de qualité d'une part et des productions médiocres d'autre part. Il faudra alors considérer exclusivement les œuvres remarquables, tout en ralliant la critique externe qui s'appliquait à tout

---

[444] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (C) ; p.132
[445] ibid, p.302-303
[446] LAHIRE Bernard ; op. cit. ; 2004 ; p.42
[447] ibid ; p.30
[448] BECKER Howard ; op. cit. ; 2010 ; p.152

le médium, mais en ne déconsidérant cette fois que la partie du champ jugée en interne comme inférieure.

Cette hiérarchisation interne, les acteurs du champ vont l'exprimer – et continuent de le faire – sur différents plans, parfois virulemment. Ils déploient ainsi différentes stratégies distinctives au sein du champ. Et la première différenciation qui s'affirme, celle que nous avons déjà évoquée à plus d'une reprise, c'est celle des publics auxquels la bande dessinée s'adresse. Force est de constater que les revues crées par les auteurs eux-mêmes à la fin des années 1960 et durant les années 1970 étaient destinées explicitement à un public adulte. Ces revues dans lesquelles l'autonomisation va permettre l'expérimentation s'étaient choisi leur public et indiquaient en couverture « réservé aux adultes » ainsi que nous l'avons déjà souligné. Il y avait là bien entendu un impératif légal afin de s'affranchir de la censure de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, toujours en vigueur, mais aussi indubitablement la recherche d'un public plus restreint susceptible d'apprécier une autre bande dessinée.

La hiérarchisation va aussi concerner les pays d'où sont issues les créations. On a vu par exemple que la première génération d'érudits à s'intéresser au 9e art allait placer sur un piédestal la bande dessinée américaine[449] ce qui se retrouvera, nous le verrons, dans les expositions qu'ils organiseront. Ils concédaient cependant une certaine place aux bandes dessinées françaises publiées dans les revues auxquels collaboraient certains membres de leurs clubs. Ainsi Francis Lacassin établit ainsi une classification :

> « De telles publications ne sauraient être confondues avec les grandes bandes dessinées classiques d'origine américaine paraissant dans les quotidiens, ni avec les bandes françaises qu'habitent les hebdomadaires d'une qualité plus éprouvée. »[450]

Plus tard dans le XXe siècle, ce seront les créations importées d'Asie qui seront décriées. Là encore, la critique externe était sévère contre les mangas, et il importait que la bande dessinée européenne ne soit pas englobée dans ce renouveau des attaques portant sur la moralité. C'était également, évidemment, une forme de protectionnisme envers des productions qui finiront, en 2013, par représenter 40% des nouveautés publiées en France. Les auteurs européens reprendront donc, à son encontre, les reproches qui avaient été faits à la bande dessinée dans son ensemble, à savoir la dimension commerciale d'une production de masse formatée :

> « […] solide mépris dans lequel fut généralement tenue la bande dessinée japonaise jusqu'au début des années 1990. Résumée aux genres du

[449] Voir en 1.5.
[450] LACASSIN Francis ; *op. cit.* ; 1982 ; p.423

Shonen et du *Shojo*, assimilée à une production de masse sans ambition artistique, elle était également réduite à sa dimension exotique […]. Dans les années 1980, certains auteurs franco-belges ne se privèrent d'ailleurs pas d'ironiser sur cette production jugée si inférieure à la leur, d'un point de vue esthétique, et pourtant si rentable, d'un point de vue économique. »[451]

Au-delà des nations, la hiérarchisation est également celle des *genres*. Nous l'avons dit, la bande dessinée, comme le cinéma ou la littérature, est le terrain d'expressions multiples, qu'il est possible de rattacher à des genres transversaux à ces arts : essais et fictions bien sûr, mais aussi, au sein des fictions, récits policiers, de science fiction, d'humour… Précisément, Francis Lacassin, dans son *Etude comparative des archétypes de la littérature populaire et de la bande dessinée,* exclura ce dernier genre qu'il qualifie de « forme renouvelée et démultipliée de la caricature »[452] pour se concentrer sur la bande dessinée d'aventure dont il fait « l'aboutissement le plus moderne du récit en images »[453]. On avait déjà pu voir que le même auteur avait fait de cette dimension épique la clef de sa définition du média dans un article paru dans la revue bédéphile *Giff Wiff* en 1963.

Mais les principales hiérarchisations qui vont être établies vont se situer au niveau éditorial de la bande dessinée. On l'a déjà évoqué, d'une certaine manière, avec les revues revendiquant d'emblée s'adresser à un public adulte. Ainsi, dans les années 1970, le rejet de la tradition va créer certaines tensions au sein même des rénovateurs. Philippe Druillet raconte :

> « Quand je lui parlais d'Astérix, Moebius avait un petit rictus méprisant. Pour lui, Astérix était tout juste bon pour "la masse". Le populo, quoi. Mais c'est grâce au petit Gaulois que *Pilote* existait, et c'est les ventes d'Astérix qui permettaient de publier nos dessins. il ne faut pas l'oublier. »[454]

A la génération suivante, avec les années 1990, c'est encore de l'édition *indépendante* que viendront les revendications et les critiques les plus fortes. Dans ce domaine encore, la maison d'édition L'Association, et plus particulièrement l'une de ses figures emblématiques et controversées, Jean-

---

[451] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.488

[452] LACASSIN Francis, *Etude comparative des archétypes de la littérature populaire et de la bande dessinée* (in *Entretiens sur la Paralittérature*, colloque de Cerisy, 1967, Plon, 1970

[453] ibid

[454] DRUILLET Philippe et ALLIOT David ; op. cit. ; 2014 ; p.133

Christophe Menu, vont s'avérer prototypiques. Cela passe, avant tout, par la remise en cause des standards éditoriaux :

> « J'ai proposé l'acronyme 48CC pour la première fois dans mon ouvrage *Plates-Bandes,* réduction clinique de "48 pages Cartonné Couleurs" qui représente le standard de la BD industrielle depuis des décennies et qui demeure dans l'esprit du public le format indissociable du genre […] Nous utiliserons régulièrement, et péjorativement (quel que soient les œuvres remarquables y figurant en minorité) la notion de 48CC comme symbole d'une *forme-écran* marginalisant toute autre voie possible. »[455]

Menu adopte une position diamétralement opposée à celle de Lacassin, et faire de la bande dessinée d'aventure la cible privilégiée de ses attaques :

> « Il en va donc de la Bande Dessinée comme de tous les autres domaines : la majorité du public se tourne vers des produits finis et rassurants : le tableau académique, le roman à l'eau de rose, la chanson d'amour, le 48CC d'aventure… »[456]

Il ne se contente pas de critiquer un genre ou un standard éditorial, il nomme des éditeurs – et un plus particulièrement – qui, pour lui, décrédibilisent le médium tout entier :

> « Soleil, le plus commercial, le plus vulgaire, le plus poujadiste de tous les éditeurs, avec sa réputation tellement épouvantable, ne pouvait pas imaginer de créer sous son nom un secteur un peu exigeant. »
>
> « Pour Soleil la BD est un divertissement qui doit pouvoir racler aussi bas que la télé et tout ce qu'elle engendre. »[457]

Les oppositions de fond entre des éditeurs comme L'Association et Soleil sont, pour Menu, irréconciliables et justifient d'affirmer qu'ils ne participent pas du même médium. C'est la dimension commerciale qui est directement attaquée, faisant siennes les critiques émisent hors du champ à l'encontre des industries culturelles[458]. Parmi les revues éditées par Soleil, l'une, *Bandes Dessinées Magazine* (dix numéros édités de juin 2004 à novembre 2005) synthétise pour lui toute cette opposition entre un pôle commercial et un pôle artistique que le premier tente de phagocyter :

---

[455] MENU Jean-Christophe ; op. cit. ; 2011 ; p.42
[456] ibid ; p.332-333
[457] MENU Jean-Christophe ; op. cit. ; 2005 ; p.40 et 49
[458] Voir en 1.4.

« Vouloir englober les Indépendants eu sein de ce concentré de mainstream de la pire espèce n'a donc rien d'innocent : l'objectif est de faire croire à la Bande Dessinée en tant que grande famille, avec des différences bien sûr, mais unis et collègues n'est-ce pas. Au-delà de nos petites divergences, nous serions tous là pour partager ce cool métier, cette belle industrie du divertissement. Et bien non ! Nous refusons de nous retrouver là dedans, en guise de caution culturelle du microcosme dans toute son horreur, phagocytés et amalgamés par ce que nous détestons le plus au monde. »

« Si la Bande dessinée est ce qu'il y a dans "Bande-dessinée-magazine" et les autres torchons, alors la lutte est terminée. On peut sortir du maquis et rendre les armes : c'est foutu. Et à ce compte-là, il faudrait chercher un nouveau nom pour définir tout ce que nous aimons. Nous en tenir, effectivement, au Dessin, aux Livres, et abandonner "Bande Dessinée", qui ne voudrait définitivement plus rien dire. »[459]

Jean-Christophe Menu exemplifie par ailleurs certains éditeurs, L'Association qu'il a contribué à fonder, bien entendu, mais aussi un éditeur historique, Futuropolis, dont il voit sa propre maison d'édition comme l'héritière :

« Comme Etienne Robial se plait à le rappeler, le mot "Album" est à l'origine un livre illustré pour enfants où l'on colle des petites images provenant par exemple de plaquettes de chocolat. Il ajoutait que Furutopolis publiait des Livres et non des "Albums", de la Bande Dessinée et non de la BD ; L'Association reprenant bien sûr ces nuances importantes. »

« Futuropolis est l'éditeur qui a poussé le plus loin à la fois l'ambition, en tirant la Bande Dessinée le plus haut possible, et la fabrication, en appliquant à la Bande dessinée des caractéristiques techniques digne du livre d'Art. Futuropolis a été l'Avant-Garde même, en étant le premier à mettre en avant sur les couvertures le seul nom de l'Auteur […]. »[460]

On a ici l'expression claire d'une opposition entre ce qu'il conviendrait d'appeler une bande dessinée *de genre* et une bande dessinée *d'auteur*, différenciation qu'on retrouve du reste dans la photographie, le cinéma, ou même la peinture (en tout cas pour le premier terme de l'alternative).

Thierry Groensteen préfère critiquer le comportement de certains auteurs plutôt que celui des éditeurs, parlant de « mercenaires du dessin »[461]

---

[459] ibid ; p.47 et 61-62
[460] ibid ; p.25-26 et p.40-41
[461] GROENSTEEN Thierry et CIMENT Gilles ; *100 cases de maître, un art*

pour ceux qui sont prêts à dessiner n'importe quoi. On peut penser par exemple aux séries illustrant des histoires drôles populaires, ou alignant des gag potaches et éculés sur certaines professions.

Certains théoriciens comparent le combat de Jean-Christophe Menu, et la manière dont il le mène, avec celui de certains meneurs de mouvements artistiques dont la légitimité n'est, elle, plus à démontrer, tout en émettant certaines réserves :

> « Certains, comme Jean-Christophe Menu dans *Plates-bandes*, appellent à une clarification du domaine de la bande dessinée, et réclament que chacun se positionne en fonction du territoire dont il a un peu arbitrairement décidé les limites, en énumérant les éditeurs ou les auteurs légitimes et ceux qui ne le sont pas […] Cette manière de procéder rappelle un peu les façons […] dont Paul Signac pour les pointillistes ou André Breton pour les surréalistes, admettaient ou excommuniaient, à coups de manifestes assommants et régulièrement révisés, les "*vrais*" et les "*faux*", ceux qui font partie de la bande et ceux qui n'en font pas ou plus partie. Le public de la bande dessinée ne semble pas très sensible à ce genre de partition, contrairement au public de l'art de galeries, qui se montre souvent torturé par l'idée de ne pas se tromper dans ses investissements. »[462]

Osant toujours le parallèle avec d'autres arts, d'autres théoriciens vont, bien évidemment, affirmer une hiérarchisation entre auteurs.

> « Mais, en amont comme en aval, le fait de représenter des suites narratives de dessins enchaînés les uns aux autres ne devrait pas suffire à se voir rangé dans un seul et même panier. Sans aucun souci de hiérarchie, sur le plan des influences avouées, qu'est-ce qui rapproche un Rabaté, qui reconnaît la présence dans son travail des fantômes d'Einstein et Otto Dix, d'un Tronchet qui convoquera Gotlib et Hergé ? A quel itinéraire commun pourrait-on rattacher Loustal qui cite les Fauves, David Hockney et Wenders, et Mandryka qui leur préfère Errol Flynn et les Marx Brothers ? »[463]

Là encore, l'unité du médium est mise à mal. Le rejet de certaines créations entraine une remise en cause de l'appellation même, ou en tout cas du fait qu'elle puisse recouvrir des réalités si disparates, comme si le cinéma n'était pas tout autant fait de succès commerciaux et de réalisations intimistes ne trouvant faveur qu'aux yeux de la critique et d'un nombre réduit de cinéphiles,

---

graphique, la bande dessinée ; Paris ; La Martinière ; 2010

[462] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.155

[463] POMIER Frédéric ; op. cit. ; 2005 ; p.105

comme si la littérature n'était pas tout autant faite de nouvelles que de sagas de romans fleuves.

En France, l'Association est présentée comme le porte-drapeau de ce mouvement de renouveau de la bande dessinée dans les années 1990 car elle a su acquérir une certaine visibilité, notamment de par la personnalité de quelques uns de ses auteurs emblématiques comme Joann Sfar, Lewis Trondheim ou encore Marjanne Satrapi qui sont parvenu à obtenir un succès tout autant critique que public et ont pu se faire entendre dans d'autres médias. Le journaliste Christophe Quillien analyse :

> « L'Association s'affirme comme l'acteur le plus visible, le plus productif et le plus médiatisé d'une véritable pépinière de nouveaux talents aux côtés d'autres éditeurs comme Amok, Cornélius, Rackham, Vertige Graphique, Fréon, les Requins Marteaux, Chacal Puant ou 6 Pieds sous terre. Sa revue *Lapin*, lancée en janvier 1992, offre un véritable laboratoire à tous ceux qui expriment un refus d'une bande dessinée commerciale pour s'essayer à d'autres graphismes et à d'autres modes de narration.»[464]

Pour autant, il est difficile de cataloguer clairement des auteurs ou des éditeurs d'un côté ou de l'autre de l'opposition. Certains auteurs font en effet des aller-retour entre des créations plus codifiées, voire convenues, taxées de commerciales, et une production plus en rupture, tandis que les principaux éditeurs développent des collections directement concurrentes des éditeurs dits alternatifs, parfois en en débauchant les auteurs les plus remarqués. Il s'agit donc de « groupes flous »[465], au sens où l'entend Nathalie Heinich, dans la mesure où le nouveau régime de singularité institué par les éditeurs indépendants n'est pas compatible, pour les auteurs, avec une identification univoque et permanente.

Le roman graphique

Avec la remise en cause d'une unité du médium rangé sous une même dénomination vient la remise en cause de ladite appellation. Dans le cas de la bande dessinée, plutôt que de revendiquer le médium et vouloir y dénier le droit aux productions déconsidérées, auteurs comme critiques et éditeurs vont au contraire se désolidariser de l'appellation, peut-être jugée trop connotée pour être sauvée. Il serait plus aisé, en somme, de légitimer une bande dessinée particulière en affirmant que c'est autre chose que de légitimer le médium tout

---

[464] propos de QUILLIEN Christophe ; *Nouvelle Revue Française* n°592 ; 2010 ; p.143

[465] HEINICH Nathalie ; *op. cit.* ; 2005 ; p.173

entier, tout en concédant qu'on y trouve une certaine quantité de productions jugées de moindre qualité. C'est exactement ce que dit Enki Bilal :

> « Il faut peut-être, comme pour "écologie", changer le mot "bande dessinée" pour la débarrasser des cliches qui lui collent encore à la planche. Et même ce mot est dépassé car, chez moi, il n'y à plus de planches ! »[466]

Le rejet de cette dénomination apparaît très affirmé déjà dans les années 1970 chez un petit éditeur comme Futuropolis où l'on attache un soin méticuleux au travail éditorial et où l'on publie des ouvrages avec une certaine ambition, qu'il s'agisse de réédition de *classiques* ou de créations qui se veulent d'avant-garde. La dessinatrice Florence Cestac, co-fondatrice de cette maison d'édition raconte :

> « Le mot "bédé" était interdit ! »[467]

Jean-Christophe Menu écrira d'ailleurs à propos de cette maison d'édition pour laquelle il a le plus grand respect :

> « Il s'agissait bel et bien de boycott de tout ce qui pouvait ressembler au standard, la conception graphique des livres étant conçue en rupture totale avec tout ce qui pourrait être connoté "BD". Sur ce plan aussi, on se référa beaucoup plus à des publications d'ordre littéraire d'Avant-Garde qu'à tout ce qui pouvait relever de l'imagerie BD, quelle qu'elle fut. »[468]

Ce rejet de la dénomination même par contagion du refus de l'unité du médium a pu entraîner des prises de positions paradoxales de la part de certains acteurs du champ. On a pu ainsi lire des auteurs à la frontière du champ déclarer :

> « Je ne saurais dire si la bande dessinée est un art ou pas, si elle est un art mineur ou majeur, mais je sais qu'elle ne me fait guère rêver.»[469]

> « La BD m'emmerde »[470]

---

[466] ONO-DIT-BIOT Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.242
[467] CESTAC Florence ; *La véritable histoire de futuropolis* ; Paris ; Dargaud ; 2007 ; p.59
[468] MENU Jean-Christophe ; op. cit ; 2005 ; p.30
[469] PAJAK Frédéric ; *Les cahiers Dessinés* n°2 ; Avril 2003
[470] CHARB ; *Charlie Hebdo* n°629, 7 juillet 2004

Dans les années 1990, la maison d'édition l'Association va être crée avec pour adn d'être en opposition frontale avec les codes du genre. C'est un éditeur de bande dessinée qui revendique, dès le départ, de faire autre chose que de la bande dessinée :

> « Les principes esthétiques de *l'Association* se sont, dès le départ, situés en antinomie absolue avec critères dominants du "secteur". L'idée principale était de se démarquer radicalement des caractéristiques ordinaires et réductrices de l'album standard, tel que je le baptiserai plus tard 48CC.»[471]

Il pousse la critique assez loin, opposant certaines créations issues de l'édition indépendante, regroupées sous l'appellation d'OuBaPo (Ouvroir de Bande dessinée Potentielle, référence explicite et assumée à l'OuLiPo de Raymond Queneau) avec le reste du 9e art vivement décrié :

> « Si la "bande dessinée oubapienne" est elle aussi passée du statut de *Double* à la reconnaissance publique, elle n'en a pas perdu son autorité, persistant *par essence* à tenir à distance la médiocrité du genre. »[472]

Mais si ce n'est pas de la bande dessinée, il faut bien trouver un terme pour désigner ces récits mêlant texte et dessin et qui ne présentent pas nécessairement de manière évidente une plus grande unité qu'avec le reste du 9e art. La dénomination qui va revenir le plus fréquemment est celle de *roman*. Dans les années 1980, en France, trois collections vont s'approprier ce terme : « Roman BD », chez Flammarion dont le format était celui de l'édition littéraire ; « Roman graphique », chez les Humanoïdes Associés, qui regroupait les « one shot » (les récit en un album n'appartenant pas à une série) ; et les « romans (A Suivre) » chez Casterman où le critère était cette fois la longueur des récits.

Cette dénomination témoigne d'une certaine ambition littéraire, de la mise en avant de la dimension narrative, mais c'est aussi une interprétation, une traduction, pas encore complète, du terme américain *graphic novel* un terme qui aurait été utilisé pour la première fois par le critique littéraire Richard Kyle, dans sa rubrique « Wonderworld » au sein du fanzine *Capa-Alpha* en novembre 1964 pour parler des comics artistiquement sérieux[473]. Mais c'est finalement Will Eisner qui va en populariser l'usage. Cet auteur bénéficie déjà d'une certaine visibilité aux Etats-Unis lorsqu'il y publie en 1978 un recueil de courts récits : *A contract with God And other tenement stories* sur la couverture duquel apparaît la mention « graphic novel ».

---

[471] MENU Jean-Christophe ; op. cit ; 2011 ; p.196
[472] ibid ; p.137
[473] GRAVETT P. ; *Grahic novels : stories to change your life* ; Aurumn Press Limited ; 2005 ; p.3

Un des moments clefs aux Etats-Unis pour le développement de l'appellation de graphic novel semble être le Prix Pulitzer reçu par Art Spiegelman en 1992 pour Maus :

> « […] un nombre croissant d'éditeurs généralistes se mirent à publier des bandes dessinées d'auteur au format livre tandis que les grands éditeurs de *comic books* (DC et Marvel, les deux "majors" spécialisés en super-héros) reconfigurèrent leur activité autour de fascicules tirés en quantités moindres mais prépubliant sur plusieurs numéros des récits destinés à connaître une seconde vie commerciale sur les étagères des librairies. »[474]

Le terme roman graphique va être importé en France. Certains ouvrages seront qualifiés a posteriori de romans graphiques, et l'on considérera volontiers que le premier d'entre eux est *La ballade de la mer salée*, d'Hugo Pratt, premier récit mettant en scène son célèbre héros, Corto Maltese. Howard Becker évoquait déjà l'importance de la dénomination comme révélatrice du rapport supposé avec l'objet désigné[475]. Cette question de l'appellation, d'autres arts l'ont connue. On pense notamment au Jazz, avec les étiquettes de free jazz ou de be-bop, comme l'ont analysé Jean-Louis Fabiani[476] ou Mathieu Jouan[477].

Eric Maigret souligne que, ce qui se joue avec le changement d'appellation, c'est la défense « d'un art nouveau »[478]. Et c'est bien de cela qu'il s'agit : le roman graphique ne serait plus de la bande dessinée mais l'étape suivante dans un processus d'évolution, un art nouveau issu de la bande dessinée.

Quant à savoir ce qui différencie le roman graphique des autres bandes dessinées, la question divise :

> « Qu'est-ce qu'un roman graphique ? Nul ne le sait au juste. Qu'est-ce qui le distingue du reste de la production ? Les thèmes ? Le graphisme ? Le sujet ? La seule évidence est que ce type de présentation, par son format même et en dépit des qualités aléatoires du contenu, incite le néophyte comme l'élite à considérer l'objet avec d'avantage d'égard au risque de faire passer des vessies pour des lanternes. »[479]

---

474 GABILLIET Jean-Paul ; « BD, mangas et comics : différences et influences » ; in *Hermès* n°54, 2009 ; p.37

475 BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2009 ; p.250

476 FABIANI Jean-Louis ; *op. cit.* ; 2007 ; p.96

477 JOUAN Matthieu ; *Notoriété et légitimation en jazz* ; Paris ; L'harmattan ; 1999 ; p.22-23

478 MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.142

479 POMIER Frédéric ; op. cit. ; 2005 ; p.50

> « Roman graphique, un terme qui paraît bien, au premier abord, plus chic que celui de bande dessinée. [...] Un roman graphique est une bande dessinée autrement nommée et l'on pourrait s'arrêter la dans la définition. [...] l'addition de ces deux termes pointe bien une ambition différente de celle de la bande dessinée classique. » [480]

En effet, difficile de trouver des constantes. Le noir et blanc est plus fréquent dans le roman graphique, mais il n'y est pas systématique et se retrouve dans d'autres registres. Le roman graphique peut être autobiographique, prendre la forme d'un essai, d'un cahier de voyage, ou bien être un récit de fiction. On a pu le dire contenu en un seul volume, mais là encore, il y a des contre exemples, et certaines bandes dessinées plus traditionnelles sont également des récits en un seul volume. S'il y a un critère qui semble bien plus fréquent, sans pour autant que sa présence ou son absence puisse déterminer l'appartenance à l'appellation, c'est le format, que ce soit en nombre de pages ou que cela concerne les dimensions du volume. Il faut dire que le format et l'appellation ont aussi pu avoir pour but de permettre aux libraires de placer certains albums dans des rayons littérature aux thématiques et aux publics souvent plus proches de ceux des romans graphiques que les autres albums du rayon bande dessinée. Christophe Quillien explique :

> « […] gr*aphic novel*, une mention qui permettait aux libraires de classer dans les rayonnages réservés aux romans des bandes dessinées dont la forme et la présentation tranchait avec la production des *comics*, la notion de "roman graphique" apparaît comme une commodité de langage réductrice et inappropriée par laquelle certains commentateurs semblent vouloir donner une légitimité à un genre longtemps tenu en lisière. »[481]

L'invention et la popularisation du terme roman graphique répond évidemment à cette logique de distinction en interne que nous avons cherché à mettre en lumière. Le terme n'est toutefois pas adopté par tous et même rejeté par certains auteurs[482]. Cette distinction a pu être vue comme une nécessité au sein du monde de la bande dessinée, aussi bien aux Etats-Unis que dans l'Hexagone :

> « Mais à moins que les bandes dessinées ne proposent des sujets plus graves, comment peuvent-elles espérer une analyse intellectuelle sérieuse ? »[483]

---

[480] GHOSN Joseph ; op. cit. ; 2009 ; p.9
[481] QUILLIEN Christophe ; dans *Nouvelle Revue Française* n°592 ; Paris ; Gallimard ; janvier 2010 ; p.147
[482] GHOSN Joseph ; op. cit. ; p.32-33
[483] EISNER Will ; op. cit. ; 2009 ; p.7

> « […] il a fallu inventer une autre appellation pour discriminer certaines œuvres censément caractérisées par une ambition supérieure ou du moins différente. »[484]

Le roman graphique, supposé rompre avec le reste de la bande dessinée désignée comme une production de masse standardisée va être largement diffusé par les éditeurs aux plus forts tirages. Il devient alors légitime de se demander s'il n'est pas victime de son succès et s'il n'est pas, comme toute avant-garde, condamné à ce que son essence soit contredite par la réussite :

> « Dans les années deux mille, tout cela grandira encore et les romans graphiques se multiplieront aux Etats-unis, jusqu'à une forme récente d'overdose où les livres se ressemblent de plus en plus, comme si le format avait fini par vaincre la créativité. »[485]

> « Car, à ce stade, le "Roman Graphique" n'est évidemment rien d'autre qu'une nouvelle appellation marketing… et est sur le point de devenir par là-même un nouveau standard. »[486]

A tel point que certains vont chercher à lancer de nouvelles appellations. C'est le cas du critique Hugues Dayez[487] qui parle de « nouvelle bande dessinée » en référence à la nouvelle vague cinématographique pour désigner un groupe d'auteurs comprenant Blain, Blutch, David B., Nicolas de Crécy, Philippe Dupuis, Charles Berberian, Emmanuel Guibert, Pascal Rabaté et Joann Sfar.

Les bandes dessinées qualifiées de roman graphique, ou autrement dénommées auront en tout cas eu pour effet positif de faire découvrir le 9e art à une partie de son non public, mais aussi à amener un public de la bande dessinée vers d'autres horizons[488]. C'est ce qui amène Eric Maigret à parler, à propos du roman graphique, de « cheval de Troie »[489], permettant à la bande dessinée d'accéder à de nouveaux publics et à une autre reconnaissance nouvelle. Ces ouvrages, aussi bien que la querelle autour de leur classification et appellation, auront donc participé à l'entreprise de légitimation du médium.

---

[484] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; p.22
[485] GHOSN Joseph ; op. cit. ; p.33
[486] MENU Jean-Christophe ; op. cit. ; 2005 ; p.37
[487] DAYES Hugues ; *La nouvelle bande dessinée* ; Niffle ; 2002
[488] DESPLANQUES E. ; « L'info par la bande. Le BD-journalisme, enquête » ; dans *Télérama* n°3158 ; 21 juillet 2010
[489] MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.143

Un achèvement ?

L'aboutissement de ce combat interne pourrait être la reconnaissance de cet état de fait par François Mitterrand, alors Président de la République, dans une interview parue dans la revue (A Suivre) en 1989 à l'occasion du 16ème Salon International de la Bande Dessinée d'Angoulême :

> « Comme il y a de bons et de mauvais romans, de bons et de mauvais dessins, il y a entre le texte et le trait de bonnes et de mauvaises rencontres. La profusion ne saurait suffire à disqualifier un genre où la poésie, l'humour, la critique sociale et politique, l'aventure comme l'interrogation métaphysique s'expriment avec force. »[490]

Ce constat sera repris par Bernard Lahire au début des années 2000 : « Désormais il est difficile de stigmatiser le genre dans son ensemble et nombreux sont ceux qui s'accordent à dire qu'il en va en matière de bande dessinée comme en matière de littérature : il y a de "bons" et de "mauvais" albums. »[491]

On peut s'interroger sur l'origine de ce phénomène de hiérarchisation. Bernard Lahire l'érige en « nécessité fondamentale, et quasi anthropologique, de différenciation hiérarchisante, nécessité pour des groupes, des sous-groupes ou des individus de se distinguer positivement (des autres) et de percevoir les autres ou de se percevoir en rapport avec les autres à partir d'une matrice qui distingue le plus du moins, le meilleur du pire, le digne de l'indigne, etc. »[492]

Cette hiérarchisation est également l'une des conditions de la constitution d'une élite artistique telle qu'a pu la décrire Nathalie Heinich[493]. C'est cette élite qui sert alors d'ambassadrice d'un art et permet de jeter des ponts entre les arts.

L'autonomisation liée aux émancipations que nous avons évoquées précédemment a assurément permis son émergence. Mais qu'est-ce qui l'a rendu nécessaire ? C'est peut-être chez les White que l'on peut trouver la réponse. En effet, ils écrivaient à propos de l'évolution de la hiérarchie en peinture au XIXe siècle que « Trois mille peintres ne pouvaient entrer dans un système prévu pour trois cent. »[494] Or on sait que la production de bandes dessinées s'est fortement accrue depuis les années 1990. Thierry Groesnteen affirme ainsi qu'il y avait en France 59 éditeurs de bande dessinée en 1992, 118

---

[490] *(A Suivre)* n°133 ; 26 janvier 1989 ; p.57-69
[491] LAHIRE Bernard ; op. cit. ; 2004 ; p.605
[492] ibid ; p.421
[493] HEINICH Nathalie ; *op. cit.* ; 2005 ; p.259
[494] WHITE Harrisson et Cynthia ; *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes* ; Paris ; Flammarion ; 1991 ; p.108

en 1998, 140 en 2000, 180 en 2002, et 207 en 2005. Le rapport 2014 de l'ACBD en répertoriait, quant à lui, 349. Le nombre de livres de bande dessinée publiés chaque année a crû en proportion passant, selon l'ACBD, de 1563 en 2000 à 5410 en 2014. Au sein d'un corpus aussi vaste, la différenciation et la hiérarchisation sont ainsi devenues indispensables, y compris du point de vue d'une logique purement commerciale.

1.9. Emancipations

La bande dessinée, objet éditorial, est sujette à de multiples *directives de création* au sens où l'entend Baxandall[495], c'est-à-dire à un ensemble de contraintes et d'exigences plus ou moins explicites qui dépendent aussi bien du média, du sujet et du public. Ces directives peuvent être très claires, d'ordre contractuel, voire légal comme c'est le cas pour la censure et les législations portant sur les publications destinées à la jeunesse que nous avons pu évoquer. Elles peuvent également être plus implicites, liées à un contexte socio-culturel et, partant, limitées dans le temps et dans l'espace. Il s'agit pour nous d'analyser, pour paraphraser Bourdieu « […] le travail spécifique que [l'auteur de bande dessinée] a du accomplir, à la fois contre ses déterminations et grâce à elle pour se produire comme créateur, c'est-à-dire comme sujet de sa propre création.»[496]

Nous nous intéresserons ici plus particulièrement aux directives concrètes. Ce que Bourdieu décrivait à propos de la photographie en indiquant que la démarche artistique s'inscrivait dans le refus de la technique[497] et la volonté de personnalisation[498].

La mise page est ainsi – ou, à tout le moins, a pu être – une contrainte forte. Ainsi Jean-Christophe Menu, dont on a déjà évoqué la vive critique du standard éditorial français (qu'il dénomme « 48CC »)[499] explique-t-il que :

> « […] la planche est une forme imposée en amont par les impératifs d'imprimerie, à commencer par celui des *Sunday pages* du début du XXème siècle aux Etats-Unis […] »[500]

L'origine de la contrainte du découpage de la page en bandes – *strips* – et en cases vient en effet du temps où la bande dessinée s'intégrait, dans les journaux, à des pages par ailleurs éditorialisées. De manière à répondre au besoin de l'actualité, les cases pouvaient ainsi facilement être agencées de différentes manières (en une ligne, en une colonne,…) afin de laisser la place aux articles, publicités et par la suite photographies qui pouvait appartenir à la même page. Le dessinateur, en livrant une création modulable s'assurait de ne pas avoir à retravailler sa création, laissant le soin au maquettiste de remonter la séquence narrative. Il est toutes fois assez explicite que ce qui est devenu un des traits caractéristiques de la bande dessinée (même si, comme on l'a déjà vu, cela ne

---

[495] BAXANDALL Michael ; *L'œil du Quattrocento* ; Paris ; Gallimard ; 1985 et BAXANDALL Michael ; *Formes de l'intention* ; Nîmes ; Jacqueline Chambon ; 1991
[496] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (C) ; p.153-154
[497] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1965 ; p.148
[498] ibid ; p.151
[499] Voir en 1.8.
[500] MENU Jean-Christophe ; op. cit. ; 2011 ; p.467

suffit pas à la définir, et n'est pas applicable qu'à elle)[501] a perduré bien au-delà de la simple nécessité de publication, ce que souligne Benoît Peeters :

> « L'utilisation conventionnelle de la case et de la page est toutefois loin de se limiter à cette période de l'histoire de la bande dessinée. On la rencontre chez beaucoup d'auteurs qui n'ont jamais été soumis à l'exigence de la publication par strips quotidiens […] C'est ce que André Franquin avait judicieusement baptisé "le gaufrier". »[502]

Voici donc un standard éditorial valable en France et en Belgique clairement défini : des albums de quarante huit pages divisées en bandes – le plus souvent quatre –, elles mêmes divisées en cases – le plus souvent trois. Pour ce qui est des contraintes liées à la page, les mêmes remarques peuvent être faites pour la bande dessinée à travers le monde, incluant comics et mangas.

Cette somme de directives de créations a contribué, avec le travail en ateliers au sein desquels s'effectue tout ou partie de la formation des auteurs[503] à amener à considérer la bande dessinée comme un *artisanat*. C'est ce qu'attestent différents commentateurs et acteurs du champ :

> « Longtemps, les créateurs de bande dessinée du XXe siècle refusaient de se considérer comme des artistes et se présentaient comme de simples artisans du divertissement. »[504]

> « Le caractère "artisanal" de leur travail mis en avant par certains auteurs eux-mêmes ne va pas contribuer à dissiper le trouble. »[505]

> «L'auteur classique étant un artisan qui confie son travail à une industrie.»[506]

> « Dans la création d'une bande dessinée, il y'a un étrange mélange de talent, d'artisanat et de reproduction mécanique. »[507]

En somme, le dessinateur de bande dessinée ne serait qu'un « ouvrier du dessin » (selon le mot prêté à Roland Topor[508]) répondant à des commandes

---

[501] Voir en 1.1.
[502] PEETERS Benoît ; op. cit. ; 1998 ; p.53
[503] Voir en 1.7.
[504] MOUCHART Benoît ; in *Beaux Arts Magazine* hors série n°1, *Qu'est-ce que la bande-dessinée aujourd'hui ?* ; janvier 2003; p.13
[505] POMMIER Frédéric ; op. cit ; 2005 ; p.37
[506] MENU Jean-Christophe ; op. cit. ; 2011 ; p.224
[507] Propos de Chris Ware rapportés dans PEETERS Benoît et SAMSON Jacques ; op. cit. ; 2010 ; p.53
[508] rapporté dans la *Nouvelle Revue Française* n°592 ; op. cit ; 2010

précises, remplissant des cases pour illustrer les récits d'un autre. Le témoignage du dessinateur Paul Gillon va dans ce sens :

> « […] n'étant pas l'auteur, je ne vois pas pourquoi j'interviendrais dans une histoire qui ne m'appartiens pas… Je n'éprouve pas le besoin d'intervenir au niveau du scénario. Etant dessinateur, j'essaye de créer une histoire parallèle, superposée au scénario… Le rôle du dessinateur, est celui d'un créateur en second. »[509]

Cette référence à l'artisanat ou, pour le dire autrement, à un paradigme artistique ancien, est peut être liée également à la dimension figurative du médium. Ainsi, Raymonde Moulin rapportait-elle que les peintres tenants de la tradition réaliste sous ses différentes facettes dans la seconde moitié du XXe siècle se revendiquaient également de l'artisanat[510]. Le recours à la figuration, mais aussi le mode de formation, l'acquisition d'un savoir-faire caractérisé par la maîtrise du dessin figuratif et par l'acquisition de règles de composition placent la bande dessinée du côté de l'artisanat, en opposition avec le paradigme de l'artiste contemporain dont Raymonde Moulin disait : « L'artiste contemporain n'est pas un homme de métier, au sens de l'artisan du Moyen-Age. Sa qualification n'est pas le résultat d'un apprentissage spécialisé et sa compétence n'est pas définie par l'excellence d'un savoir-faire. L'artiste contemporain n'est pas un professionnel, au sens où l'était l'artiste académicien dont la formation garantissait le savoir intellectuel et la maîtrise pratique. L'artiste contemporain est l'héritier de *l'alter deus* de la Renaissance et du génie romantique. Il est artiste et il est le producteur de la définition sociale du bien qu'il produit. »[511]

Dans l'art contemporain en effet, contrairement à l'artisanat, l'artiste peut ne pas être celui qui *réalise* l'œuvre physiquement, mais uniquement son concepteur. Nous reviendrons plus loin sur les relations entre bande dessinée et art contemporain.

Dans les institutions de Beaux-Arts telles qu'elles sont structurées en occident à l'heure actuelle, art et artisanat semble bien distincts l'un de l'autre. Howard Becker l'affirme clairement en expliquant que l'art est « […] le seul domaine où la séparation - fondatrice de l'identité de la discipline - entre art, artisanat et industrie repose aussi directement sur une distinction matérielle entre la production de biens uniques et celles de biens multiples ou reproductibles […].»[512] Assurément, la bande dessinée est prise par nature entre les soupçons d'artisanat et d'industrie qui l'excluraient de la sphère artistique. Et c'est bien la notion de contrainte extérieure, de directive qui est au cœur de cette distinction entre art et artisanat. Jean-Louis Fabiani explique ainsi qu'« […]

---

[509] propos rapportés in LACASSIN Francis ; op. cit. ; 1982 ; p.238
[510] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; 1992 ; p.352
[511] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; 1992 ; p.364
[512] BECKER Howard ; op. cit. ; 2010 ; p.16

émerge progressivement la figure de l'artiste, par opposition à celle de l'artisan, sous l'effet de la mise à distance progressive de la contrainte externe. »[513]

Cette contrainte extérieure est matérialisée par l'aspect marchand de la création. Celle qui vise à être vendue est un artisanat, réalisé par un commanditaire, direct ou espéré, là où l'artiste crée pour créer. Matthieu Béra et Yvon Lamy résument ainsi cette notion bourdieusienne de l'intérêt désintéressé – sur laquelle nous reviendrons par ailleurs[514] – en affirmant qu'« Il s'est opéré ainsi un classement social (avec ses enjeux) lequel, d'un côté, renvoie l'artisan à la matérialité, à l'économie et au besoin, à la commande extérieure du client ou du collectionneur, et, de l'autre, l'artiste à la spontanéité de son inspiration, à la gratuité du geste et au désir, à l'absence de clientèle. »[515] Raymonde Moulin rapportait quant à elle l'opinion répandue dans le monde des beaux arts instituant une hiérarchie marquée basée précisément sur le rejet de la contrainte et du commerce : « Beaucoup de responsables de musées ont été disposés à parier sur les artistes contestataires d'un marché qui les refusait, tant il est vrai, comme le soutien Sir Alan Bowness qui a été, pendant presque neuf ans, directeur de la Tate galery, qu'il y a deux catégories d'artistes, le génie et l'artisan, qui correspondent à deux catégories d'art, l'art pour le musée et l'art pour le marché (1989, p.9) »[516]

Jean-Louis Fabiani explique qu'« […] émerge progressivement la figure de l'artiste par opposition à celle de l'artisan, sous l'effet de la mise à distance progressive de la contrainte externe. »[517]. Ceci est aussi vrai historiquement dans l'affirmation de la figure de l'artiste en occident, qu'en tant que processus que traversent certaines disciplines. Ainsi, pour prétendre à la sphère artistique, la bande dessinée a dû s'affranchir de ces contraintes. Il ne s'agit évidemment pas pour nous de prétendre que le médium tout entier en est aujourd'hui libéré, mais de démontrer que certaines figures, par étapes successives, ont su s'émanciper des directives éditoriales et mercantiles, et faire ainsi gagner le champ en autonomie.

Emancipation du marché

S'affranchir des contraintes financières du marché, c'est ne plus placer le public au cœur de l'acte créatif. Pour se lancer dans semblable entreprise, il faut soit posséder un éditeur « mécène », ou à prétention artistique, ou bien être son

---

[513] FABIANI Jean-Louis ; op. cit. ; 2007 ; p.43
[514] Voir en 2.1.
[515] BERA Matthieu et LAMY Yvon ; *Sociologie de la culture* ; Paris ; Armand Colin ; 2007 ; p.102
[516] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; 1992 ; p.355
[517] FABIANI Jean-Louis ; op. cit. ; 2007 ; p.43

propre éditeur. C'est pour cette raison que certains auteurs de bande dessinée ont du mettre en place leurs propres structures éditoriales.

Le journal *Pilote* avait été l'antichambre de ce mouvement. Il a été créé en 1959 par des auteurs de bande dessinée comme Albert Uderzo, André Goscinny (qui en sera longtemps le rédacteur en chef emblématique) ou Jean-Michel Charlier (entre autres) qui avait été licenciés par leur éditeur. Il sera racheté dès l'année suivante par les éditions Dargaud. La revue cible, comme nous l'avons déjà dit, un public plus âgé que les autres périodiques de bande dessinée disponible sur le marché franco-belge, en s'adressant aux adolescents. Ce sont, du reste, des auteurs issus pour la plupart de ce journal qui vont, à la fin des années 1960 et dans le cours des années 1970, réellement s'affranchir des éditeurs.

Pour cela, ils vont créer leurs propres revues : *L'écho des savanes* créé par Marcel Gotlib, Claire Bretécher et Nikita Mandryka en 1972, *Fluide Glacial* fondé en 1975 par Jean-Claude Forest, Alexis, Marcel Gotlib – à nouveau – Pierre Lacroix, Francis Masse et Jean Solé et la même année *Métal Hurlant* est lancé par Jean Giraud, Philippe Druillet, Jean-Pierre Dionnet et l'éditeur Bernard Farkas. Laboratoires d'expérimentations, ces aventures éditoriales sont périlleuses financièrement. Chacun de ces titres connaîtra ainsi des périodes fastes et d'autres plus difficiles, a parution étant parfois stoppée pendant plusieurs mois ou sa fréquence diminuée.

Ces publications rentrent en écho avec les expériences de revues autoproduites, souvente underground initiées aux Etats-Unis, *Mad magazine* (1952) *, Help ! (1960)*, *Zap Comix* (1967), ou la *Rip off Press* (1969), revues que lisent les auteurs à l'origine des revues françaises. Les auteurs français et américains sont par ailleurs parfois en contact. La dynamique se poursuivra aux Etats-Unis avec *RAW* (1980) influencée en retour par l'hexagone, notamment via *Heavy Metal*, la déclinaison aux Etats-Unis de *Métal Hurlant*.

Dans la même dynamique seront créées les éditions Futuropolis en 1972 par le directeur artistique Etienne Robial et son épouse d'alors, la dessinatrice et scénariste de bande dessinée Florence Cestac.

Ce mouvement connaîtra une seconde vague dans les années 1990 avec l'apparition d'éditeurs indépendants tels que Frémok, Ego comme X, mais dont le plus emblématique va être l'Association Fondée en 1990 par Jean-Christophe Menu, Stanislas Barthélémy, Matt Konture, Killoffer, Lewis Trondheim, David B. et Mokeït.

Pour tous les cas que nous avons pu citer, la problématique est la même : autonomiser la production. Jean-Pierre Esquenazi explique que, chez Bourdieu, « l'autonomie de l'œuvre est un effet de l'autonomie du champ. »[518] Or, chez Bourdieu, le passage à l'art, l'autonomisation du champ se fait en effet en s'affranchissant du rapport bourgeois marchand-client[519]. Cette relation passe

[518] ESQUENAZI Jean-Pierre ; op. cit. ; 2007 ; p.33
[519] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 ; p.121

dans le cas qui nous intéresse par l'éviction de l'éditeur dans le processus de création, mais aussi, on l'a vu, par l'abandon du public *traditionnel*, à savoir les enfants. *L'écho des savanes*, *Fluide glacial*, comme *Métal Hurlant* affichent sur leur couverture dès leur premier numéro la mention « réservé aux adultes », revendication d'une bande dessinée mature, destinée à un public majeur, moyens de rompre avec les codes régissant le médium, particulièrement la censure sur la presse destinée au jeune public. En créant des bandes dessinées pour les adultes, les auteurs ne répondent pas ç une étude de marché, ne cherchent pas à conquérir une niche vacante, mais créent avant tout pour eux-mêmes.

Emancipations formelles

Au sein des pages de ces nouvelles revues et des ouvrages qu'ils éditent, les dessinateurs vont pouvoir développer des styles très personnels, tant du point de vue du scénario que du dessin, du découpage ou encore de la longueur des récits.

Ces émancipations formelles s'expriment de différentes manières. Le nombre de pages que peut comporter un récit est ainsi rendu libre. Dans l'argumentaire de la revue (A Suivre) on trouve par exemple la mention :

> « […] sans autre limite de longueur que celle que voudront leur donner leurs auteurs »[520]

Mais cette question de la pagination est également, on l'a déjà dit, au cœur de la démarche des éditions L'Association, tant du point de vue du nombre de page que du format et des proportions des publications. Le format est également présent dans les réflexions d'auteurs outre-atlantique considérés comme étant du pôle artistique du champ, comme Chris Ware qui témoigne :

> « Si je modifie le format de la revue d'un numéro à l'autre, ce n'est pas pour être original à tout prix, comme l'ont laissé entendre certains critiques. Je pense simplement que chaque numéro doit avoir une saveur particulière, et s'adapter à son contenu particulier. De plus le format standard des *comic books* américains me paraît foncièrement inepte ; je n'arrive pas à comprendre pourquoi tant de dessinateurs y restent fidèles. Le format d'un livre est un paramètre aussi important que la façon dont la nourriture est présentée ou dont une personne est vêtue. »[521]

---

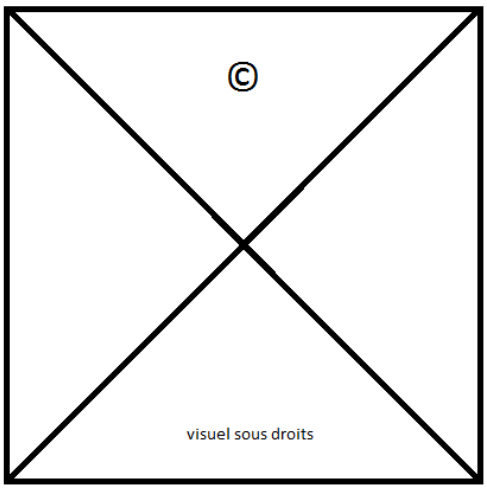
[520] « (A Suivre) est tout simplement une revue adulte » ; in *Nouvelle Revue Française* n°592 ; Gallimard ; Paris ; janvier 2010

[521] WARE Chris ; « propos choisis », in *9e Art* n°2 ; Angoulême ; CNBDI ; Janvier 1997, p.57

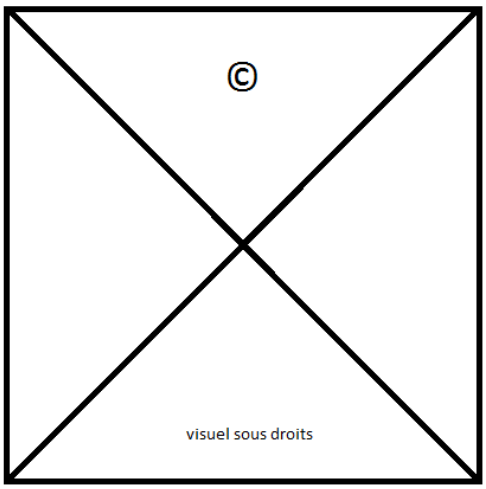
Une liberté conquise par certains mais loin d'être acquise pour tous, ainsi que le regrette un auteur comme Jean-Philippe Peyraud :

> « J'aimerais pouvoir dire à mon éditeur : "Je fais un livre, je ne sais pas de quoi ça va parler et combien il y aura de pages, tu me paieras à la fin" et lui fournir 5 000 ou 100 pages suivant l'inspiration. L'écrivain a une liberté que n'aura jamais l'auteur de bande dessinée. »[522]

Ensuite, au niveau de la page, c'est la question du découpage, de l'agencement en cases qui cesse naturellement d'être un impératif dès lors que le format de publication est maîtrisé par l'auteur. Ainsi, déjà en 1975, Luc Boltanski écrit-il que « Druillet supprime le système des cases que Fred utilise pour suggérer un univers où la logique de la bande se substituerait à la logique du réel. »[523] Dans les années 1960-1970 apparaissent ainsi des dessins pleine page, voire en double page, au sein du récit, de même que des cases de formats variés (Philippe Druillet utilise notamment le rond et le triangle). Des auteurs comme Fred, Greg ou Gotlib se jouent du système de la case qui prend parfois un rôle au niveau diégétique, le cerne noir qui l'entoure servant comme d'un objet aux personnages qui la peuplent.



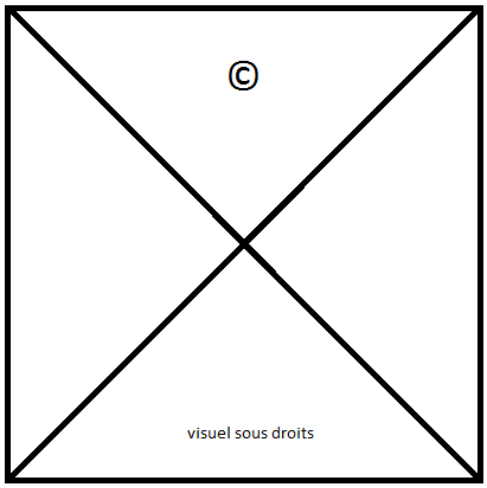
Ill.1 - Fred, *Philémon*, 1965



Ill.2 - Philippe Druillet, *Delirius*, 1972

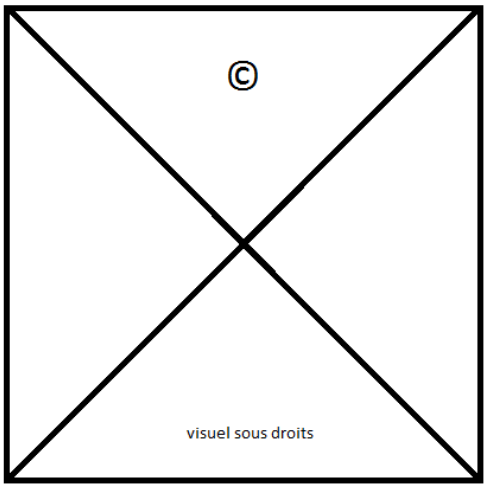
[522] Propos rapportés in *Nouvelle Revue Française* n°592 ; op. cit. ; 2010 ; p.175-176

[523] BOLTANSKI Luc ; op. cit ; 1975 ; p.50

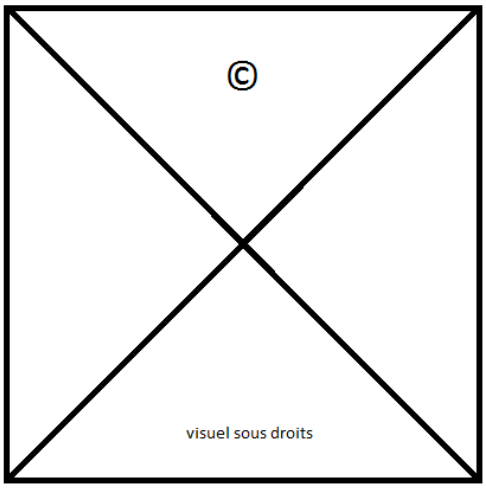


Ill.3 - Greg, *L'incorrigible Achille Talon*, 1983

Elle finira parfois par disparaître, laissant les scénettes s'aligner dans l'espace de la page sans délimitation explicite.



Ill.4 - Killoffer, *676 apparitions de Killoffer*, 2002



Ill.5 - Margaux Motin, *La tectonique des plaques*, 2013

Au niveau diégétique, d'autres contraintes sont battues en brèche. On a pu parler de la sérialité de la bande dessinée, contrainte éditoriale et commerciale qui tombe à son tour :

> Futuropolis « met en avant la notion d'auteur à une époque où triomphait encore le plus souvent le héros et la série »[524]

> « Ce rapport fétichiste au personnage qui a longtemps caractérisé la bande dessiné n'est plus une obligation, ce qui rend notre travail d'auteur plus libre et plus intéressant. » [525]

Enfin, dans le traitement même, la couleur est abandonnée aussi bien par les revues Fluide Glacial, Métal Hurlant ou (A Suivre) que par les éditions l'Association, entre autres. On peut lier cette modification à des contraintes économiques pour des publications autofinancées, ce qui est sans doute vrai, mais cela va revêtir, comme en photographie, une dimension artistique, la couleur étant réputée plaire aux enfants :

> « Il y avait aussi un grand plaisir d'échapper à la couleur, à revenir à la pureté du noir et du blanc. »[526]

De nouvelles directives ?

Cette émergence d'une bande dessinée indépendante qui n'est pas sans faire penser au mouvement free jazz décrit par Matthieu Jouan[527] a contribué à faire reconnaître une certaine bande dessinée comme artistique en se libérant du paradigme de l'artisanat. Cet effort a d'ailleurs été salué au sein même du champ car plusieurs des acteurs majeurs de ces transformations ont été récompensés à Angoulême (Fred Grand prix en 1980, Moebius en 1982, Claude Forest en 1983, Philippe Druillet en 1987, Gotlib en 1991, Nikita Mandryka en 1994, Florence Cestac en 2000, Lewis Trondheim en 2006 pour ne citer qu'eux et se cantonner au Grand Prix). Nous sommes tentés d'y voir le témoin que cette mutation du champ, même partielle et portée par un nombre restreint de personnalités organisatrices, correspondait bien à une aspiration jugée comme le courant dominant symboliquement – mais pas commercialement – au sein du champ.

Mais Benoît Peeters voyait d'autres directives dans la création de bandes dessinées :

---

[524] QUILLIEN Christophe ; in *Nouvelle Revue Française* n°592 ; op. cit. ; 2010 ; p.143

[525] DUPUY Philippe ; in *Nouvelle Revue Française* n°592 ; op. cit. ; 2010 ; p.271

[526] propos de Jacques Tardi rapportés dans FINET Nicolas ; op. cit. ; 2004 ; p.29

[527] JOUAN Matthieu ; op. cit. ; 1999

> « La bande dessinée se trouve donc prise entre les exigences artisanales de la réalisation – travail d'enlumineur, disait Hergé, addition de talents minuscules, de tâches patientes et sans gloire – et la nécessité d'une véritable implication artistique. »[528]

Et en effet, à la suite de notre partie sur les distinctions au sein du champ, on peut dire que de nouvelles directives sont venues non pas tant remplacer que cohabiter avec celles existantes, scindant le champ en deux : une partie suivant des directives plus directement liées à la dimension commerciale de la production, une autre se revendiquant plus artistique et suivant d'autres directives qui pourraient se résumer en creux à ne suivre aucune des directives de la partie la plus commerciale (adopter une pagination et/ou un format différent, potentiellement être en noir et blanc, ne pas s'adresser au jeune public, ne pas constituer une série, si possible être l'auteur du scénario comme du dessin…). C'est l'imposition d'une nouvelle norme liée à la constitution d'un champ autonome dont parlait Bourdieu à propos de la peinture[529].

En contrepoint, on peut par ailleurs noter, à la suite de Roberta Shapiro et Nathalie Heinich, que l'appartenance à l'artisanat, lorsqu'elle est revendiquée, peut être aussi une forme d'humilité et une prétention à une certaine authenticité[530]. Par ailleurs, comme le rappelle Catherine Millet, même si c'est pour le regretter, le champ de l'art, y compris contemporain, n'échappe pas non plus aux directives de création – mais n'est-ce pas là l'essence sociale des œuvres d'art ? – même les plus explicites :

> « Trop d'œuvres ne sont que le respect du cahier des charges d'une commande publique, ou encore la réponse à la sollicitation d'un commissaire d'exposition. »[531]

Plus loin, nous serons amenés à nous demander si le rejet des directives liées au domaine de l'édition n'a pas été susceptible de laisser la place à de nouvelles directives de création, plus liées aux mondes de l'art, notamment pour les activités qui débordent du cadre purement éditorial.

---

[528] PEETERS Benoît ; op. cit. ; 2009 ; p.74
[529] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 ; p.94
[530] HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta ; op. cit. ; 2012 ; p.276
[531] MILLET Catherine ; *L'art contemporain. Histoire et géographie* ; Paris ; Flammarion ; 2006

1.10 Déclarations

Il est patent en sociologie des arts que la définition professionnelle de l'artiste n'est pas une notion clairement délimitée. La formation, ou le fait de tirer l'essentiel de ses revenus de cette activité ne sont pas des critères nécessaires - et probablement pas d'avantage suffisants - pour déterminer qui est artiste. Nous avons déjà étudié ces questions concernant les auteurs de bande dessinée et constaté une évolution dans le temps et une hétérogénéité de situations. Deux autres critères, pas d'avantage suffisants, mais néanmoins importants, rentrent en ligne de compte : l'autodéfinition, et la reconnaissance de la part du milieu artistique[532]. Dans les deux cas, il s'agit d'actes déclaratifs. L'un peut être qualifié d'endogène, propre à l'individu, propre au champ, l'autre d'exogène, venant du champ des beaux-arts, de la critique, des institutions, du marché.

La déclaration concerne aussi bien l'œuvre que l'artiste, particulièrement lorsque c'est ce dernier qui l'émet. Il affirme ainsi sa démarche consciente et l'inscrit dans un contexte. Le philosophe Yves Michaud, qui fut directeur de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de 1989 à 1997 écrit ainsi à propos de Marcel Duchamp :

> « Celui qui proposait de considérer un porte-bouteilles comme une sculpture était *déjà* un artiste et toutes nos discussions sur la nature de cette œuvre se déroulent sur le fond de cette assomption. »[533]

Jean Pierre Esquenazi fait de cet acte déclaratif un moment clef dans la vie de l'œuvre[534]. Indépendamment du contexte de production, l'acte déclaratif fait entrer l'œuvre dans la prétention à l'art – dans le cas de la déclaration endogène – ou dans sa reconnaissance – dans le cas d'une déclaration exogène provenant d'une figure légitimante. L'acte déclaratif est, partant, interprétatif et correspond à un contexte de réception précis. Esquenazi insiste : « Il faut également rappeler la nature langagière des déclarations : elles sont des actes performatifs au sens qu'Austin (1971) puis Bourdieu (2001) donnent à ce terme : elles établissent la légitimité de certains objets à être reçus dans un cadre culturel donné. »[535] Cette question est au cœur de notre travail de terrain où il s'agit d'analyser quelle déclaration constituent vraiment les mises en exposition de la bande dessinée et son accession au marché de l'art, mais aussi les motivations qui poussent les différents acteurs en présence à procéder à ces déclarations.

Pour Eric Maigret, « La transformation la plus importante enregistrée par la bande dessinée sur le plan de la légitimation est bien sûr l'émergence d'une

---

[532] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; 1992 ; p.249
[533] MICHAUD Yves ; op. cit. ; 1989 ; p.38
[534] ESQUENAZI Jean-Pierre ; op. cit. ; 2007 ; p.71-72
[535] ibid ; p.156

nouvelle génération d'auteurs se revendiquant pleinement auteurs, c'est-à-dire avant-gardistes. »[536] Nous allons nous intéresser à ces revendications issues du monde de la bande dessinée lui même, avant de présenter des déclarations qui lui sont extérieures et qui serviront de prélude à la présentation des résultats de notre enquête de terrain.

Déclarations endogènes

Au sein même du champ, il a fallu longtemps attendre avant que des voix ne se fassent entendre pour revendiquer le statut d'art ou d'artiste. Pas de manifeste, pas d'assertion fracassante dans la presse. On cherchera, en vain, dans les pages des premières revues à s'émanciper des directives de création une proclamation de la bande dessinée en tant qu'art. Car tel n'était pas alors le combat de ces auteurs. Ceux-ci cherchaient à exprimer leur créativité au sein de leur médium sans contrainte, non pas encore à accéder à un autre statut. Sans doute aussi le champ n'avait-il pas encore assez de légitimité pour pouvoir soutenir ce type de prétention. Luc Boltanski en 1975 écrit que « Chez la plupart des dessinateurs, l'adoption des manières qui caractérisent la relation "artiste" à l'œuvre s'opère de façon hésitante, honteuse, anxieuse, comme si l'habitude de classe résistait aux sollicitations du champ et à la tentation d'adopter la représentation de leur œuvre que les commentateurs venus du champ intellectuel bâtissent autour d'eux. »[537] Le sociologue parle de « censure intériorisée »[538] qu'il attribue à l'ethos de classe des auteurs.

Nous nous rangeons volontiers aux arguments de Boltanski pour affirmer avec lui que les premières déclarations ne viennent pas des auteurs mais de la critique. Cependant, il nous semble que certaines formes de déclarations, de revendications de la part des auteurs peuvent déjà se trouver. Le premier d'entre eux est la signature. L'histoire de l'art considère en effet comme une étape clef le moment où peintres, sculpteurs, enlumineurs et autres artistes se sont mis à apposer leur signature – et non la marque de l'artisan qui servait au paiement – sur leurs œuvres. Nathalie Heinich reconnaît là un opérateur d'artification assuré[539]. Or précisément en bande dessinée, chaque page, voire parfois chaque strip porte la signature de son auteur. On pourra nuancer ce propos de par le fréquent recours au pseudonyme (Hergé pour Georges Rémi, Jijé pour Joseph Gillain, Morris pour Maurice de Bevere, Moebius pour Jean Giraud, Blutch pour Christian Hincker… la liste est pléthorique), mais il est facile d'y voir le plus souvent la volonté de raccourcir un nom trop long. Si l'on peu imaginer que

---

[536] MAIGRET Eric ; « Bande dessiné et post légitimité » in MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.133
[537] BOLTANSKI Luc ; op. cit. ; 1975 ; p.54
[538] ibid ; p.55
[539] HEINICH Nathalie ; « La signature comme indicateur d'artification, » ; in *Sociétés et représentations* n°25, p97-106 ; 2008

certains l'emploient par honte de leur production (on pense aux dessinateurs de séries très commerciales comme *Les blondes* ou *Les pompiers* qui publient sour leur patronyme d'autres albums moins connotés), aucune certitude ne peut être établie à ce sujet, et ils restent en tout cas largement minoritaires. La signature nous apparaît donc bien en bande dessinée comme la revendication de la paternité sur une création graphique et, partant, une déclaration.

Par ailleurs, implicitement, toute la partie que nous avons développée sur l'émancipation des codes éditoriaux et la création de revues et éditions autogérées constitue une revendication de par l'adoption d'un comportement artistique avec l'acquisition d'une liberté de création et d'expression.

On peut associer à cela de timides revendications à travers les slogans et argumentaires alors employés. Ainsi, *Charlie mensuel* (1969-1986) utilise-t-il comme slogan « Le seul journal de bandes dessinées lu par des gens capables de lire autre chose que des bandes dessinées. » Un slogan à double tranchant s'il en est qui montre tout à la fois une distinction vis à vis de la bande dessinée telle que conçue jusque là et la revendication de préoccupations et d'une exigence d'un niveau supérieur. A sa suite, en 1978, on trouve dans l'éditorial du premier numéro de la revue (A Suivre) : "(A Suivre) sera l'irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature". Là encore, il y a à la fois affirmation que jusque là la bande dessinée n'était pas de la littérature, et déclaration qu'à présent, grâce à cette nouvelle publication, le 9e art rejoint le 5e. Dans la décennie suivante, on trouve le même type d'affirmation aux Etats-Unis avec la revue *Raw* (1980-1991), fondée par Art Spiegelman et son épouse d'origine française Françoise Mouly, qui adopte comme formule "High culture for low brows" (que l'on pourrait traduire par « Haute culture pour incultes »), une affirmation teintée d'humour et toujours à double tranchant mais qui affirme, malgré tout, véhiculer des créations appartenant à la haute culture, mais une haute culture *accessible* finalement. On peut encore évoquer l'éphémère collection *Autodafé* (1982-83) de l'éditeur les Humanoïdes Associés qui, à son tour, se revendique de la littérature en affirmant : « Autodafé est plus qu'une autre collection : un concept inédit entre roman et BD. »

Il faut attendre le courant des années 2000 pour qu'apparaissent de réelles déclarations émises par les auteurs eux-mêmes. Peut-être faut-il voir là une impréparation, une inadéquation entre les auteurs de bande dessinée et les journalistes qui les interrogent ? Véronique Moulinié, chargée de recherche au CNRS, écrivait ainsi à propos d'artistes d'art brut : « Sommés par les journalistes d'expliquer les ressorts de leurs créations, ils sont bien souvent impuissants à y parvenir, ne maîtrisant pas les codes de ce type de récit de soi comme artiste, se contentant spontanément de faire de leurs créations un simple "bricolage pour passer le temps". » [540], or nous avons vu que, particulièrement pour les générations d'auteurs nés avant 1950, beaucoup ne sont pas issus de

[540] MOULINIE Véronique ; « Comment naissent les œuvres des singuliers » ; in HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta ; *op. cit.* ; Paris ; 2012 ; p.72

l'enseignement en beaux-arts, ne les incitant peut-être pas à briguer ce type de position auprès de journalistes et critiques.

Mais, à partir des années 1990, les déclarations de la part des auteurs vont peu à peu s'affirmer. Interviewé en 2000 dans Beaux Arts Magazine, Robert Crumb revendiquait quant à lui de manière plus affirmée son statut d'artiste :

> « Je suis autant un artiste que tous ces mecs que l'on voit dans les musées. […] Moi, je n'ai eu aucun apprentissage, je n'ai suivi aucun cours. J'ai appris à dessiner en copiant les bandes dessinées de Walt Disney. »[541]

Certaines déclarations sont plus contemporaines des créations auxquelles elles sont associées, mais non dépourvues d'une certaine humilité :

> « Si un chanteur de variétés est un artiste, je suis artiste moi aussi. Je suis artiste sans être plasticien. Je ne suis pas écrivain non plus et pourtant j'écris. Mais j'ai des préoccupations d'artiste... […] Oui, la bande dessinée est un moyen, pour moi, vraiment agréable d'acquérir une certaine liberté artistique. »[542]

On trouve aussi parfois des déclarations a posteriori, revendiquant un ancrage ancien du combat pour la reconnaissance même s'il est difficile de le trouver explicitement dans les propos les plus anciens. Ainsi, en 2011, Enki Bilal, qui commence par reconnaître l'imposition d'une norme extérieure avant de la faire sienne :

> « Je ne peux pas vraiment parler d'une stratégie, parce que si je n'avais pas rencontré les professionnels du marché de l'art, ceux qui m'ont dit : "Il faut le faire", rien ne se serait passé. Je me suis contenté de donner mon accord à une proposition. Maintenant, c'est vrai qu'il n'y a pas non plus de hasard : j'ai toujours été l'un des seuls à marteler que la bande dessinée n'était pas seulement l'univers des petits Mickeys mais un art, un art contemporain. »[543]

Philippe Druillet, lui aussi, revient sur son parcours pour en présenter l'indéniable cohérence – il est réputé être le premier auteur de bande dessinée à qui une vente aux enchères ait été consacrée, par Pierre Cornette-de-Saint-Cyr à Drouot en 1989 – mais qu'il n'avait pas, jusque là, formulée aussi explicitement :

> « Je me suis battu parce que j'avais quelque chose à dire. Je me suis aussi battu pour la profession. Je voulais que la bande dessinée soit reconnue comme un art à part entière, et non plus comme une distraction pour

---

[541] propos de Robert Crumb ; in *Beaux Arts Magazine* n°189 ; Février 2000
[542] propos de Blutch ; in *Nouvelle Revue Française* n°592 ; op. cit. ; 2010 ; p.254
[543] ONO-DIT-BIOT Christophe ; op. cit. ; 2011 ; p.239

abrutis écervelés. Je crois qu'on y est arrivés aujourd'hui. Je suis très fier d'avoir fait entrer la bande dessinée dans les galeries d'art. Je suis fier d'avoir fait entrer la bande dessinée dans les musées. »[544]

« Il est naturel que nous arrivions dans les salles de vente, dans les galeries, ou chez les collectionneurs. Voilà un aboutissement qui est un véritable combat culturel. »[545]

Déclarations exogènes

Il semble que les premières affirmations explicites de la bande dessinée en tant qu'art proviennent des commentateurs plus que des auteurs et s'avèrent donc extérieures au champ. On pense à l'appellation même de neuvième art, apparue sous la plume au critique et historien du cinéma Claude Beylie, même si Morris (le dessinateur de Lucky Luke) et Pierre Vankeer (alors directeur aux chemins de fer, par ailleurs collectionneur érudit et délégué du CELEG) l'utiliseront comme titre d'une rubrique sous-titrée « le musée de la bande dessinée » au sein du journal *Spirou*. Nous avons déjà évoqué précédemment la constitution du discours d'érudition et souligné qu'il était porté par des personnalités extérieures au champ[546].

L'attribution de prix à des œuvres de bande dessinée par des institutions extérieures constitue également une déclaration. On pense évidemment au prix Pulitzer spécial décerné en 1992 à *Mauss*, une distinction qui a contribué à ce qu'une presse qui n'aurait jamais parlé de bande dessinée s'intéressé à elle. *Mauss* a ainsi attiré l'attention des enseignants et a pu être intégré à la manière de présenter la Seconde Guerre Mondiale à l'école. L'ouvrage est également devenu, comme on l'a vu, un des étendards du roman graphique grâce à ce prix habituellement attribué à des journalistes. Il s'agit d'un prix Pulitzer spécial et non pas DU prix Pulitzer de l'année 1992. L'académie Pulitzer décerne des prix dans plusieurs catégories chaque année (Journalisme, lui même divisé en de nombreuses catégories ; Littérature, là encore avec plusieurs catégories ; et Musique) et des prix spéciaux hors catégories. C'est un de ceux-ci (cependant mentionné sur le site Internet de l'Académie Pulitzer comme étant un prix spécial rattaché à la catégorie *Lettres*) qu'a reçu *Mauss*[547]. Cette année là, le Pulitzer de littérature, dans la catégorie Fiction, est en effet revenu à Jane Smiley pour *L'Exploitation* (*A Thousand Acres*). La reconnaissance est indéniable, mais la

---

[544] DRUILLET Philippe et ALLIOT David ; op. cit. ; 2014 ; p.239

[545] DELCROIX Olivier ; *Philippe Druillet le retour* ; mis à jour le 14 juin 2010 [consulté le 15 juillet 2011] ; http://blog.lefigaro.fr/bd/2010/06/philippe-druillet-le-retour.html

[546] Voir en 1.5.

[547] http://www.pulitzer.org/awards/1992

nuance méritait d'être ici soulignée, même si dans l'effet médiatique, *Mauss* est réputé avoir reçu le prix Pulitzer sans plus de détail.

Quatre ans plus tard, en 1996, l'American book award est attribué à *Palestine* de Joe Sacco en 1996, et en 2001 le *Jimmy Corrigan* de Chris Ware devient la première bande dessinée à recevoir le titre de meilleur premier livre de l'année distribué par le Guardian. Trois prix littéraires qui donnent une reconnaissance bien particulière à la bande dessinée. De fait, la bande dessinée est un objet éditorial et est publiée sous forme de livre par des éditeurs. Harry Morgan, théoricien de la bande dessinée, exprime très clairement :

> « Notre thèse essentielle est que le récit en images est une forme de littérature, une littérature dessinée. La notion de littérature telle que nous la concevons reposé sur la coprésence du livre, de ses sous-unités (le fascicule, la feuille volante), de son origine qui est le manuscrit, de ses équivalents antiques ou exotiques ou de ses substituts modernes, et d'un mode de prise d'information qui est la lecture. »[548]

Nous reviendrons plus tard sur le balancement de la bande dessinée entre beaux-arts et littérature[549], mais notons ici, parlant de déclarations, que précisément la bande dessinée s'est vue reconnaître et distinguer par trois institutions littéraires – toutes nord-américaines au demeurant – sans jamais avoir obtenu de prix issu du monde des beaux-arts. Il faut sans doute y voir une logique liée, en effet, à ce statut éditorial. Sylvie Ducas, maître de conférences en littérature française à l'université Paris-Ouest parle ainsi des prix littéraires : « Travaillés par des logique contradictoires - celle, littéraire, de la consécration d'un talent et celle, économique, du rendement d'un livre - les prix littéraires sont donc une excellente entrée dans l'économie des biens symboliques et dans le champ des luttes pour le monopole du pouvoir de légitimation littéraire. »[550]

Le fait que la déclaration provienne de l'extérieur du champ sous-entend que c'est une nouvelle norme imposée. Jean-Christophe Menu ne dit pas autre chose :

> « […] aujourd'hui le microcosme impose l'idée que les auteurs sont des Artistes. Il l'impose aux auteurs eux-mêmes, d'où l'arrogance qui se mêle à leur académisme, ainsi qu'au public. »[551]

---

[548] MORGAN Harry ; *Principes des littératures dessinées* ; Editions de l'an 2 ; Angoulême ; 2003 ; p.19
[549] Voir en 2.6.
[550] DUCAS Sylvie, « Prix littéraires en France : consécration et désacralisation de l'auteur ? », *Contextes* n°7, mai 2010, http://contextes.revues.org/4656
[551] MENU Jean-Christophe ; op. cit. ; 2005 ; p.72

Mais si l'on suit le philosophe Yves Michaud, le monde des beaux-arts connaitrait depuis les années 1970 un mouvement qui irait s'amplifiant et dans lequel les artistes occuperaient une place de plus en plus minorée, dominée, au profit des intermédiaires et, plus particulièrement, des commissaires d'expositions :

> « Pendant longtemps, nous avons été habitués à ce que les artistes énoncent eux-mêmes ce qu'est l'art. […] Aujourd'hui, ce pouvoir est passé au jet-set du monde de l'art et notamment à ceux qui, curateurs, conservateurs, directeurs, organisateurs, animateurs, inspecteurs, go-between, viennent nous dire ce qu'il en est et former notre vision à travers expositions, achats, conseils, décisions, déclarations, interviews, etc. »[552]

> « La thèse principale de ce livre, c'est que les commissaires se sont substitués aux artistes pour définir l'art. Les artistes et les œuvres ne sont plus que des prétextes pour faire continuer à tourner le manège du monde l'art, un monde de l'art qui s'étourdit d'évènements, de découvertes renouvelées et de coups communicationnels. »[553]

Mais ne s'agit-il pas du processus normal d'une relecture ? Jean-Pierre Esquenazi écrit que « L'acte déclaratif est en général relié à la réalisation de l'œuvre, parce qu'il est accompli par les producteurs eux-mêmes qui veulent faire connaître leur projet ou parce que le contexte déclaratif est associé à l'institution productrice. […] Dans tous les cas de déclaration refusant ou ignorant les directives initiales qui ont conduit à la réalisation de l'œuvre, tout se passe comme si les auteurs de la déclaration reconstruisaient un contexte de production qui leur paraît mieux adapté à l'œuvre. »[554] Autrement dit, si la déclaration n'accompagne pas la création de l'œuvre, elle en constitue une relecture, une réinterprétation, laquelle doit faire abstraction du contexte de production pour attribuer une nouvelle finalité à l'œuvre. On peut penser ainsi aux objets de culte, qu'il s'agisse d'une statue de dieu égyptien, d'une icône byzantine ou d'un masque dogon, qui tous se retrouvent aujourd'hui présentés en tant qu'art dans les musées et étudiés par les historiens de l'art sans que leurs créateurs ne s'en soient jamais réclamés. Le cas est plus subtil pour la bande dessinée , mais il entretient pour autant certaines similarités avec ces constatations.

Nous étudierons plus profondément dans notre troisième partie cette imposition extérieure de la notion d'art à la bande dessinée[555], mais retenons ici

---

[552] MICHAUD Yves ; *op. cit.* ; 1989 ; p.19-20
[553] Ibid ; p.174
[554] ESQUENAZI Jean-Pierre ; op. cit. ; 2007 ; p72
[555] Voir en 3.1.

que les déclarations exogènes ont largement pris le pas sur les déclarations des auteurs eux-mêmes qui semblent, si on étudie les faits chronologiquement, s'être rangés à ces déclarations, un peu comme quand Thierry Groensteen explique à propos de la bédéphilie des années 1960 qu'elle a incité les auteurs à faire évoluer leurs aspirations[556].

[556] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 ; p.82

1.11 Accessions

Un monde de l'art

Tout au long de cette première partie, nous avons vu de quelle manière la bande dessinée, depuis son apparition au XIXe siècle jusqu'à nos jours, a évolué au gré des mutations sociétales (accession aux études supérieures d'une plus large partie de la population), économiques (essor des industries culturelles), médiatiques (particulièrement de la presse et de l'édition), et culturelles (mai 1968).

Nous avons pu démontrer de quelle manière la bande dessinée est devenue un champ autonome, une activité de création, et un secteur éditorial. Le champ s'est doté de discours d'érudition, et de dispositifs de célébration, certains y ont créé des distinctions internes qui tendent à structurer et hiérarchiser le champ, des instances de formation et de monstration ont été mises en place. Des déclarations ont émané du champ pour le revendiquer comme art, d'autres sont venues de l'extérieur pour lui reconnaître ce statut. C'est un processus de mutation que nous avons décrit, touchant le statut des auteurs et du médium. Le champ a ainsi pu se constituer en monde de l'art. Becker en propose une définition : « Nous dirons qu'un "monde de l'art" est constitué de l'ensemble de ceux dont les activités sont nécessaires à la production et à la réception des œuvres que ce monde, et parfois d'autres aussi, définit comme art. »[557]. Or c'est bien ce que nous avons décrit concernant la bande dessinée : un monde de l'art avec des artistes, des promoteurs – les éditeurs, diffuseurs, distributeurs et libraires – et des publics, et toutes les instances corollaires que nous venons de rappeler. Du point de vue des formations comme du cadre administratif – du point de vue du régime des cotisations sociales auquel adhèrent les dessinateurs notamment –, la bande dessinée s'est inscrite comme art, bénéficiant de certains réseaux pré-existants et que se partagent plusieurs mondes de l'art – que ce soit, là encore, du point de vue des formations ou des prestations sociales, que concernant l'approvisionnement en matériels nécessaires au travail du dessinateur.

Mais Becker nous indique que « La participation à un monde de l'art facilite la production des œuvres d'art, mais elle restreint le champ des possibles. »[558]. C'est sensiblement ce que nous évoquions déjà dans notre partie sur les émancipations en conjecturant que l'affranchissement des directives de création liées à l'édition était susceptible de se faire au profit de nouvelles directives liées aux sphères artistiques. Nous y reviendront plus longuement plus tard, mais on retrouve cette idée dans le constat que dresse Jean-Noël Lafargue:

> « A présent, un auteur de bandes dessinées n'est plus un peintre raté qui, un peu honteusement, fait de la bande dessinée pour remplir son

[557] BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2000 ; p.101-102
[558] BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2010 ; p.246

> réfrigérateur, sous pseudonyme. Au contraire, il peut faire de la bande dessinée par passion, sans même espérer en tirer de véritable revenu, et compter sur d'autres activités pour gagner sa vie véritablement. En revanche, il n'existe plus de journaux comme *Pif Gadget* qui soient capables de toucher chaque semaine jusqu'à un million d'enfants. »[559]

Les prises de position sur la bande dessinée ont évolué. Les conditions de sa réception ont été modifiées par ces prises de position endogènes et exogènes, et par l'évolution de la production vers le pôle artistique du champ que nous avons pu mettre en valeur – notamment concernant les productions qui se revendiquent du *roman graphique.*

C'est la mutation du champ de la bande dessinée en monde de l'art qui rend possible cette relecture ; l'instauration d'une *atmosphère* au sens ou Arthur Danto l'entendait lorsqu'il écrivait : «Accepter certaines peintures comme de l'art requiert moins une révolution du goût qu'une révision théorique de proportions plutôt considérables. […] Voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut apercevoir - une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art. »[560] Et c'est précisément la mise en place de cette *atmosphère* que nous avons décrite jusque là.

Nous avons pu montrer qu'il existe une double évolution : évolution du contexte de réception qui amène une *relecture* de créations passées d'une part, et évolution du contexte de production consécutive à cette évolution – et y participant par la suite de telle manière que les deux phénomènes se retrouvent indissociablement intriqués.

Il semble ainsi que se soit constituée ce que nous appellerons, à la suite de Jean-Pierre Esquenazi, une *communauté d'interprétation*[561], c'est-à-dire un public ayant pour point commun de voir la bande dessinée non plus seulement comme un médium, mais aussi comme un art. Si sa constitution s'est opérée dans les milieux bédéphiles, elle s'est semble-t-il étendue à des sphères plus larges.

D'elle émanent des messages qui apparaissent plutôt explicites, que l'on se fie aux déclarations d'un artiste reconnu et exposé au château de Versailles, comme Takashi Murakami :

> « J'ai vu les croquis de Walt Disney au MoMa et ils me parlent plus que les dessins de Picasso »[562]

---

[559] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.12
[560] DANTO Arthur ; *The artworld, journal of philosophy* n°61 ; 1964 ; p.571-584
[561] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2007 ; p.76
[562] Takashi Murakami, article dans le supplément de *Libération Next* du 30 septembre 2009

ou que l'on suive les propos du linguiste Alain Rey, connu comme figure d'autorité en qualité de rédacteur en chef des éditions du dictionnaire *Le Robert* – et par ailleurs auteurs d'ouvrages et articles sur la bande dessinée - :

> « Successivement, le photographe, le cinéaste, puis le narrateur graphique en bande dessinée entrent dans le champ de l'artiste. »[563]

L'un des témoignages les plus récents de légitimation artistique est sans nul doute la publication d'un ouvrage que nous avons déjà été amenés à citer plus d'une fois : *L'art de la bande dessinée*, dans la prestigieux collection d'ouvrages d'histoire de l'Art Citadelles et Mazenod. D'ailleurs, une fois n'est pas coutume, les auteurs de l'ouvrage font état de ce qui apparaît encore comme une certaine *transgression* :

> « Faire entrer la bande dessinée dans la collection "Art" des éditions Citadelles & Mazenod, ce n'est pas seulement proposer un bilan de l'histoire d'un genre. C'est, malicieusement, faire un pas de plus - et peut-être un grand pas - en direction de la reconnaissance de la BD comme un art. Le neuvième pourquoi pas. »[564]

Pour autant, la bande dessinée reste un médium à l'histoire ancienne ainsi que nous l'avons postulé dès l'introduction et démontré par la suite. Et cette *communauté d'interprétation* ne remplace que partiellement celle pré-existante, notamment car il apparaît clairement que l'ensemble du champ – donc pas le pôle « commercial » - de la bande dessinée n'est pas concerné par le mouvement d'artification. Par ailleurs, même la partie du champ qui se revendique comme artifiée n'est pas nécessairement perçue comme telle par tous ; diversité d'acceptions que Jean-Pierre Esquenazi évoquait déjà en la considérant comme propre aux œuvres d'art : « Cependant l'on ne peut être que frappé par la capacité remarquable de certaines œuvres à jouer une multiplicité de rôles dont chacun s'établit à l'intérieur de ou pour une communauté particulière ; cette capacité justifie sans doute à elle seule notre intérêt pour cette catégorie d'objets symboliques intentionnels. »[565] Dans cette diversité de point de vue sur le même médium, Benoît Peeters voit un signe de santé et de vitalité[566]. La bande dessinée est multiple, et si elle est un monde de l'art, c'est un monde pluriel et qu'il reste à situer par rapport aux autres mondes de l'art.

---

[563] REY Alain ; « Le nom d'artiste » ; in *Romantisme* n°55 ; 1987 ; p.19
[564] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.15
[565] ibid ; p.96
[566] PEETERS Benoît ; *op. cit.* ; 1998 ; p.11

Un art comme un autre ?

Dans un article de 1993, Raymonde Moulin et Alain Quemin écrivaient que « L'expertise des œuvres contemporaines porte non pas sur l'authenticité de l'œuvre en tant que rapport à son véritable auteur, mais sur l'authenticité de son existence en tant qu'art, laquelle n'est pas indépendante de la reconnaissance de son auteur en tant qu'artiste. »[567] On mesure à l'aune de cette phrase toute l'importance d'avoir analysé les déclarations de la bande dessinée en tant qu'art et sa constitution en monde de l'art. Mais, pour autant, quelle place occupe-t-elle dans la sphère artistique et culturelle aujourd'hui ? Cette artification est-elle solidement assise, ou bien est-elle d'avantage une intention, une dynamique ? Faut-il croire, à la suite des auteurs du Citadelles et Mazenod sur *L'art de la bande dessinée*, que :

> « La bande dessinée se trouve désormais intégrée à la création artistique et l'on n'entend plus parler d'influence mais de dialogue, comme le revendique par exemple le titre de l'exposition du Havre [(Bande dessiné et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité, troisième biennale d'art contemporain, 2010)]. L'érosion des cloisonnements qui en résulte, parallèle au développement des *visual studies*, est autant affaire de genre que de support. »[568]

Si nous avons pu voir que les festivals ont été les premiers dispositifs de célébration et de monstration publique – en dehors de l'édition – de la bande dessinée, il apparaît clairement que, concernant son artification, c'est bien la tenue d'expositions et l'entrée sur le marché de l'art qui étaient à questionner. La patrimonialisation et, partant, la mise en place de dispositifs de conservation sera ici spécialement analysée.

Nous nous intéresserons au processus d'artification et à son impact sur l'interprétation des œuvres, mais aussi sur la création elle même. Nous questionnerons ici la place – les places ? – des œuvres de bande dessinée au sein des nouveaux territoires de la vie culturelle auxquels elles se retrouvent intégrées.

Il s'agira par ailleurs pour nous de dresser une sociologie des stratégies des producteurs de sens et de valeurs symboliques au sein des sphères institutionnelles et du marché de l'art. Identifier de quoi est composée cette communauté d'interprétation qui semble promouvoir un autre regard sur la bande dessinée depuis les milieux artistiques, et de quoi est réellement constitué le message émis. Nous chercherons à comprendre ce que l'entrée de ces œuvres au sein des institutions et du marché nous apprend quant à ces derniers.

---

[567] MOULIN Raymonde et QUEMIN Alain ; « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises » ; *Annales ESC* 48 n°6 ; 1993 ; p.1434

[568] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.558

En somme, il s'agit pour nous dorénavant d'explorer les frontières de ce nouveau monde de l'art qu'est devenue la bande dessinée. Après nous être intéressés à son autonomisation et à l'organisation de sa diffusion éditoriale et de sa promotion depuis le champ, nous allons nous intéresser à sa réception, son interprétation et sa restitution par les instances légitimantes de l'art légitime.

2. Dominomorphisme et légitimations en neuvième art

Ayant établi que la bande dessinée s'est progressivement instituée en champ autonome et en monde de l'art, il nous revient à présent de nous intéresser à la manière dont se développe ce monde de l'art. Objet éditorial par essence, la bande dessinée pénètre le champ muséal dans lequel elle se trouve parfois aux côtés de formes d'art historiquement légitimées. Pierre Bourdieu écrivait dans *La Distinction* que « Toute œuvre légitime tend en fait à imposer les normes de sa propre perception et […] définit tacitement comme seul légitime le mode de perception qui met en œuvre une certaine disposition et une certaine compétence […] »[569]. Si elle veut être regardée comme les arts légitimes, la bande dessinée va donc devoir se conformer à un certain nombre de codes, notamment des codes représentation au sein de l'espace muséal, mais pas seulement.

Nous allons étudier les différentes manières dont les promoteurs du neuvième art vont se conformer à des codes prée-existants, extérieurs au monde de la bande dessinée, de manière à s'inscrire dans le champ des beaux-arts. La chose est reconnue au sein des exégètes de la bande dessinée. Ainsi peut-on lire :

> « […]quelque chose d'autre se joue que simplement le rapport du texte à l'image ou la place du récit : à savoir la revendication d'une légitimité culturelle qui fait référence aux arts plus consacrés pour mieux asseoir ses prétentions. »[570]

La référence à des configurations artistiques préexistantes est donc une des composantes de ce dominomorphisme. Nous verrons que ce jeu de références s'exprime sous plusieurs formes et à plusieurs niveaux.

Nous chercherons par ailleurs à voir comment la structuration de la bande dessinée comme monde de l'art va venir par mimétisme épouser, elle aussi la structure du monde des beaux arts, autrement dit les différents positionnements que les acteurs vont adopter pour occuper des rôles similaires à ce que l'on trouve dans le monde des beaux-arts, mais en se spécialisant dans la bande dessinée.

Le phénomène d'institutionnalisation prendra une place prépondérante dans notre étude, que ce soit d'un point vue permanent, avec la Cité Internationale de

---

[569] BOURDIEU Pierre ; op.cit. ; 1979 (A) ; p.29

[570] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.569

la Bande Dessinée et de l'Image à Angoulême, ou de manière temporaire, à travers le corpus d'expositions temporaires que nous avons pu constituer et que nous évoquions en introduction. Bernard Lahire a analysée que « Celui qui parle ou écrit selon les règles se place dans une position de pouvoir symbolique. »[571], aussi chercherons nous tout particulièrement à identifier ce *locuteur*. Qui prend la parole dans les mises en exposition de la bande dessinée, et que cherche-t-il à nous dire sur elle ?`

Nous étudierons également les manières dont « Le système exerce son influence sur les œuvres à travers les relations d'interaction ente les responsables des industries culturelles et les artistes. »[572], c'est-à-dire en quoi l'institutionnalisation, mais aussi l'entrée sur le marché de l'art, sont susceptibles d'avoir un impact sur la carrière éditoriale des auteurs et sur leur processus de création.

Nous verrons que plusieurs processus de légitimation coexistent autour du neuvième art, et que l'imposition de la grille de lecture à adopter concernant le médium fait l'objet de concurrences au sein même du pôle le plus intellectuel et le plus artistique du champ, une concurrence dont nous nous demanderons à quelle point elle peut être bénéfique à la légitimation de la bande dessinée de manière générale.

Nous conclurons finalement sur la réalité des échanges entre les arts légitimes et la bande dessinée, et nous interrogerons sur l'effet produit par les dominomorphismes que nous aurons pu mettre en valeur tout au long de cette partie.

[571] LAHIRE Bernard ; *op. cit.* ; 2004 ;691 p.
[572] BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2010 ; p.143

2.1. Portrait de l'auteur en artiste

Pierre Bourdieu explique que « […] l'une des propriétés les plus fondamentales de tous les champs de production culturelle [est] la logique proprement magique de la production du producteur et du produit comme fétiches. »[573] Pour que la bande dessinée soit un monde de l'art efficient, il faut nécessairement que les auteurs qui y sont actifs – ou au moins une partie de ceux-ci – puissent se présenter comme artistes. Nous allons donc nous intéresser à la manière dont s'opère le glissement sémantique d'auteur à artiste et de quelle manière le dessinateur se construit cette figure de l'artiste dans ce nouveau monde de l'art qu'est devenu la bande dessinée.

Question de références

Il est intéressant de noter que dessinateurs comme glosateurs n'ont de cesse de faire référence aux beaux-arts – que ce soit à une œuvre, à un artiste, à une période ou même simplement à une technique – lorsqu'ils parlent de bande dessinée. C'est ce que Pierre Bourdieu décrivait en disant que « le jeu des références lettrées ou mondaines n'a d'autre fonction que de faire rentrer l'œuvre dans la circulation circulaire de l'inter légitimation... »[574] Ainsi, ces rapprochements n'auraient d'autre but que de légitimer, de mettre sur un pie d'égalité les artistes de bande dessinée et les peintres, sculpteurs et autres artistes relevant d'autres disciplines. Bourdieu fait par ailleurs référence à Emmanuel Kant en écrivant que « "le goût barbare" n'est jamais totalement exempt de toute référence au "bon goût" »[575], ce qui pourrait se traduire en termes plus sociologiques par le fait que le goût dominé – goût du public ou gout des créateurs – entretien des liens avec le goût dominant (on pensera par exemple ici au mobilier populaire imitant le mobilier bourgeois, voire de cour, avec un décalage dans le temps et dans l'espace… ainsi que dans les matériaux et la virtuosité d'exécution).

Dans cette dynamique de références, on a déjà évoqué[576] la (re)découverte de précurseurs de la bande dessinée – ou à tous le moins vus comme tels par les commentateurs – ou les ponts tissés historiquement entre bande dessinée et antiquité égyptienne ou romaine (le livre des morts et la colonne Trajane), ou encore le Moyen-Age (la broderie de Bayeux). Ici le jeu de référence est différent puisqu'il ne s'agit pas de trouver des origines et un rapport de filliation direct, mais plutôt de montrer une dynamique, une démarche commune. Citons là encore Bourdieu qui, à propos des publics, écrivait « Consommateurs culturels, ils ont assez fait quand ils ont su reconnaitre

---

[573] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (C) ; p.257
[574] BOURDIEU Pierre ; op. cit ; 1979 (A) ; p.55
[575] BOURDIEU Pierre (sous la dir. de) ; op. cit. ; 1965 ; p.134
[576] Voir en 1.5.4.

dans le monde naturel les thèmes prestigieux d'une tradition savante qu'ils essaient ainsi de s'approprier »[577]. Remarque qui pourrait être ici transposée en indiquant que, de créateurs au sein d'une industrie culturelle, les auteurs et glosateurs de bande dessinée s'approprient l'identité d'autres mondes de l'art pour consolider le leur. Ainsi peut-on lire sous la plume de Jean-Jacques Launier, fondateur de la galerie Art Ludique, puis du musée privé éponyme – tous deux à Paris -, dans un ouvrage portant, lui aussi, le même nom :

> « Ce travail requiert le talent des *grands sculpteurs d'autrefois.* »[578]
>
> « Ceux-ci [les dessins préparatoires de jeux vidéos] possèdent très souvent la virtuosité artistique d'une *peinture de maître*. »[579]
>
> « A la fois héritier d'une *tradition picturale millénaire*, des estampes japonaises et des peintres de la Renaissance, puis des caricaturistes du XIXème siècle et des courants figuratifs du XXème siècle, l'art ludique est surtout le reflet de la modernité. »[580]

On voit à quel point un champ lexical des beaux arts est mobilisé pour légitimer l'art ludique, étiquette sous laquelle Launier regroupe entre autres le jeu vidéo, la bande dessinée et l'animation. Si la bande dessinée est bien devenue un monde de l'art, il ne faut pas laisser entendre qu'elle pourrait être un art mineur. Et par ailleurs, il est important d'affirmer l'authenticité de cet art et de ses productions. Ainsi trouve-ton cette insistance chez plusieurs auteurs :

> « Benjamin réalise de magnifiques toiles numériques de ses dessins, en exemplaires uniques et signés. *De vraies pièces de musée*. »[581]
>
> « Enki Bilal par exemple travaille aujourd'hui comme un *véritable peintre*. Si ses premières bandes dessinées sont réalisées de façon traditionnelle, avec un encrage des planches découpées en cases, il pratique à partir des années 1980 une application directe des couleurs, parfois sans crayonné ni encrage préparatoire. Progressivement, il se libère même du format bande dessinée et travaille chaque case séparément, en grandes vignettes. Il peint de *véritables tableaux* qu'il assemble et recadre ensuite pour composer les planches de l'album. »[582]

---

[577] ibid ; p.239
[578] à propos des sculpteurs qui réalisent les modèles 3D destines à la numérisation pour les films d'animation en 3D KRIEGK Jean-Samuel et LAUNIER Jean-Jacques ; op. cit. ; 2011 ; p.84
[579] ibid ; p.92
[580] ibid ; p.180 (dans les trois citations, c'est moi qui souligne)
[581] ibid ; p.130
[582] ibid ; p.172

> « D'autres, tels Philippe Druillet […] vont jusqu'à pourvoir leur planche d'un encadrement ornemental qui tend à élever la planche à la "*dignité" d'un tableau*. »[583]

Cette pureté, cette authenticité de l'art revendiquée, c'est aussi un idéal à atteindre, un idéal parfois écrasant. Mais là aussi, la place du doute semble faire partie de l'identité d'artiste. Nathalie Heinich par exemple écrit que : « Humilité, désintéressement, originalité, intériorité, inspiration, sincérité, sérieux, rationalité : telles sont les principales valeurs attestant l'authenticité d'un artiste.»[584] Si la réflexion peut sembler sentencieuse, elle n'en est pas moins révélatrice d'une représentation communément répandue de l'artiste, représentation à laquelle se conforment, sans doute avec sincérité, un certain nombre d'auteurs de bande dessinée dans leurs déclarations. Ainsi Enki Bilal, puis Blutch, tous deux Grand Prix de la ville d'Angoulême, et Bernard Yslaire, qui a été fait Chevalier des Arts et des Lettres expriment-ils tour à tour cette humilité :

> « Pour l'instant, j'agence mon dessin de façon à ce que l'écriture ait sa place, mais je serai peut être tenté un jour d'écrire un *vrai* livre. »[585]

> « J'aimerais y arriver avec le temps, dessiner *vraiment*. »[586]

> « C'est évidemment un gigantesque honneur et, en même temps, c'était au départ une grande peur d'être écrasé par le monument que ça représente. »[587]

Mais ce qui est particulièrement frappant dans l'ensemble de ces citations, c'est que, parlant de dessinateurs du XXe siècle, et même souvent de la seconde moitié du XXe siècle (et au-delà), elles font référence non pas à l'art contemporain, mais à un paradigme romantique, voire classique de l'artiste. Ainsi, lorsque l'émission télévisée de la chaîne Public Sénat *Un monde de bulles* s'invite au musée, ce n'est ni au Palais de Tokyo, ni au Centre Georges Pompidou, mais au musée du Louvre qui présente alors une exposition d'auteurs de bande

---

[583] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (A) ; p.38 (dans les trois citations, c'est moi qui souligne)

[584] HEINICH Nathalie ; *L'art contemporain exposé au rejet* ; Paris ; Hachette ; 2009 ; p.204-205

[585] propos d'Enki Bilal dans ONO-DIT-BIOT Christophe ; op. cit. ; 2011 ; p.255 (c'est moi qui souligne)

[586] propos de Blutch ; in *Nouvelle Revue Française* n°592 ; op. cit. ; p.253 (c'est moi qui souligne)

[587] propos de Bernard Yslaire dans LEFEVRE Jean-Philippe ; *Un monde de bulles, l'Odyssée de la BD au Louvre* ; Public Sénat ; 2009 ; 59min

dessinée sur laquelle nous reviendrons plus loin[588]. Interviewé au cours de cette émission, le galeriste Daniel Maghen, figure emblématique et organisatrice du champ comme nous le reverrons par la suite, déclare:

> « […] quand tu vois des peintures de Manara, quand tu vois des originaux de Bilal, quand tu vois des dessins de Guarnido […] Segrel ou Rosinsky, pour moi, c'est des peintres à l'ancienne du 18e, c'est ceux qui font encore de l'huile aujourd'hui. Pour moi, la bande dessinée, les auteurs majeurs de bande dessinée, c'est un prolongement direct de la peinture classique, et des grands maîtres classiques qui sont [au Louvre]. » [589]

On trouve par ailleurs un propos tout à fait similaire dans un ouvrage récent que nous avons cité plusieurs fois et déjà commenté, sur *L'art de la bande dessinée*, emblématique puisque publié chez Mazenod Citadelles :

> « Au début des années 1970, les initiatives d'un Druillet contribueront nettement à la respectabilisation d'une BD capable de faire jeu égal avec les artistes de la précédente fin de siècle (*Delirius*). »[590]

Dans ces deux citations issues de contextes marquants pour le champ, il est assez clair que la référence n'est pas l'art contemporain, mais bien l'art classique ou l'art moderne – selon l'acception du terme, en tout cas le paradigme romantique. On retrouve cette référence chez les auteurs eux-mêmes. Burne Hogarth, le dessinateur de Tarzan, a par exemple publié un « Traité d'anatomie dynamique » et s'est dit influencé par la pensée de Michel-Ange[591]. Le charismatique Philippe Druillet, fer de lance de la reconnaissance artistique de la bande dessinée, évoque-t-il dans son autobiographie l'influence sur son travail, dans ses jeunes années, aussi bien des bandes dessinées *Flash Gordon* et *Mandrake* ou celles d'Edgar P. Jacobs, mais aussi des musées, le Louvre et le musée de l'homme, ou de peintres comme Gustave Doré ou Gustave Moreau[592]. Il parle par ailleurs de personnalités importantes dans sa vie, comme le critique de cinéma, dessinateur et écrivain Jean Boullet :

> « A une époque où l'on ne jurait que par la *Nouvelle Revue française* et l'art abstrait, il m'a initié au symbolisme, au quatrocento et m'a fait découvrir Jules Verne. »[593]

---

[588] Voir en 3.3.3.
[589] LEFEVRE Jean-Philippe ; *op. cit.* ; 2009
[590] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.302
[591] LACASSIN Francis ; *op. cit.* ; 1982 ; p.197
[592] DRUILLET Philippe et ALLIOT David ; op. cit. ; 2014 ; p.47-60
[593] ibid ; p.68

ou son mécène avec qui il collabore depuis les années 1990, Benjamin de Rotschild :

> « Avec Benjamin [de Rotschild], j'ai trouvé mon prince, mon mécène, mon Laurent de Médicis à moi. Je suis devenu un artiste du quatrocento... »[594]

Jean-Christophe Menu, tenant d'une certaine *avant-garde* en bande dessinée, parlant de la maison d'édition l'Association qu'il a co-fondée et, précisément, de ces cofondateurs :

> « On retient souvent l'aspect le plus romantique des choses : un groupe d'auteurs a refait le monde sous une mansarde, en apportant des thématiques nouvelles (notamment l'autobiographie), en s'éditant lui-même, imposant ses vues, et finissant par recueillir succès et respect. »[595]

Il est intéressant de voir comment deux auteurs qui diffèrent autant dans leur style et dans les thèmes qu'ils abordent, rassemblés par une revendication artistique pour leur médium en viennent à adopter une rhétorique similaire renvoyant à des pratiques artistiques historiquement ancrées.

On l'aura compris, sans prétendre, loin s'en faut une fois encore, à l'universalité, notre propos était de montrer qu'une partie des acteurs du champ parmi les plus en vue cherchent à se légitimer ou à légitimer la bande dessinée par les références aux beaux-arts des siècles passés et non aux arts contemporains. Nous reviendrons plus loin sur cette relation avec l'art contemporain[596], mais l'on peut d'ors et déjà voir dans ce rapprochement un lien logique du fait de la dimension *artisanale* parfois reprochée au médium comme nous l'avons vu, mais aussi par le recours au figuratisme induisant une proximité visuelle plus grande avec un art passé qu'avec un art abstrait ou conceptuel. Le support d'expression – papier, voire toile, parfois de grand format – et la technique même du dessin sont par ailleurs explicitement plus proches de la peinture que des installations ou des performances.

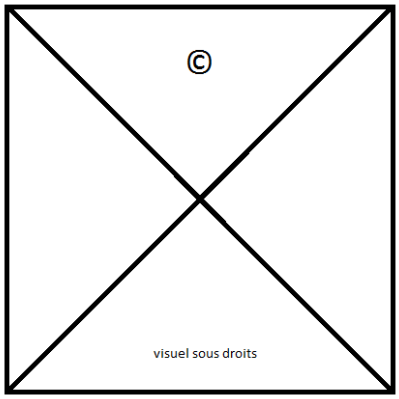
Ces références à ces paradigmes – classique et romantique – se retrouvent par ailleurs dans des prises de position, des postures, que vont avoir les dessinateurs de bande dessinée pour conforter leur statut d'artiste.

---

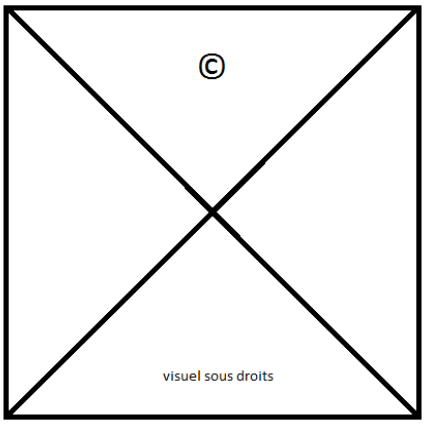
[594] ibid ; p.247
[595] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.193
[596] Voir en 3.4.

Représentations d'ateliers

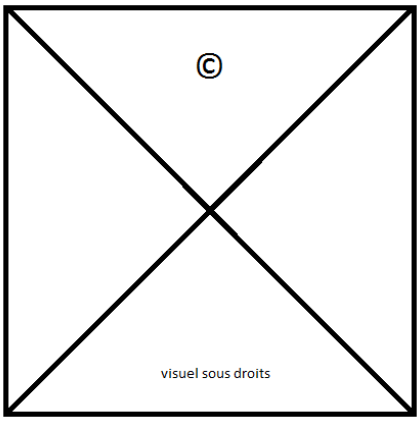
En Histoire de l'Art, l'autoportrait est reconnu comme apparaissant à Florence, au quattrocento avec le passage de l'artisan, à l'artiste[597]. Nous avions constaté toute à l'heure que le développement de l'autobiographie et de l'autofiction correspondait à l'essor du roman graphique et donc dune bande dessinée dite *d'auteur*, c'est-à-dire à prétention artistique. Naturellement, s'agissant de bande dessinée, qui dit autobiographie dit également autoportrait. Dresser une typologie des auto représentations en bande dessinée serait très certainement riche d'enseignements mais dépasse le propos de notre présent travail de recherche. Nous allons en revanche nous intéresser ici à un type d'autoportrait bien particulier : celui de l'auteur au travail, ou du dessinateur dans l'atelier à travers quelques exemples qui, sans prétendre à l'universalité, sont révélateurs de l'existence d'un certain état d'esprit que nous cherchons à démontrer. Nous allons ici faire une exception dans ce mémoire, en faisant une brève incursion dans la sociologie des œuvres, et en l'occurrence la sociologie visuelle, pour nous intéresser à quelques autoportaits de dessinateurs de bande dessinée.



Ill.6 - Hergé, autoportrait publié dans *Le journal de Tintin* en 1947 ; l'original a été vendu aux enchères par Christies à Paris en 2014

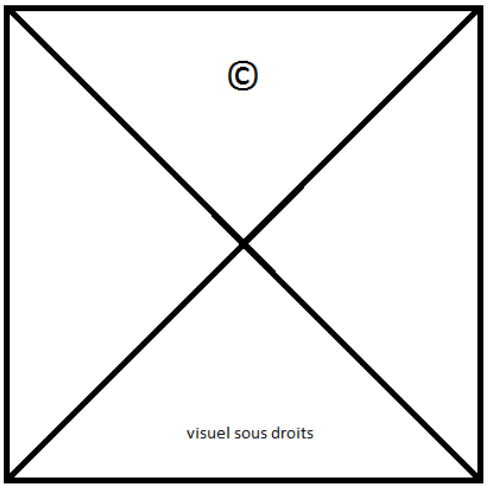


Ill.7 - Jean Giraud, autoportrait paru dans *Pilote* n°688 de janvier 1973

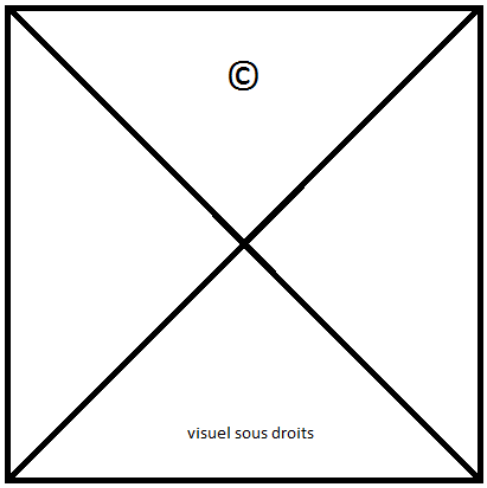


Ill.8 - Art Spiegelman, *Self portrait with Maus Mask*, 1989

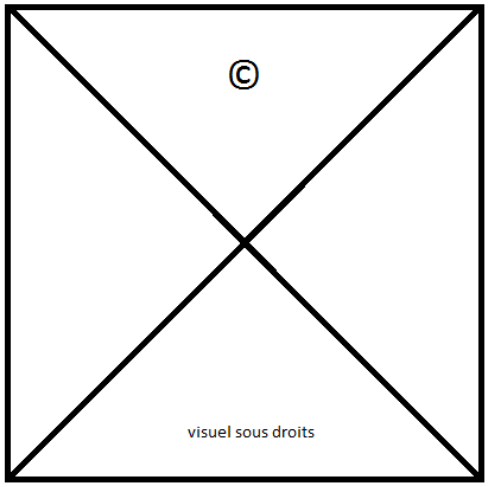
[597] CALABRESE Omar ; *L'art de l'autoportrait* ; Citadelles & Mazenod ; Paris ; 2006 ; p.31



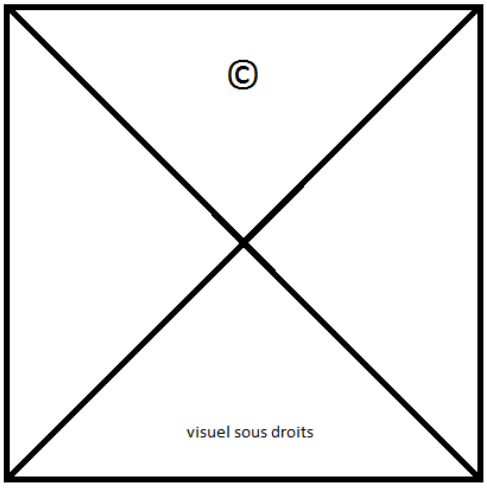
Ill.9 - Willy Lambil, 1995



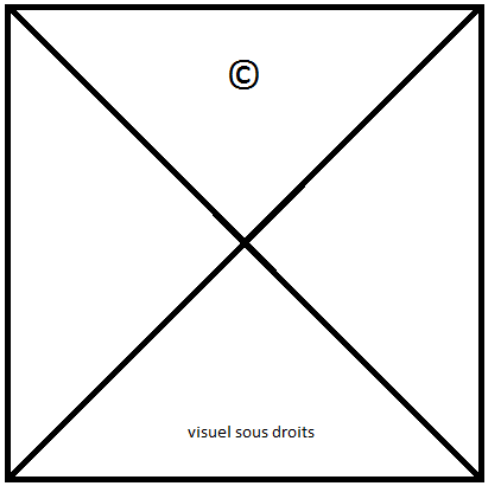
Ill.10 - Jean Tabary, 1998



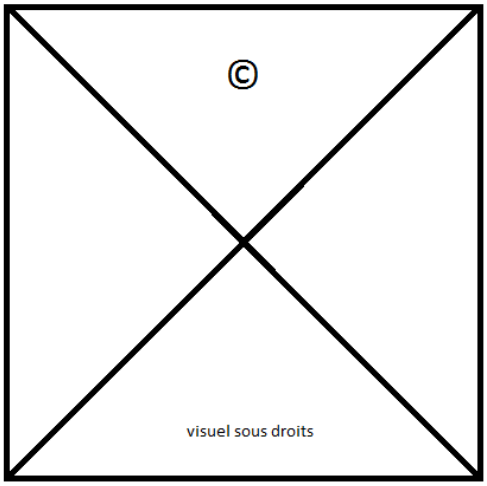
Ill.11 - Lewis Trondheim, *Approximativement*, 1995



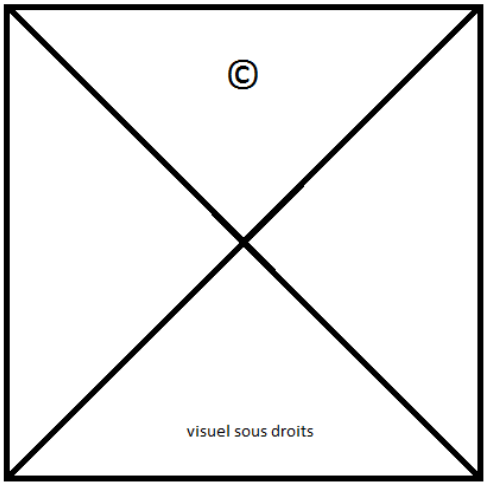
Ill.12 - François Schuiten, autoportrait pour le festival d'Angoulême en 2003



Ill.13 - Zep, affiche d'une exposition à la galerie Barbier-Mathon en 2012



Ill.14 - Dupuy et Berberian , non daté



Ill.15 - Claire Brétecher, non daté

On constate que, dans ces différentes représentations, qu'elles soient issues d'une diégèse, ou qu'il s'agisse de dessins publiés en revues, pour illustrer des articles par exemple, l'artiste de bande dessinée se représente à sa table à dessin, en plein travail, type d'autoportrait qui évoque plutôt l'art du XIXe siècle. En effet, aux périodes précédentes l'autoportrait va plutôt être intégré à une composition – une scène de dévotion ou une association à une figure mythologique ou historique – qui a pour but d'accroître le prestige symbolique de l'artiste. On trouve également des autoportraits traités comme des portraits, totalement autonomes, sur un fond indifférencié, ou bien dans un contexte visant, là aussi à renforcer le prestige symbolique de l'artiste – au milieu d'une collection par exemple, ou pris dans un portrait de groupe dont les autres membres légitiment le peintre. Le peintre devant son chevalet se représente le plus souvent en train d'exécuter son propre autoportrait, face à un miroir par excellence, creusant la mise en abyme et démontrant la virtuosité technique du peintre[598]. Les *vues d'ateliers*, a fortiori, sont particulièrement propres au XIXe siècle où il devient un lieu de sociabilité pour l'artiste. Parfois lieu de vie, lieu de travail – mais pas toujours comme l'a exposé Anne Martin-Fugier[599] – l'atelier est avant tout lieu de monstration sociale. L'atelier est doublement propre au XIXe siècle et au paradigme romantique – on pense aux ateliers mansardés, au poêle à charbon, emblèmes de la vie de bohème – puisqu'il semble apparaître sous cette forme avec lui et semble avoir disparu dans le courant du XXe siècle avec l'essor de l'art contemporain, l'évolution des processus de création l'ayant rendu inutile à en croire Nathalie Heinich[600]. On retrouve donc, là encore, cette référence à un paradigme romantique.

---

[598] CALABRESE Omar ; *op. cit.* ; 2006 ; p.31

[599] MARTIN-FUGIER Anne ; *La vie d'artiste au XIXe siècle* ; Paris ; Louis Audibert Editions ; 2007

[600] HEINICH Nathalie ; op. cit. ; 2014 ; p.96

Il nous semble pertinent de lire ici une autre forme de la recherche d'authenticité que nous évoquions précédemment, cette démarche qui, nous l'avons vu dans la partie précédente, peut faire revendiquer aux auteurs de bande dessinée le statut d'artisan[601] : ils se présentent comme héritiers d'une tradition qui aurait évolué en parallèle de l'art contemporain et dans lequel la création artistique est la somme du génie, de l'apprentissage et d'une dure confrontation quotidiennement renouvelée entre l'artiste et son art.

On peut également lire la revendication du statut d'artiste, pas encore assez affirmé – ou en tout cas perçu comme fragile, ainsi que nous avons pu le voir dans les démonstrations d'humilité de la part des auteurs de bande dessiné. D'ailleurs, l'historien de l'art Thomas Schlesser explique, concernant l'art contemporain que

> « De façon générale, on peut affirmer que l'autoportrait ne relève plus tellement de la glorification personnelle et encore moins d'une volonté de légitimation du statut de l'artiste – le quel l'a obtenu depuis fort longtemps. Il chercherait plutôt à casser les illusions de l'époque contemporaine. »[602]

Cela démontre bien que les dessinateurs de bande dessinée se revendiquent comme artistes mais ne se situent pas dans le paradigme contemporain, que ce soit dans la démarche qu'ils revendiquent ou dans la représentation qu'ils ont d'eux-mêmes et de leur statut, éléments qui se traduisent explicitement dans leurs auto-représentations. Pour autant, ils se représentent bien en tant qu'artistes, mais artistes tels qu'ils sont, c'est-à-dire figuratifs et attachés à la dimension laborieuse de leur création.

Comportements artistiques

L'édition, elle même devient progressivement plus *artistique* dans ses démarches. L'éditeur emblématique de cette tendance est Futuropolis qui va mettre en place diverses initiatives dans les années 1970. Florence Cestac explique par exemple qu'ils vont s'orienter vers une forme d'édition de luxe, sortant du format standard en rééditant comme premier album un ouvrage de Calvo en noir et blanc dans un format 30/40 à couverture souple. A cette occasion, marqueur de leurs prétentions artistiques, ils organisent une exposition des originaux dans l'arrière boutique de leur librairie. Le volume suivant sera consacré à Jean Giraud. Ils sortiront ensuite un album de Tardi avec, là encore, une exposition. Ils réalisent tirage de tête relié cuir consacré à Gus Bofa (ils en réaliseront ensuite un pour Swarte, Bilal ou Forest entre autres) pour

---

[601] Voir en 1.9.

[602] GUEGAN Stéphane, MADELINE Laurence et SCHLESSER Thomas ; *L'autoportrait dans l'histoire de l'art* ; Paris ; Beaux Arts éditions ; 2009 ; p.243

le lancement duquel ils organisent une séance de dédicace « dans une galerie élégante de la rue St Honoré »[603] Ils lancent une collection enfin une collection intitulée « Hic et Nunc », référence explicite à Walter Benjamin et signe d'intellectualisation du champ, dédiée aux auteurs contemporains de l'époque parmi lesquels Tardi ou Bilal. Florence Cestac résume en une phrase l'ensemble de leur démarche :

> « Nous faisions des livres d'artistes !!! »[604]

Cette notion de livre d'artiste – dont le parangon est sans doute, pour le 9e art, *Futuropolis* et son cofondateur, Etienne Robial, graphiste et maquettiste perfectionniste qui oeuvra prolifiquement dans l'édition mais fut aussi, par exemple à l'origine du premier logo de canal plus – va connaître deux développements dans le dernier quart du XXe siècle :

L'une correspond à l'alimentation d'un marché de l'édition rare. En bande dessinée, les premiers collectionneurs se sont intéressés aux numéros de revues anciennes difficiles à trouver, et aux éditions originales d'albums. Ce marché de la collection donne lieu à la publication d'un argus de revues et éditions d'albums, le *BDM*, épais volume qui paraît depuis 1979. Les éditeurs vont alimenter ce marché par la publication d'éditions collector, et autres « tirages de tête », qui présentent un format supérieur, peuvent être imprimés sur du papier avec un grammage supérieur, reproduisent les dessins avant mise en couleur, voire avant encrage, ou offrent des éléments complémentaires tels que des interviews des auteurs, ou encore de travaux préparatoires. Cette rareté artificiellement créée, et cette notion d'être au plus près de l'œuvre, font autant penser, de nos jours, à l'édition de luxe qu'aux bonus des DVD, ce qui donne à ce développement un statut mitigé.

L'autre est la publication d'ouvrages de dessinateurs de bande dessinée présentant des travaux qui peuvent – ou pourraient – être tirés de leurs créations habituelles relevant du 9e art, mais qui sont en fait des œuvres autonomes. On pense par exemple à Enki Bilal, qui publie en 1994 *Bleu sang*, un livre de peintures et de dessins sur calques rehaussés, accompagnés d'aphorismes, ou encore à Philippe Druillet réalisant en 1995 le recueil *Paris de fous* en collaboration avec le photographe Robert Doisneau dont le dessinateur retravaille les clichés.

Nous verrons plus loin[605] que cette édition d'art a également donné lieu à des éditions proprement artistiques : les lithographies et sérigraphies numérotées et signées.

On a déjà pu voir, lorsque nous traitions des formations, qu'un certain nombre de dessinateurs ont adopté l'habitude qu'ont les artistes de sur-déclarer une autodidaxie, puisant dans la rhétorique du *don*. Dans la citation que nous

---

[603] CESTAC Florence ; op.cit. ; p.60
[604] ibid ; p.37
[605] voir en 2.2.

venons de mobiliser, Bourdieu parle de magie. Celle-ci est en lien avec cette notion de don, avec celle de l'inspiration. On la retrouve de manière très explicite chez des auteurs de bande dessinée bien différents, mais néanmoins rapproché par leur rôle pro-actif dans l'artification du champ qui nous intéressent. Dans sa thèse, Jean-Christophe Menu compare les fondateurs de l'Association aux artistes surréalistes, et explique comment ils ont cherché l'automythification[606]. Enki Bilal, dans le livre d'entretien avec le journaliste Christophe Ono-Dit-Biot déclare sans fausse modestie :

> « Il y a des moments dans la création où l'artiste peut flirter avec des zones qu'aucun autre humain ne peut percevoir, ni concevoir. Il devient alors a-humain... . Je préfère ça à sur-humain. »[607]

On voit ainsi de quelle manière ces deux auteurs – exemples certes emblématiques, mais parmi d'autres peut-être moins producteurs d'écrits réflexifs – se placent dans la dynamique de l'incarnation du génie artistique avec toute la *mythologie* qui peut y être associée. Jean-Christophe Menu revendique d'ailleurs explicitement le statut d'avant-garde pour les auteurs de l'Association (et pour certains autres éditeurs indépendants, ce qui n'est pas visible dans notre citation) :

> « L'Association n'a en effet pas été créée en tant que secteur de production, mais résolument en tant qu'Avant-Garde. »[608]

En tant qu'avant-garde artistique, l'Association organise évidemment des activités liées à la création mais détachées de la dimension éditoriale du 9eme art et s'approprient des terminologies tout à fait propres au champ des beaux-arts, notamment contemporains, mais aussi de la littérature. Ils lancent ainsi l'Ouvroir de bande dessinée potentielle (OuBaPo), en référence explicite à l'Ouvroir de littérature potentielle (OuLiPo) créé par Raymond Queneau :

> « La réflexion sur les structures de la Bande Dessinée, au moyen de contraintes formelles et de jeux mathématiques issus ou inspirés des exercices de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) apparaissait à la majorité des fondateurs de *l'Association,* et d'une partie de leurs amis auteurs, comme une voie neuve qui ne pouvait se révéler que fort productive qu'une fois défrichée/déchiffrée. »[609]

Questionnant ainsi les frontières de la définition de la bande dessinée, ils organisent un premier "laboratoire de bandes dessinées » (*Pierre, Feuille,*

---

[606] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.214
[607] ONO-DIT-BIOT Christophe ; op. cit. ; 2011 ; p.241
[608] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2005 ; p.12
[609] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2012 ; p.101

Ciseaux) à la Saline royale d'Arc et Senans du 12 au 18 octobre 2009, avec résidence pour une trentaine d'auteurs et présentation au public le week-end final.

Les dessinateurs vont pratiquer des activités artistiques qui tendent à élargir le concept de bande dessinée. Lors d'une exposition collective de l'OuBaPo à la Galerie Anne Barrault en 2003, plusieurs dessinateurs proposèrent propose des installations reprenant, selon eux, le système de la bande dessinée. Menu en particulier conçoit ce qu'il considère comme une bande dessinée murale et en trois dimensions, avec l'agencement d'objets récurrents (plusieurs exemplaires du même objet) répartis dans des cases. Il intitule cette œuvre *Bande dessinée Ready-made (Les nouvelles aventures de Modeste et Pompon)*. Il avait déjà par ailleurs réalisé en 1992, dans le cadre d'une exposition collective de l'Association à Vogüé (Ardèche) seize variations autour de la couverture de l'album de Tintin *Les 7 boules de cristal*, à la manière dont Picasso a travaillé autour du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet ou des *Ménines* de Velazquez. Ces différents travaux sont par ailleurs reproduits et commentés (parmi d'autres) dans sa thèse en arts plastiques que nous avons plusieurs fois citée, *La bande dessinée et son double*, soutenue à la Sorbonne le 8 janvier 2011 et publiée par l'Association en 2012.

L'artiste unique

On sait de quelle manière, en art, la figure du créateur, génie unique et quasi démiurge est importante. Cette représentation puise ses racines dans la période romantique et n'entretient que peu de rapports avec la réalité où les fonctionnements en ateliers ont longtemps prévalu et alors que, en art contemporain, les artistes sont nombreux à s'entourer d'assistants, l'ensemble de ces collaborateurs participant pleinement des mondes de l'art au sens de Becker. Jean-Pierre Esquenazi le soulignait dans le cas du cinéma : « Un film ne sera artistique que si son auteur en est entièrement responsable. Astruc imagine un monde cinématographique où le cinéaste seul avec sa caméra n'aurait aucun collaborateur pour pratiquer son art. Dans cette situation, le cinéma, plus qu'un autre médium sera capable d'exprimer la pensée au travail. »[610]

On va retrouver dans le cas de la bande dessinée une rhétorique tout à fait similaire. Il s'agit pourtant d'un médium où le travail est traditionnellement réparti entre un scénariste et un dessinateur, duo auquel s'adjoignent parfois, comme on l'a vu, un encreur et/ou un coloriste, mais qui peu aussi faire participer une nuée de dessinateurs, l'un en charge des décors, l'autre des personnages secondaires, etc. Ces remarques s'appliquent d'ailleurs particulièrement, de nos jours, aussi bien aux Etats-Unis qu'au Japon ou en Europe, au pôle le plus orienté vers le marché (éditorial) du champ, critère supplémentaire de distinction. Le dessinateur inclut dans un tandem ou une

[610] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2007 ; p.172

équipe est ainsi tantôt plaint, tantôt décrié ; on le décrit comme un simple exécutant illustrant les récits d'un autre (dont il suit parfois même le découpage), toujours pressé par les délais, ce qui lui laisse encore moins d'espace de créativité :

> « Comme au temps d'Eugène Sue, le scénariste écrit au jour le jour son découpage envoyé au fur et à mesure à un dessinateur talonné par les délais de clichage et de publication : pas de possibilité de relecture. »[611]

A l'inverse, vont être loués les auteurs dits complets – le terme est en lui-même assez laudatif -, c'est-à-dire qu'ils réalisent aussi bien le scénario que le dessin. On trouve ce type de remarque des deux côtés de l'Atlantique avec d'une part Benoît Peeters (pourtant lui même scénariste) et d'autre part Will Eisner, deux figures dont on connaît l'importance parmi les théoriciens de la bande dessinée :

> « De Töpffer à Trondheim, en passant par Mc Cay, Herriman et Fred, le corps à corps avec le média a toujours été le fait d'auteurs dits complets, comme si eux seuls parvenaient à tirer tout le parti possible de cette étranger pratique composite que l'on nomme bande dessinée. »[612]

> « Mon sentiment a toujours été que scénariste et dessinateur devraient être la même personne. »[613]

Sur ce sujet, nous avions par ailleurs vu à propos des festivals que la plupart des titulaires du Grand Prix de la ville d'Angoulême (45 sur 48 primés, soit 94%) appartiennent à cette catégorie des auteurs dits complets, au moins dans une partie de leur production. Un seul duo a reçu conjointement ce Grand Prix, Philippe Dupuy et Charles Berberian qui offrent une particularité dans le monde de la bande dessinée : partager l'ensemble des tâches[614]. Il est remarquable que le seul duo salué par la plus haute distinction interne de la profession soit précisément celui que l'on pourrait le plus aisément qualifier de duo d'auteurs complets. Cette double exception en forme d'oxymore est, pour nous, un excellent témoin de cette valorisation de l'artiste unique et complet au sein du champ de la bande dessinée, à l'encontre de la structure la plus fréquente historiquement au sein du champ mais conformément à une aspiration artistique. On retrouvera d'ailleurs par la suite les artistes uniques comme prépondérants au sein des expositions de notre corpus.

Cette différenciation entre équipes d'auteurs (fussent des duos) et auteurs complets nous renvoie aux distinctions au sein du champ que nous avons

---

[611] LACASSIN Francis ; *op. cit.* ; 1982 ; p.257
[612] PEETERS Benoît ; *op. cit.* ; 1998 ; p.79
[613] EISNER Will ; *op. cit.* ; 2009 ; p.134
[614] POMMIER Frédéric ; *op. cit.* ; 2005 : p.108

évoquées précédemment. L'artiste unique est en effet la figure prototypique de la *nouvelle bande dessinée*, celle des romans graphiques aux sujets volontiers autobiographiques, introspectifs ou réflexifs et éloignés du marché qui en devient un pôle de répulsion.

Tabou du succès commercial

Nous avons évoqué précédemment les processus de distinction qui ont pu être mis en place par les acteurs du champ de la bande dessinée[615]. Nous évoquions alors notamment la mise en valeur d'une bande dessinée *indépendante*, une bande dessinée *d'auteur*, émancipée (ou se réclamant comme telle), des directives éditoriales que nous avons également évoquées[616]. Si nous lions ce rejet du pôle commercial avec nos précédents développements concernant les directives éditoriales, c'est que Bourdieu lui-même faisait déjà un rapprochement similaire[617].

Cette bipolarisation entre la face tournée vers le commerce et celle tournée vers l'auteur est habituelle dans les mondes de l'art. Bourdieu ainsi écrivait que « […] l'opposition entre l'art et l'argent (le "commercial") est le principe générateur de la plupart des jugements qui, en matière de théâtre, de cinéma, de peinture, de littérature, prétendent établir la frontière entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, entre l'art "bourgeois" et l'art "intellectuel", entre l'art "traditionnel" et l'art d'"avant-garde". »[618] Selon Bourdieu, la conduite des acteurs des mondes de l'art repose sur le « désintéressement intéressé »[619], c'est-à-dire que les acteurs bénéficient d'un capital symbolique inversement proportionnel au capital social qu'on peut les imaginer retirer de leurs créations.

Bourdieu associe cette structure chiasmatique à l'autonomie du champ. Elle serait aussi bien facteur d'autonomisation, comme nous l'avons vu précédemment, que marqueur de cette autonomie acquise de par le renversement d'importance entre hiérarchisation externe (le marché) et hiérarchisation interne (les pairs)[620]. Heinich souligne ce modèle du désintéressement financier en citant les critiques essuyées par plusieurs galeristes rencontrant précisément ce succès. Elle explique par ailleurs que les artistes « […] se faisaient un honneur de ne rien vendre »[621]. Cette structure étant propre à l'Art, la retrouver dans la bande dessinée témoigne de adhésion aux codes pré-existants des mondes de l'Art. Si le rejet de directives contraignantes imposées par des éditeurs et supposément liées à une démarche

---

[615] Voir en 1.8.
[616] Voir en 1.9.
[617] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (C) ; p.203
[618] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (C) ; p.230
[619] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2007 ; p.32
[620] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (C) ; p.302-303
[621] HEINICH Nathalie ; op. cit. ; 2014 ; p.86

commerciale peut s'entendre, le tabou de tout succès commercial renvoie explicitement au « désintéressement intéressé » bourdieusien. On trouve des propos tout à fait marquants en ce sens chez différents acteurs du champ. Florence Cestac, elle-même auteur complet, explique ainsi à propos des éditions Futuropolis qu'elle a contribué à fonder dans les années 1970 (et que nous avons déjà évoquées comme sanctifiées par les éditeurs indépendants des années 1990) :

> « […] ce sera plus prestigieux que rentable ! […] Et personne n'a jamais fait fortune à Futuro. »[622]

Cette valeur est profondément incorporée dans le champ car les auteurs du récent ouvrage sur l'art de la bande dessinée écrivent explicitement :

> « Il nous semble que c'est dans la marge économiquement étroite de la bande dessinée d'auteur que réside le meilleur de la bande dessinée américaine contemporaine. »[623]

Le journaliste Frédéric Pommier, parlant de *l'écho des savanes*, que nous avons présentée comme la première revue indépendante créée et dirigée par des auteurs de bande dessinée, écrit :

> « Las, les débordements en question allaient fort vite se révéler rentables […] »[624]

Témoignant d'un certain échec de l'avant-garde du fait de la réussite commerciale, un peu à la manière dont s'effondra le rêve cistercien, victime de son succès. C'est exactement la même idée que l'on retrouve chez Jean-Noël Lafargue :

> « Les éclaireurs de l'édition alternative ont donc vécu un problème inhérent à toute avant-garde : leur travail a été apprécié, compris, digéré, il a suscité des vocations et a inspiré des auteurs débutants qui font leurs premiers dessins en rêvant de devenir Joann Sfar ou Blutch alors que leurs aînés rêvaient d'être Franquin ou Uderzo. […] L'avant-garde, rattrapée par les troupes, doit alors se radicaliser pour se démarquer de la concurrence qu'elle s'est elle-même créée. » [625]

---

[622] CESTAC Florence ; op.cit. ; p.39
[623] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.190
[624] POMMIER Frédéric ; *op. cit.* ; 2005 : p.58
[625] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p53

Car, en effet, c'est également un point souligné par Bourdieu, l'avant-garde perd son prestige symbolique d'avant-garde lorsque, gagnée par le succès, elle devient la nouvelle référence à suivre. Or, ayant elle-même érigé l'avant-garde et l'insuccès commercial en vertus cardinales, la réussite ne peut que la faire disparaître.

Mais, chez les plus acerbes partisans de l'avant-garde comme Jean-Christophe Menu, le tabou du succès commercial s'étend pour la bande dessinée hors du champ éditorial. Puisque la bande dessinée gagne de nouvelles sphères artistiques, le « désintéressement intéressé » doit l'y suivre. Ainsi commente-t-il :

> « Le symptôme le plus visible étant que certains originaux de bande dessinée atteignent des sommes invraisemblables lors de ventes aux enchères. Qu'une planche de Bilal puisse se vendre 176.910 euros à Drouot en 2007 est un évènement étranger à toute préoccupation de nature artistique, mais révélateur de du fait que la Bande Dessinée présente désormais des aspects suffisamment "avancés" (au sens du fruit) pour rivaliser avec les plus déplorables aspects marchands de l'Art Contemporain. »[626]

Ainsi les critiques qui étaient adressées au sein du champ à la bande dessinée considérée comme commerciale se reportent sur la bande dessinée légitimée, *artifiée*, car liée à une nouvelle dimension commerciale, l'apparition d'un marché de l'art.

[626] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.140

2.2. La constitution d'un marché de l'art

Pour la bande dessinée, le premier marché à s'être constitué est celui des premières éditions – dites éditions originales à ne pas confondre avec les dessins originaux – que ce soient les publications en revues ou les livres de bande dessinée eux-mêmes, une démarche qualifiée de « marché de la nostalgie »[627] par certains commentateurs. En France, la publication depuis 1979 du *BDM*[628] qui se présente comme l'argus officiel de la bande dessinée témoigne de cet intérêt. Le pavé de plus de mille pages publié tous les deux ans en moyenne ne présente les côtes que des publications assorties de quelques éléments rédactionnels. La dernière livraison comportait ainsi une réflexion presque sociologique affirmant que :

> « Comme beaucoup d'autres marchés, la bande dessinée peut constituer un placement à long terme. […] ce monde s'est progressivement démocratisé et ouvert aux spéculateurs. »[629]

Selon les auteurs donc, la dimension spéculative n'est pas absente de ce marché. Ils distinguent cependant différents profils de collectionneurs dont les recherches seraient en partie corrélées à leur âge. Ils proposent ainsi six profils :

- les collectionneurs très âgés rechercheraient des illustrés parus avant 1934 ;
- ceux qui collectionnent les illustrés de la période dite « âge d'or » (1938 à 1945 schématiquement) qui collectionneraient *le journal de Mickey, Robinson, Junior, l'As, Toto*... ;
- ceux d'âge mûr s'intéresseraient d'avantage des publications du début des années 1950 ;
- on trouverait par ailleurs les anciens lecteurs de *Spirou*, *Tintin* et *Pilote ;*
- la génération *Métal Hurlant*, *Circus*, *Charlie mensuel* collectionnerait quant à elle non seulement les revues et auteurs de sa jeunesse, mais aussi des objets 3D, des sérigraphies et des planches originales. Elle serait, selon les auteurs, la première génération de collectionneur à échapper au syndrome de la madeleine de Proust ;
- enfin les jeunes de 20 à 35ans seraient soient plutôt orientés vers la Science-Fiction et la fantasy, soit à l'inverse vers les éditeurs indépendants.

Si ces affirmations doivent évidemment être prises au conditionnel n'étant pas issues d'une étude scientifique rigoureuse, force est des reconnaître une forme d'expertise aux auteurs de ce guide du référence dans le monde du

---

[627] POMMIER Frédéric ; *op. cit.* ; 2005 ; p.68

[628] Le titre est produit par l'acronyme de ses trois auteurs principaux : Michel Béra, Michel Denni et Philippe Mellot.

[629] BERA Michel, DENNI Michel et MELLOT Philippe ; BDM 2015 ; p.7

neuvième art. Il est en tout cas indéniable que, si cet ouvrage est bien ancré dans le paysage de la bande dessinée depuis plus de trente ans, il n'existe rien de semblable concernant le marché des planches originales.

A ce propos, il nous paraît utile de préciser ce que l'on entend ici par original. Une planche originale est le crayonné et/ou l'encrage – si celui-ci a été réalisé directement sur le crayonné – qui a été exécuté – au moins en partie[630] – par le dessinateur et qui sera ensuite éventuellement mise en couleur en vue de sa publication. On peut également trouver des dessins originaux, notamment pour la couverture de l'album. Des dessins originaux peuvent également avoir été réalisés à d'autres fins, notamment d'illustration au sein du journal, mais aussi dans un but promotionnel sous des formes diverses. Ces derniers dessins sont effectivement originaux mais ne nous semblent pas devoir être à proprement parler considérés comme des originaux de bande dessinée puisqu'il ne s'agit pas de bande dessinée mais de dessins représentant éventuellement des personnages de bande dessinée, en tout cas réalisés par une personne connue pour être dessinateur de bande dessinée. Nous verrons plus loin que les originaux ne sont pas seuls présents sur ce nouveau marché.

La constitution d'un marché de l'art est pour nous polysémique. Elle est d'une part clairement dominomorphe, reprenant là encore les codes des mondes de l'art, mais aussi source de légitimation. En effet, Raymonde Moulin et Alain Quemin écrivaient que «[…] le prix peut être un des critères de certification de la valeur. »[631] et d'ailleurs François Slomka, un galeriste de bande dessinée déclarait sensiblement la même chose dans une revue d'art :

> « On a vraiment commencé à prendre la bande dessinée au sérieux lorsque l'argent s'en est mêlé. » [632]

Par ailleurs, une étude publié par *Le journal des arts* en 2010[633] indiquait que 28% des français considèrent que l'achat d'une œuvre d'art actuel est réservé à une élite de connaisseurs. La constitution d'un marché de l'art autour de la bande dessinée est donc très fort en termes de symbole puisque source de *distinction* non plus parmi les dessinateurs, mais cette fois au sein du public. C'est également une nouvelle passerelle d'échange avec les publics des arts légitimés.

---

[630] Puisque nous avons pu avoir qu'il existait de véritables ateliers dans lesquels le travail était réparti entre plusieurs dessinateurs, voir notamment en 1.7.

[631] MOULIN Raymonde et QUEMIN Alain ; op. cit. ; 1993 ; p.1445

[632] propos rapportés par PAJON Léo ; « La BD se case au musée » ; in *Arts magazine* n°36 ; Juillet-Août 2009

[633] *Le journal des arts* n°321, 19 mars 2010 ; sondage BVA pour Art paris, *Les échos*, *Le journal des arts*, Orange

Mais pour que se constitue réellement un marché de l'art, plusieurs critères doivent être réunis. Voyons comment ceux-ci ont pu être rassemblés ou créés.

La rareté

Le regain d'intérêt pour les planches originales, et avant cela pour les premières éditions semble avoir pour origine la recherche de la rareté. Raymonde Moulin relevait à propos de la photographie « La photographie a calqué ses règles et ses parcours sur ceux de la peinture. Elle est désormais accueillie de manière permanente dans les musées d'art, et de nouveaux musées lui sont consacrés. Elle a ses expositions et ses festivals, ses historiens, ses conservateurs, ses critiques et ses revues spécialisées. Les photographes parcourent un itinéraire codifié des honneurs, jalonnés par un grand nombre de prix annuels. […] Une fois toutes les instances de reconnaissance artistique mises en place, il restait à calquer l'ultime caractéristique du marché de l'art : la rareté. »[634].

Si la planche originale est, par définition, unique, elle n'est pas nécessairement rare. Sa rareté peut être due à une faible production du dessinateur ou à une présence ténue sur le marché, soit que de nombreuses planches aient disparu – c'est souvent le cas pour les dessinateurs les plus anciens –, soit que le dessinateur ou ses ayants droits ne fasse pas circuler les planches – c'est par exemple le cas de la veuve de Jean Giraud (alias Moebius). L'évolution des techniques et notamment le développement du numérique attire par ailleurs l'intérêt des spéculateurs en laissant envisager la limitation des originaux. Raymonde Moulin explique ainsi[635] que l'offre en œuvres d'artistes décédés est définitivement limitée, tandis que celle des artistes vivants n'est limitée que virtuellement. Elle explique que les artistes morts occupent une place historiquement dans le champ, même si elle concède que des redécouvertes sont toujours possibles, tandis que les artistes vivants doivent s'affirmer pour tenir une place. Pour la bande dessinée, l'offre en œuvres de dessinateurs vivants est artificiellement limitée par le fait que certains ne souhaitent pas participer à ce marché de l'art, ou par stratégie d'autres dessinateurs ou de leurs marchands afin de maintenir une cote.

La rareté peut également relever d'autres critères. L'économiste Françoise Benhamou a pu montrer que la valeur de rareté peut être produite sur un bien industriel en le rattachant à une personnalité valorisée comme unique[636]. Un dessinateur peut ainsi, en adoptant un style très marqué, ou en adoptant un comportement remarquable, faire bénéficier ses créations d'un surplus de valeur. On a notamment évoqué la disparition des « écoles »

---

[634] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.166
[635] ibid ; p.128
[636] BENHAMOU Françoise ; L'économie du star system ; Paris ; Fayard ; 2002

constituées autour d'une figure emblématique souvent lié à un éditeur et à une revue, comme on pouvait en trouver dans le courant des années 1950-1960[637]. C'est sensiblement l'un des versant d'une proposition de Nathalie Heinich qui explique que les marchands d'art doivent avoir une « […] double caractéristique : capacité à rendre *monnayables* les œuvres, et *visible* la personne de leur créateur, ou plutôt son nom. »[638]. La notoriété acquise dans les sphères éditoriales serait donc d'une aide certaine à en croire cette approche, encore qu'elle ne soit peut être pas acquise auprès des mêmes publics.

La rareté peut également être créée artificiellement en créant spécifiquement pour ce marché, y compris lorsqu'il s'agit de séries limitées mais numérotées et signées, à la manière de l'édition d'art, qu'il s'agisse de livres, de photographie ou de sculptures. Nous allons voir en effet que le neuvième art s'est approprié ces codes.

La création de produits dimensionnés pour le marché de l'art

Monde de l'édition avant d'être un monde de l'art, la bande dessinée va voir la constitution d'un phénomène d'édition pour le marché de l'art. On peut voir comme un prolongement direct de la création du marché des éditions originales, la création d'éditions de livres délibérément rares, dans un format supérieur à la version « grand public », ou bien en noir et blanc, ne présentant donc que le travail du dessinateur sans le « masque » du travail du coloriste, parfois assortis de suppléments comme des interviews des auteurs, ou des pages reproduisant les crayonnés. On parle notamment de tirages de tête. Ces éditions sont souvent en nombre limité, numéroté et parfois signés afin de recréer de la rareté sur un produit d'édition.

Dans les années 1980, on assiste à la création de produits beaucoup plus en rapport avec les mondes des beaux-arts : portfolio et lithographies. Parmi les pionniers de ce mouvement, on trouve les éditeurs/libraires de Futuropolis – dont on a déjà vu l'implication dans l'artification de la bande dessinée – qui réalisent le premier portfolio numéroté et signé de bande dessinée avec « Déprime » de Jacques Tardi. Des lithographies – ici employé comme terme générique pour un ensemble de procédés de reproduction de tirages d'art – en nombre limité, numérotées et signées, vont également être éditées, et notamment par les galeries spécialisées. La technique est intimement liée au médium, puisque les premières bandes dessinées produites l'étaient par le procédé de la pierre lithographique – c'est le cas par exemple des récits de Töpffer. Mais il s'agit cette fois non plus d'utiliser la technique pour éditer des bandes dessinées mais pour réaliser des tirages, reprenant le plus souvent un dessin seul, case agrandie, dessin de couverture, dessin réalisé spécialement à

[637] voir en 1.7.

[638] HEINICH Nathalie ; « Peut-on parler de carrières d'artistes ? » ; in *Cahiers de recherche sociologique* n°16 ; printemps 1991 ; p.45

cette occasion (ce qui n'est donc pas techniquement un dessin de bande dessinée) et plus rarement une planche complète ainsi reproduite.

Ce procédé artificiel de création de la rareté obéit à la logique de marché, mais pas seulement. Elle nous apparaît éminemment liée à l'adoption des codes dominants du champ des beaux arts. Des observations tout à fait similaires ont pu être faites à propos de la photographie dont le tirage est, lui aussi, par essence, plus multiple qu'unique :

> « En préconisant l'objet-tirage et en refusant l'exploitation des possibilités techniques de reproduction, on engendre une nouvelle économie de rentre, qui repose sur deux postulats idéalistes : l'auteur et le beau. »[639]

> « La stratégie marchande en matière artistique et elle s'oppose en cela à toute l'évolution moderne vise, en effet, non à multiplier les quantités en diminuant les prix, mais, au contraire, en contrôlant rigoureusement l'offre, à maximaliser les prix. […] (Les) épreuves uniques volontairement limitées et valorisées à l'égal des peintures dont elles adoptent les formats et les prix. »[640]

Cette étape est par ailleurs un facteur d'intégration pour l'institutionnalisation également. Lors de notre entretien avec Véronique Liévin et Dominique Paysant, responsables de l'artothèque de Cherbourg et commissaires de plusieurs expositions de notre corpus, ceux-ci nous expliquaient qu'ils voyaient dans la lithographie une « passerelle » entre bande dessinée et art contemporain. En effet, l'estampe, au cœur du projet de l'artothèque de Cherbourg, peut être identifiée comme une pratique commune à certains artistes contemporains, y compris parmi les plus révérés, et aux dessinateurs de bande dessinée. C'est aussi, selon eux, une passerelle en termes de progression de carrière, une sorte de pratique transitoire entre la planche et un art pleinement légitimé. Dominique Paysant nous expliquait ainsi :

> « Nous ça nous semble important parce que, en éditant des sérigraphies, ces artistes se sont mis à expérimenter d'une autre manière, ils se sont un peu libérés de la narration, en tout cas de la narration sous forme d'histoires avec un découpage en planches et en séquences pour travailler sur des images qui vont avoir le statut d'œuvres autonomes, dont la fonction est d'être contemplées, accrochées sur des cimaises de musées ou de galeries. Donc ça nous semble important, et je pense que

---

[639] CHEVAL François ; « L'épreuve du musée » ; in *études photographiques* n°11 ; mai 2002 ; p.8

[640] SAYAG Alain ; *Collection de photographies du musée national d'Art moderne. Photographes 1905-1948* ; Paris ; éditions du centre Georges Pompidou ; 1996 ; p.19

chez eux c'est important l'estampe parce que c'est très rare qu'ils passent de la planche, du dessin, à la peinture ou à la sculpture et, dans l'estampe, ils sont encore sur l'imprimé, il y'a une relation à la feuille de papier et à l'édition, c'est une sorte d'intermédiaire […]. »[641]

On voit que le recours à cette forme de production est doublement une rupture : rupture avec narration – nous reviendrons sur ce point plus loin concernant l'exposition des originaux – et rupture avec les circuits traditionnels de la bande dessinée pour adopter, dans les deux cas, les codes des beaux-arts.

Il semble cependant que cette tendance soit en perte de vitesse face aux originaux. Le site culture banque, un blog consacré à la banque et à la finance qui conseille des placements aux particuliers, a constitué des dossiers sur différents types de placements, dont un sur la bande dessinée. Ils y évoquent le phénomène des lithographies de la manière suivante :

« Marché très à la mode au cours des années 80 et 90, il s'est depuis littéralement effondré pour devenir quasiment inexistant à l'exception des sérigraphies de quelques grands auteurs. »[642]

Nous verrons en effet que la fin de cette période correspond à l'essor du marché des planches et dessins originaux en France. Il nous faut évoquer ici la trajectoire de l'un des galeristes pionniers, Christian Desbois, disparu en 2010, ce qui a entraîné la fermeture de la galerie. Celui-ci a été très actif dans la promotion de la reconnaissance de la bande dessinée, il a notamment été expert pour Artcurial. S'il exposait bien des originaux dans sa galerie, il ne vendait au début que des lithographies, certaines tirées de dessins réalisés spécialement pour l'occasion. Enki Bilal témoigne de cette période à la galerie :

« Quand, à l'occasion de la parution d'un album, j'exposais mes originaux chez mon ami et galeriste Christian Desbois, ça arrivait souvent qu'on me le propose. Mais ce n'était pas à vendre, tout simplement parce que l'idée n'était pas de vendre. Ce qu'on voulait, c'était réunir les copains pour un vernissage, montrer qu'on avait une ambition artistique, que la bande dessinée pouvait sortir de son côté fanzine, du côté gros nez... »[643]

La modification du comportement de ce galeriste, acteur majeur encore fréquemment évoqué, est à l'image de l'évolution de la bande dessinée sur le marché de l'art.

Nous allons voir que le champs des beaux-arts est imité dans la structure même du marché. Ce sont à ces éléments, les plus légitimants, que nous nous intéressons ci-après.

---

[641] Entretien du 28/01/2016
[642] http://www.culturebanque.com/bande-dessinee-speculation/
[643] ONO-DIT-BIOT Christophe ; op. cit. ; 2011 ; p.240

Hors des lieux officiels

Il nous faut cependant ici souligner une spécificité : l'existence de librairies commercialisant des éléments que l'on pourrait trouver en galeries comme des lithographies, ou même des originaux. Les librairies spécialisées qui participent à ce marché jouent évidemment de la double opportunité offerte par le fait d'être déjà fréquentées par des lecteurs – et donc de potentiel collectionneurs –, et d'entretenir des rapports avec certains auteurs.

La jeunesse de ce marché et l'accessibilité des prix, surtout pour les auteurs les moins côtés permet cet état de fait mais aussi le développement d'un intense commerce sur Internet alimenté, entre autres, par ces librairies, mais pas seulement. Si les sites de ventes aux enchères entre particuliers (ebay, leboncoin, liveauctioneers…) participent évidemment de ce marché, on trouve divers sites spécialisés qui se constituent en galeries virtuelles comme fieldarts.com ou bdartwork.com. Citons également la galerie en ligne loeildejack.com derrière laquelle se trouve un collectif de dessinateurs souhaitant se passer d'intermédiaires pour la vente d'au moins une partie de leurs originaux.

Pour dématérialisées qu'elles soient – même si certaines proposent des « visites sur rendez-vous », probablement au domicile du *galeriste* lui-même – ces galeries en ligne organisent parfois des « expositions » (regroupements de planches en vente selon un auteur ou une thématique) en ligne, et parfois même dans des espaces loués de manière temporaire. Certaines de ces galeries en ligne enfin sont précisément adossées sur l'une des librairies que nous mentionnions précédemment et qui peuvent accueillir, à leur manière, des expositions ainsi que le fait par exemple la galerie Bulles en tête[644]. Ce type d'exposition étant à but commercial et ne donnant pas lieu à la publication d'un catalogue ont été exclues de notre corpus de recherche sur l'institutionnalisation de la bande dessinée[645]. Certaines galeries en ligne enfin s'appuient sur d'autres types de commerces comme delartsurlaplanche.com qui expose régulièrement dans une boutique d'encadrement parisienne. Il est à ce propos remarquable que la plupart des librairies ou autres commerce faisant office de galerie, de même que les galeries virtuelles indiquant une adresse pour leur raison sociale ou pour des « visites sur rendez-vous » sont situées à Paris ou en proche banlieue.

Le phénomène n'est pas nouveau puisque dans les années 1960-1970, la librairie « Le Kiosque », à Paris, exposait des originaux de bande dessinée. Philippe Druillet par exemple raconte y avoir exposé ses premiers dessins[646]. Il y a d'ailleurs rencontré l'éditeur Jacques Glénat, preuve de la reconnaissance dont le lieu bénéficiait au sein du champ.

---

[644] http://www.bullesentete.com/

[645] Nous parlerons de notre corpus d'expositions en 2.4., mais nous évoquons également plus en détail les expositions hors corpus en 3.3.3.

[646] DRUILLET Philippe et ALLIOT David ; op. cit. ; 2014 ; p.56

2.2.1. Les galeries

L'existence de galeries est un phénomène particulièrement important pour établir l'existence d'un marché de l'art dominomorphe. Ces structures appelées premier marché sont au cœur du marché de l'art et jouent un rôle doublement structurant. Tout d'abord, a minima pour l'art contemporain, on sait que l'essentiel des ventes a lieu en galerie, et non en vente publique[647], ce qui marque la prépondérance de ce type de structure. Par ailleurs, la prise en charge par une galerie est un moment clef de la carrière artistique[648]. Un élément symbole de reconnaissance et contribuant à la hiérarchisation du champs des beaux-arts, d'autant plus quand l'on considère que la majorité des artistes n'auront jamais, au cours de leur vie, de marchand attitré[649].

Galeries spécialisées

Nous avons déjà pu dire que le 9e art se retrouvait dans un réseau hyper spécialisé. C'est également le cas en ce qui concerne le marché de l'art, et notamment pour les galeries. Lorsque nous parlons ici de galeries spécialisées, nous ne considérons que les commerçants ayant pignon sur rue et dont l'activité principale est de présenter des œuvres originales de bande dessinée qui sont à vendre. Il peut incidemment arriver que certains de ces galeristes commercialisent également des lithographies, des produits dérivés et livres de bande dessinée (le galeriste Daniel Maghen en édite même depuis 2005), mais ces activités doivent être annexes (c'est ainsi que nous avons différencié les galeries et les librairies qui vendent et présentent quelques originaux et que nous avons pu évoquer un peu plus haut). Identifier ces différents galeristes a été grandement facilité par la recension opérée par la Cité Internationale de la Bande Dessinée sur son site web[650]. Pour autant, difficile pour nous de garantir une parfaite exhaustivité de la liste que nous sommes parvenus à établir[651] car nous avons pu constater que les différentes galeries de cette liste employaient des codes d'activité variés rendant complexe leur identification. Nous avons également pu consulter l'annuaire du Centre National des Arts Plastiques… et constater que malgré la présence d'une catégorie « bande dessinée » une seule galerie y était présentée. Ainsi, si en 2000, Raymonde Moulin indiquait que la France comptait 1115 galeries[652]. Notre corpus de galeries spécialisées, lui, n'en compte que 16.

---

[647] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.87
[648] HEINICH Nathalie ; *op. cit. ;* 1991 ; p.45
[649] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.345
[650] http://www.citebd.org/spip.php?rubrique56
[651] Voir en annexe
[652] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.112-113

Les galeries spécialisées présentent en permanence des originaux de bande dessinée dans un contexte clairement connoté marché de l'art. Elles offrent une proximité unique avec les œuvres aux visiteurs qui peuvent parfois feuilleter les originaux dans des grands classeurs. Elles contribuent activement et pleinement à la représentation sociale du 9e art. Sur un marché encore jeune pour lequel on ne compte encore qu'une seule collection permanente dans l'hexagone, elles rivalisent aisément avec les institutions. Le galeriste Daniel Maghen déclarait en janvier 2014 détenir huit mille originaux, affirmant au journal *Le Monde* :

> « J'ai plus d'originaux que le Centre Belge de la Bande Dessinée à Bruxelles ou le Musée de la BD d'Angoulême »[653]

En réalité, il était un peu derrière le musée d'Angoulême qui comptait alors douze mille planches originales – selon son rapport d'activité 2013. Toutefois, l'écart n'est pas si grand, et le rapport de force ne s'était inversé que depuis peu ; une situation incomparable avec celle des musées et galeries de beaux-arts, ou même d'art contemporain.

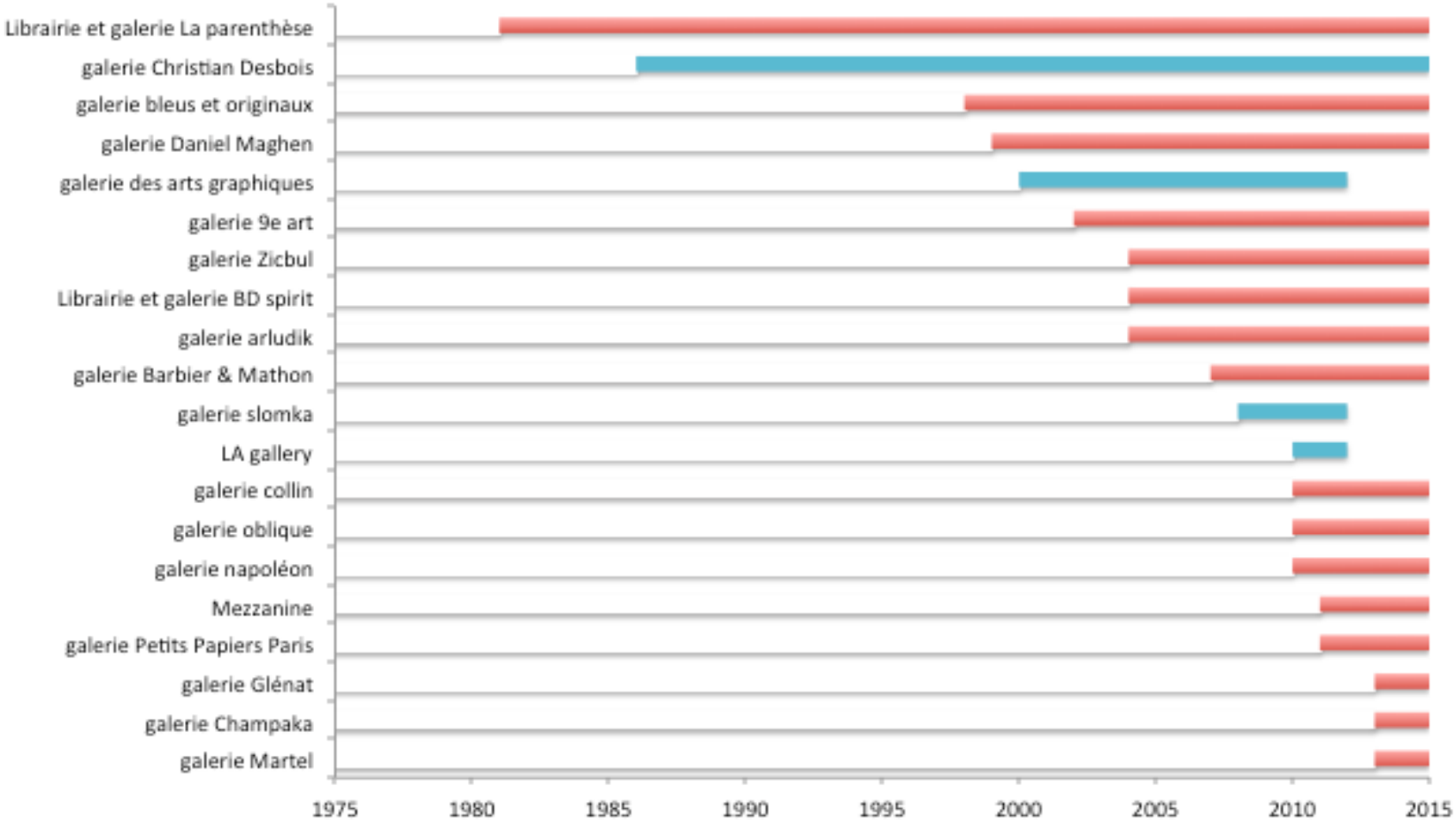
On peut, du reste, observer une structuration dans le temps de ce premier marché des originaux de bande dessinée. Les pionniers ont été des libraires proposant des originaux à la vente – procédé évoqué supra – comme la librairie-galerie « La parenthèse » à Nancy, ou « Le Kiosque » à Paris, actives dans les années 1970-1980. Mais le premier à ouvrir à proprement parler une galerie est Christian Desbois qui se lance en 1981 dans l'édition et le commerce – il ouvre sa première boutique de lithographies en tirage limité – en 1984 rue Pernety à Paris, mais ouvre dès 1986 une galerie avenue de la Bourdonnais, toujours à Paris, dans laquelle il expose et commercialise des planches originales. A partir de 1990, il présentera également des œuvres de dessinateurs de bande dessinée mais qui ne relèvent pas à proprement parler du 9e art comme les toiles dans lesquelles Enki Bilal déploie une esthétique très similaire à celles de ses publications. Christian Desbois sera une figure – si ce n'est LA figure – majeure dans l'éclosion de ce jeune marché de l'art au développement duquel il contribue activement jusqu'à son décès brutal en 2010.

Si l'on observe le classement chronologique ci-après, on peut distinguer les galeries pionnières qui restent aujourd'hui parmi les plus influentes du marché. Nous avons fait apparaître les galeries par ordre chronologique de date d'ouverture, et nous avons signalé en bleu celles ayant stoppé leur activité en France – nous soulignons « en France » car la galerie Slomka par exemple poursuit ses activités en Belgique.

---

[653] PIETRALUNGA Cedric ; « Marchand de bulles » ; *M le magazine du Monde* ; 31 janvier 2014

Fig.6 - Période d'existence des galeries spécialisées dans le neuvième art



La galerie Christian Desbois ainsi est la première ouverte en 1986. Elle a joué un rôle très important comme nous l'avons souligné, et occuperait probablement toujours une place prépondérante si son fondateur n'avait pas disparu. La galerie « bleus et originaux » et la galerie Daniel Maghen ouvrent à un an d'intervalle, respectivement en 1998 et 1999. La première, basée à Lyon, bénéficie aujourd'hui d'un rayonnement national moindre que celle implantée à Paris. Ils sont suivis en 2002 par la galerie 9e art. Mais pour ces galeristes, l'ouverture de leur boutique ne correspond pas au début de leur activité sur le marché. Ils ont commencé par acheter et revendre avant cela sans avoir pignon sur rue. Ils sont ceux qui ont défriché un marché qui était jusqu'alors inexistant. Daniel Maghen témoigne ainsi :

> « Quand j'ai vu des originaux de BD quand j'avais 19ans, personne ne les mettait en valeur. Il y avait un marché qui était l'album et l'album de collection. »[654]

Certaines de ces galeries, de par leur ancienneté et/ou de par le dynamisme de leur directeur s'imposent, comme cela a été théorisé pour le marché de l'art, comme des galeries leaders pour le domaine. L'ancienneté est cruciale car il s'agit pour ces galeristes d'avoir su imposer un goût[655], et d'avoir pu constituer un fonds important à une phase de développement du marché à laquelle les œuvres sont encore accessible ainsi que l'expliquait Alain Quemin à propos de l'art contemporain : « Le succès d'un galerie comme Léo Castelli est inséparable de l'émergence, à partir des années soixante - soixante-dix, des galeries leaders qui jouissent d'un importante reconnaissance culturelle en raison de succès passés leur ayant permis d'imposer les artistes qu'elles représentent, jouant un rôle moteur dans l'établissement des nouvelles valeurs financières et esthétiques. A partir de là, il est difficile pour un artiste d'être reconnu comme un créateur de première importance sans être soutenu par l'une de ces grandes galeries. »[656] Les galeries leaders se retrouvent donc avec des stocks d'œuvres importants – hérités de leur lancement et constitués de manière à réguler le marché en maîtrisant l'offre d'une part et afin de thésauriser sur une valeur appelée à augmenter d'autre part – tout en continuant de nouer des liens avec de nouveaux artistes et de les présenter, dynamique déjà analysée par Raymonde Moulin pour les galeries d'art[657].

---

[654] LEFEVRE Jean-Philippe ; *op. cit.* ; 2009
[655] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; p.198
[656] QUEMIN Alain ; *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché* ; Nîmes ; Jacqueline Chambon ; 2002 ; p.124
[657] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; p.49

Un cas particulier : la galerie Thévenet

Jean-Marc Thévenet, ancien directeur du festival d'Angoulême – que nous avons déjà pu évoquer et citer – a tenu de 2011 à 2013 une galerie quelque peu atypique. En effet, celle-ci ne présentait que des artistes de bande dessinée, mais ne présentait également que leurs travaux ne relevant pas du 9e art. Il nous a expliqué sa démarche lors d'un des entretiens que nous avons eu avec lui :

> « Le propos était le suivant : c'était inviter des auteurs de bande dessinée à venir exposer, mais pas des planches de bande dessinée parce que ça m'intéressait pas d'exposer des planches de bande dessinée, autant dans le cadre d'une exposition ça me semblait pertinent nécessaire, autant dans le cadre d'une galerie ça me semblait relativement limité, et puis mes petits camarades avaient déjà tous ouvert des galeries à Paris donc voilà le job était fait. C'est comme ça que j'ai invité Olivia Clavel de Bazooka, Jean-Marc Rochette qui est venu uniquement avec des peintures abstraites, domaine dans lequel il excelle depuis des années, et Michaël Matthys qui avait été édité par Frémok et qui travaille sur des grands fusains. »[658]

Le galeriste avait choisi son emplacement avec soin. Dans le marais, quartier branché de la capitale où vivent, travaillent ou se promènent des personnes avec le pouvoir d'achat suffisant pour acquérir des pièces en galerie et, pour reprendre la réflexion d'Olivier Donnat[659], la volonté de renouveler leurs références. La boutique se trouvait en outre face à la galerie Anne de Villepoix dont la réputation était bien assise, Jean-Marc Thévenet espérant capter une partie de la clientèle acquise à l'art contemporain. Le constat a cependant été sans appel pour lui :

> « Je me suis aperçu très rapidement qu'il n'y avait pas de clientèle pour ça. […] Les clients [de la galerie Anne de Villepoix] passaient devant ma galerie sans s'arrêter parce que, pour eux, ce n'était pas dans le domaine de l'art contemporain. Petite anecdote, un jour cependant un habitué de chez Anne de Villepoix est allé... s'est arrêté dans la galerie, et j'exposais à l'époque Michaël Matthys dont les grands fusains étaient à 7.000€. Et le gars regarde les fusains, il me dit "C'est vraiment magnifique. Beau travail. Combien ?", je lui dit "Ecoutez, 7.000" il me dit "7.000 c'est déjà une somme ; ça aurait été moins cher... mais avec 7.000 euros je peux déjà avoir un jeune artiste qui a été exposé dans des biennales, dans des foires d'art contemporain." Donc voyez, la césure se faisait immédiatement. »[660]

---

[658] Entretien téléphonique avec Jean-Marc Thévenet le 08/12/2014
[659] DONNAT Olivier ; op. cit. ; 1994
[660] Entretien téléphonique avec Jean-Marc Thévenet le 08/12/2014

On peut lire dans cette anecdote toute la logique du marché de l'art et les mécanismes à l'œuvre. Nous reviendrons plus loin sur la domination exercée, en la matière par les codes de l'art contemporain sur le marché. Mais soulignons encore une fois ici le dominomorphisme qui animait cette initiative en installant une galerie d'artistes de bande dessinée dans un quartier de galeristes et en n'y présentant que des travaux susceptibles de se rapprocher des œuvres vendues par ces autres galeries.

Les artistes de bande dessinée dans d'autres galeries

En dehors du réseau spécialisé que nous venons de décrire, certains artistes de bande dessinée peuvent être pris en charge, ponctuellement ou non, par des galeries dont l'activité est plus diversifiée.

Certaines vont exposer leurs travaux relevant du 9e art. C'est le cas par exemple de la galerie Whart de Toulouse qui présente des œuvres de natures très variées d'une exposition à l'autre et qui a exposé de la bande dessinée à l'été 2015 avec des noms prestigieux (Hergé, Sempé, Chris Ware, Régis Loisel, Will Esiner, Blutch… dont certains comptent parmi les plus chers du marché. C'est également le cas de la galerie Bayart à Paris, spécialisée dans l'art moderne et contemporain, et qui a exposé en 2014 des œuvres qu'ils qualifient sur leur site de « bande dessinée contemporaine d'avant-garde »[661].

D'autres présentent leurs autres créations artistiques. C'est le cas par exemple de la galerie Anne Barrault qui représente parmi ses artistes plusieurs auteurs ayant publié chez L'Association comme David B., Jochen Gerner, ou Killoffer. Des expositions monographiques ont pu leur être consacrées depuis 2006, témoignant d'un certain intérêt pour ces artistes. Leur lien avec le 9e art n'est pas masqué, notamment présent sous la forme d'une bibliographie insérée après l'expographie de chacun – mais n'est pas non plus mis en avant. Si on se réfère à la présentation faite de Jochen Gerner pour sa première exposition monographique à la galerie en 2006, on peut lire :

> « Jochen Gerner est dessinateur. Parfois aussi, il fait des bandes dessinées. Ou plus précisément, il est de ceux qui ont dynamité la BD il y a quinze ans. Lui, c'est par la répétition et quelques tricks de skate qu'il l'a laminée, rendue à sa matérialité de "bande". »[662]

On voit que, non seulement, la bande dessinée est rendue particulièrement anecdotique au sein du parcours de l'artiste, mais encore il est

[661] http://www.galeriebayart.fr/Presentation/0_accueil_presentation_v2.html
[662] http://www.galerieannebarrault.com/jochen_gerner/expo2006.html

souligné à quel point il a contribué à en déconstruire les codes, comme pour dire qu'il ne s'agit pas d'un *simple* dessinateur de bande dessinée.

Autre exemple, la galerie CGB à Honfleur, spécialisée dans le design mais présentant également de l'art contemporain ou des bijoux, expose des sculptures et objets d'art de Philippe Druillet – on notera que, lors de notre dernière consultation de leur site Internet[663], la galerie proposait également à la vente une planche originale de l'artiste.

2.2.2. Les ventes aux enchères spécialisées BD

Les ventes aux enchères sont une autre facette importante du marché de l'art. Raymonde Moulin explique ainsi qu'elles ont pris une place prépondérante depuis la fin des années 1980 : « Indubitablement, l'un des phénomènes les plus significatifs des dernières années est le déplacement du commerce de l'art des galeries vers les ventes publiques. […] Par ailleurs on sait bien que les enchères sont associées à ce qu'on appelle le *second* marché de l'art, celui des galeries où les œuvres trouvent pour la première fois preneur. Cela signifie que le développement des ventes publiques est corrélatif d'une circulation accélérée des œuvres, et d'un nouveau rapport à la collection. Au lieu de revendre pour affiner une collection, la compléter en achetant autre chose, vous revendez soit spéculativement, soit pour changer de collection de fond en comble. »[664] Elle ajoute plus loin que, « Si "passer en vente publique" était une épreuve redoutée pour un artiste dans les années 1970 et 1980 (il voyait en général son "prix galerie" divisé par deux ou trois en vente), c'est devenu un signe de succès et une manière d'établir la côte. »[665] Ainsi, avec la prise en charge par une galerie, le passage en salle des ventes est vecteur de notoriété pour un artiste.

Les ventes publiques nous intéressent d'autant plus qu'elles sont souvent l'occasion d'une présentation publique avec parfois la publication d'un catalogue qui peut comporter de réels essais et notices biographiques ou commentaires d'œuvres, là où d'autres ne sont que les listes de prix assorties de miniatures des dessins en vente. Par ailleurs, Raymonde Moulin raconte que « Philippe Ségalot, du temps où il organisait les ventes d'art contemporain de Christies à New-York, déclarait volontiers qu'il considérait une vente aux enchères comme une exposition de groupe. » [666]. Certains acteurs du champ aujourd'hui expriment d'ailleurs explicitement une volonté de cet ordre comme Daniel Maghen, galeriste et expert pour différentes ventes aux enchères, notamment celle organisée par *Christie's* en avril 2014 à l'occasion de laquelle il déclare :

---

[663] http://www.cgb-galerie.fr/druillet/ consulté le 25 septembre 2015
[664] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.26-27
[665] ibid ; p.202-203
[666] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 2009 ; p.92

> « J'ai sélectionné les 363 pièces comme si je concevais une exposition idéale dans un musée national. » [667]

La vente aux enchères réputée être la première dédiée à des originaux de bande de dessinée est monographique. Elle est organisée le quatre juillet 1984 par Pierre Cornette de Saint Cyr. Druillet raconte qu'il avait découvert par hasard dans la gazette de l'hôtel Drouot une vente de ses œuvres issues de la collection d'un particulier. Druillet évoque ainsi le commissaire priseur :

> « Pierre Cornette de Saint Cyr est un peu une "curiosité" dans son métier. Plutôt que de se contenter de vendre des commodes Louis XV ou des guéridons Empire, il aime prendre des risques et aller à l'encontre des idées reçues. C'est lui qui a compris avant tout le monde que Basquiat était un grand artiste. C'est lui qui a fait entrer la photographie à l'hôtel Drouot. »[668]

L'annonce de cette vente consacrée à un auteur de bande dessinée n'est d'ailleurs pas sans provoquer certains remous au sein du milieu des commissaires priseurs :

> « Pierre Cornette de Saint Cyr est snobé par une partie de la profession, qui lui prédit un désastre, mais lui a les moyens de s'en foutre. »[669]

Alain Quemin analysait à propos des commissaires priseurs que, « pendant longtemps, il était impossible d'innover sans se mettre à dos tous ses confrères, toute innovation étant *a priori* soupçonnée d'aller à l'encontre de la déontologie professionnelle. »[670], et c'est exactement la réaction à laquelle a été confrontée ce commissaire en introduisant la bande dessinée à Drouot. Se dessine la figure de Pierre Cornette de Saint Cyr : une personnalité qui a les moyens légaux (en sa qualité de commissaire priseur), financiers (dirigeant sa propre étude et à en croire les propos de Philippe Druillet) et symboliques (de par son titre professionnel, mais aussi par ses succès passés) de se lancer dans une expérimentation audacieuse et innovante comme introduire la bande dessinée à Drouot. Ce n'est d'ailleurs, selon le dessinateur de bande dessinée, pas la première fois que le commissaire priseur fait preuve de non conformisme en se lançant dans un marché encore jeune. C'est exactement le type de profil

---

[667] propos rapporté dans DUPUIS Jérôme ; « Hergé, Franquin, Tardi, Moebius… La BD aux enchères chez Christie's » ; publié le 03/04/2014 ; http://www.lexpress.fr/culture/livre/herge-franquin-tardi-moebius-la-bd-aux-encheres-chez-christie-s_1505668.html ; consulté en avril 2014

[668] DRUILLET Philippe et ALLIOT David ; op. cit. ; 2014 ; p.240-241

[669] ibid ; p.244

[670] QUEMIN Alain ; *Les commissaires priseurs : la mutation d'une profession* ; Paris ; Anthropos ; 1997 ; p.456

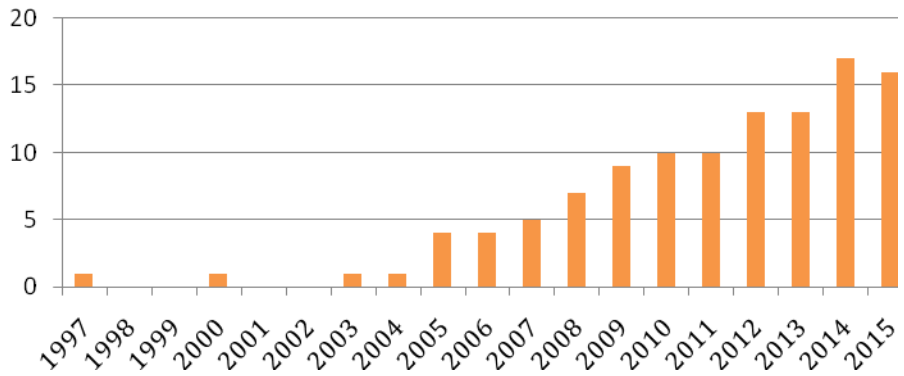
que décrit Raymonde Moulin lorsqu'elle explique que « La probabilité de succès d'un marchand dans l'organisation, en un temps limité, d'une stratégie de promotion dépend du soutien financier dont il dispose et de sa réputation culturelle, c'est-à-dire de la capacité qu'il a eue, dans le passé, de faire accepter les nouveaux produits par la fraction moderniste de l'establishment artistique. Moyens financiers et réputation culturelle sont d'ailleurs interdépendants […] »[671]. On voit par ailleurs de quelle manière le dessinateur retire lui-même, de cette vente, un certain prestige social, une reconnaissance artistique. La démarche est explicitement dominomorphe car, même si, pour reprendre les mots de Druillet, Pierre Cornette *ne se contente pas de vendre des commodes Louis XV* (voire supra), il n'en vend pas moins les originaux de bande dessinée selon le même procédé (la vente aux enchères) et au même endroit (Drouot).

Mais le phénomène des ventes aux enchères dédiées aux originaux va ensuite mettre un certain temps à se développer comme nous allons le voir sur le graphique suivant. On peut y voir plusieurs raisons : le fait que la clientèle potentielle ne soit pas encore en mesure d'acquérir ces pièces à des prix suffisamment élevés pour qu'une vente soit organisée, ou n'ait pas encore suffisamment l'idée de le faire, mais aussi peut être la faible disposition des auteurs à vendre leurs planches (on pense à la citation que nous avons faites précédemment d'Enki Bilal qui disait que « l'idée n'était pas de vendre »), et enfin la méconnaissance des commissaires priseurs en la matière. Souvent formés à l'école du Louvre en parallèle d'un cursus en droit, quand même seraient-ils lecteurs de bande dessinée par ailleurs (ce qui est une disposition socialement improbable pour des personnes nées dans les années 1940-1950 et ayant suivi ce type de parcours professionnel), ils n'en auraient pas pour autant acquis de moyen d'expertise sur l'authentification d'un original. Ceci explique sans doute que la première vente soit monographique : organisée en partenariat avec l'auteur, l'origine et l'authenticité des œuvres sont explicites.

La répartition chronologique du nombre annuel de ventes aux enchères dédiées à la bande dessinée et incluant des originaux montre assez explicitement une progression forte.

[671] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.47-48

Fig.7 - Nombre de ventes aux enchères publiques par an en France principalement constituées d'originaux de bande dessinée



On peut parler de l'éclosion du marché aux alentours de 2005 avec une certaine stabilisation à partir de 2009 même si 2014 et 2015 semblent témoigner d'une novelle progression à la hausse. Des ventes plus anciennes ont pu échapper à nos recherches, mais nous avons néanmoins pu trouver pour les années 1990 des catalogues de vente aux enchères consacrées à la bande dessinée qui contenaient des originaux mais en quantité très limitée face aux éditions originales et aux produits dérivés – jouets et figurines en résine ou en métal principalement. Il faut souligner ici que la progression est au moins autant due à une augmentation du nombre de ventes annuelles organisées par une même maison de ventes qu'à l'entrée de nouvelles maisons sur ce segment du marché.

Les ventes aux enchères sont des évènements ponctuels. Les grandes maisons de vente qui les organisent orchestrent donc une campagne médiatique autour d'elles de manière à attirer l'attention des acheteurs potentiels. Elles en participent d'autant plus à une représentation sociale de la bande dessinée, là où les galeries semblent un phénomène plus confidentiel, un marché réservé aux initiés, bien qu'ouvertes de manière permanente là où les ventes aux enchères revêtent une dynamique évènementielle et éphémère.

Il existe cependant des ponts étroits entre le premier et le second marché concernant le 9e art. En effet, face à un univers qui leur est inconnu, les commissaires priseurs vont chercher les experts de leurs ventes parmi les galeristes. En France, le titre d'expert ne fait en effet l'objet d'aucune certification. Raymonde Moulin écrivait à ce propos que «Le fait que la profession d'expert ne soit pas organisée apparaît comme l'ultime résidu de la conception reçue du connoisseurship qui ne s'enseigne ni se traduit pas l'obtention d'un diplôme. »[672] L'expertise se joue à plusieurs niveaux : l'authentification des œuvres, l'estimation de leur prix, mais aussi le réseau de contacts auprès des artistes et collectionneurs intéressés par le fait de vendre les

[672] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.213

originaux dont ils disposent, et également un réseau d'acheteurs potentiels. La maison de ventes, elle, apporte évidemment sa renommée et son propre réseau de clients potentiels, peut être soucieux de diversifier leur portefeuille d'œuvres. Ainsi, parmi les galeristes de notre échantillon, Daniel Maghen a été expert pour Tajan en 2010 puis Christie's en 2014 et 2015, Bernard Mahé de la galerie 9e art et Eric Verhoest de la galerie Champaka sont conjointement experts sur les ventes Sothebys depuis 2015, Alain Huberty et Marc Breyne de la galerie Petits Papiers (rebaptisée récemment galerie Huberty & Breyne) sont experts pour Millons & Associés depuis 2009, y compris pour leurs ventes bibliophiles dédiées à la bande dessinée organisées depuis 2013 (la maison de ventes employait avant et depuis 2007 Janine Cukierman, ancienne agent de dessinateurs de bande dessinée comme Milo Manara). Non présent dans notre échantillon, sa galerie ayant fermé, mais galeriste à l'époque, nous aurions pu citer Jean-Marc Thévenet, expert pour Sothebys en 2012.

On trouve ainsi quatre maisons de vente (36% de notre échantillon) associées successivement à cinq galeries (quatre dans notre échantillon soit 25% de notre échantillon). Ainsi présentées, les données évoquent un microcosme hyperspécialisé dans lequel un petit nombre d'acteurs s'imposent comme experts absolus de ce qui est encore un marché de niche.

Si les maisons de ventes s'assurent d'une expertise en faisant appel aux galeristes les plus en vue, ceux-ci acquièrent un surcroit de légitimité du fait de leur collaboration avec des maisons de ventes prestigieuses dont l'aura est construite notamment sur les autres secteurs du marché de l'art. Cette légitimation bien sûr s'étend avant tout aux dessinateurs de bande dessinée dont les créations sont vendues dans les mêmes *salons* que l'art contemporain le plus reconnu ou que les chefs d'œuvre de l'art toutes périodes confondues. La légitimation vient également des sommes atteintes ; Nathalie Heinich écrivait à ce propos que « La publicité faite aux ventes aux enchères appose sur ces images des chiffres, souvent fabuleux, qui nourrissent une part des commentaires produits sur les œuvres. »[673] On notera d'ailleurs à ce propos que dans l'ouvrage-manifeste sur l'art ludique[674], Jean-Samuel Kriegk et Jean-Jacques Launier – lui-même fondateur et directeur de la galerie Arludik – utilisent notamment l'argument des prix atteints en vente aux enchères pour légitimer la place de la bande dessinée dans les mondes de l'art. Nous sommes alors en 2011 et les statistiques qu'ils rapportent révèlent que le record de vente a été établi aux Etats-Unis non pour un original mais pour une revue, le n°1 d'*Action Comics* (1938) adjugé 1,5 millions de dollars en mars 2010. Le record mondial pour un original a alors été établi en France, chez Artcurial, en 2008, avec une peinture d'Hergé réalisée pour la couverture de *Tintin en Amérique* achetée 764 218 euros. Aucun autre original n'a alors dépassé les cinq cent mille euros en prix de vente.

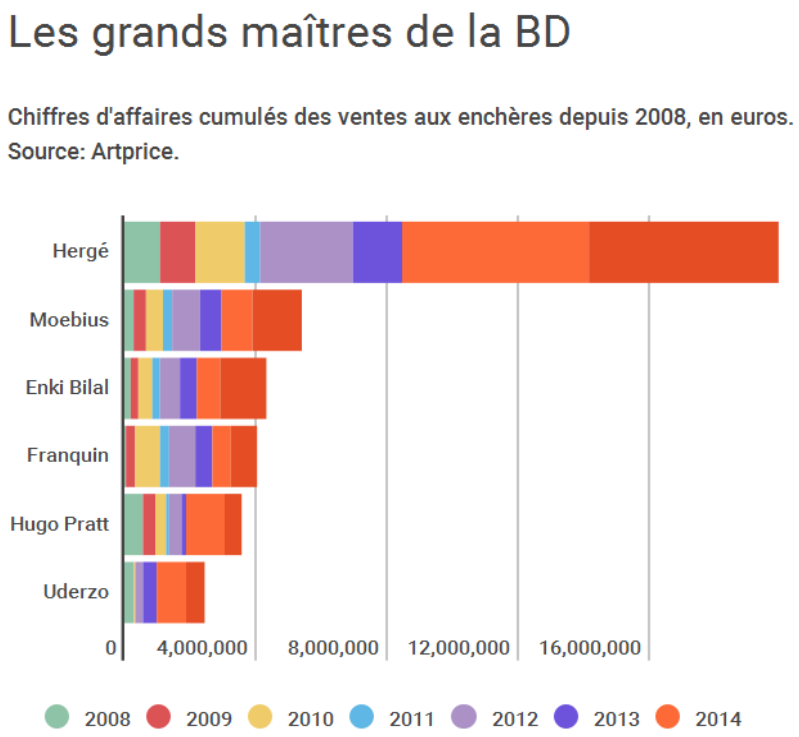
---

[673] HEINICH Nathalie ; op. cit. ; 2004 ; p.64

[674] KRIEGK Jean-Samuel et LAUNIER Jean-Jacques ; op. cit. ; 2011

Les chiffres ont quelque peu progressé depuis. Hergé reste le seul à avoir dépassé le million d'euros en adjudication, et ce à cinq reprises. Nous avons pu identifier en sus quatorze autres dessinateurs de bande dessinée dont au moins un dessin a été adjugé au moins une fois à plus de cinquante mille euros. Nous y reviendrons plus loin[675]. Ce qui nous intéresse ici c'est la structuration du marché. Un article de 2016 publiait des données issues du site *Artprice*, base de données de résultats d'adjudication bien connu sur le marché de l'art. Les résultats ainsi obtenus ont été regroupés par le journalistes en trois groupes. Nous reproduisons ci-dessous les graphiques qu'il proposait dans son article[676].

Fig.8-



[675] Voir en 3.5.

[676] source : DUVAL Hean-Baptiste ; « Comme Renaud, investir dans la BD peut vous rapporter gros » ; Huffington Post ; 30 avril 2016 ; http://www.huffingtonpost.fr/2016/04/30/renaud-bd-artprice-art-cote-herge-franquin-uderzo-bilal_n_9805756.html

Fig.9 -

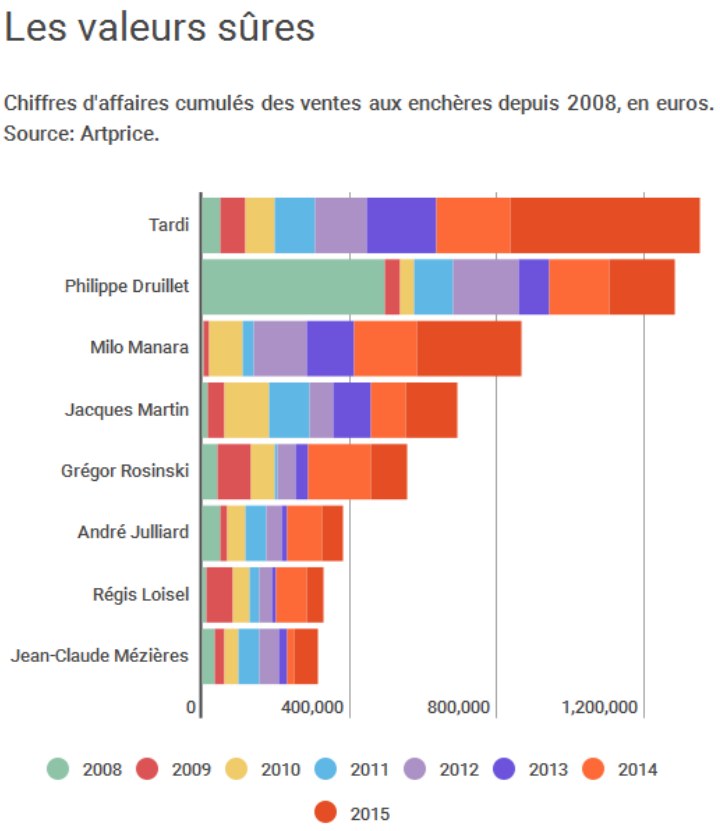
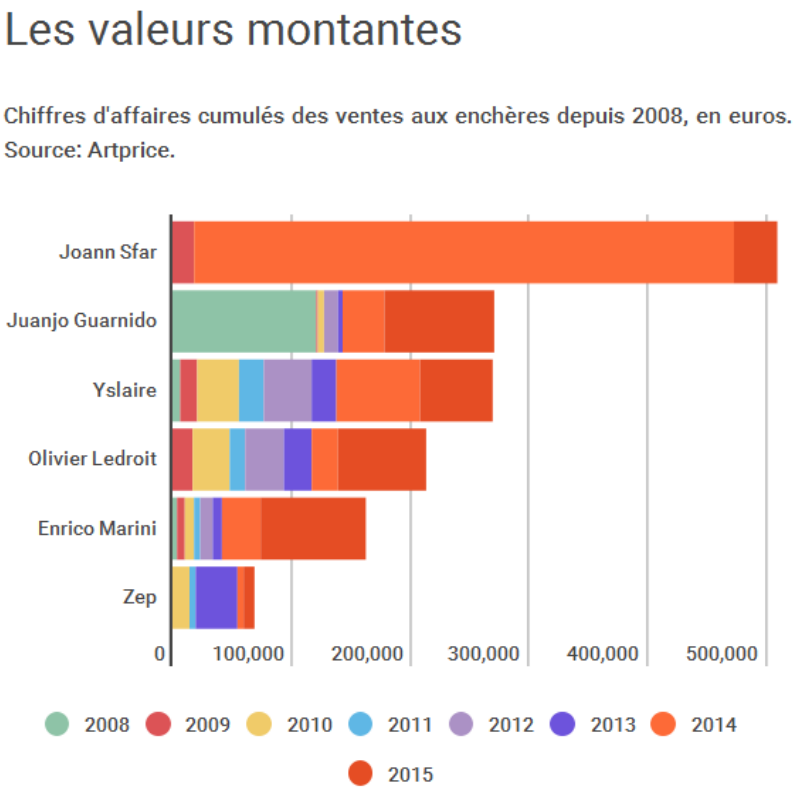

Les valeurs sûres
Chiffres d'affaires cumulés des ventes aux enchères depuis 2008, en euros.
Source: Artprice.
Tardi
Philippe Druillet
Milo Manara
Jacques Martin
Grégor Rosinski
André Julliard
Régis Loisel
Jean-Claude Mézières
0
400,000
800,000
1,200,000
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015

Fig.10 -


Les valeurs montantes
Chiffres d'affaires cumulés des ventes aux enchères depuis 2008, en euros.
Source: Artprice.
Joann Sfar
Juanjo Guarnido
Yslaire
Olivier Ledroit
Enrico Marini
Zep
0
100,000
200,000
300,000
400,000
500,000
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015

L'approche du journaliste est de se concentrer sur le chiffre d'affaires cumulés. Cette méthode nous apparaît limitée de par le fait qu'elle en rend pas compte du volume d'œuvres derrière ce chiffre, ni de leur nature. Vendre une œuvre à un million d'euros et mille œuvres à mille euros nous semble revêtir un sens bien différent. Certes, les cas ne sont pas aussi caricaturaux, mais il sera intéressant de confronter ces résultats avec ceux que nous présentons en 3.5.

Il est intéressant en tout cas de constater que le journaliste délimite trois groupes dont on voit aisément les différences d'échelle. Ces trois ensembles ne regroupent par ailleurs que vingt dessinateurs, laissant entendre en creux que l'essentiel des dessinateurs de bande dessinée ne participent pas, ou de manière très marginale, en volume comme en valeur d'adjudication, à ce marché de l'art.

On peut par ailleurs relever, si on étudie chaque histogramme empilé, que le chiffre d'affaire généré augmente globalement d'année en année entre 2008 et 2014 et que, si le classement par année présenterait des variations, on peut supposer qu'on retrouverait les mêmes noms de manière exclusive, remarque qu'Alain Quemin avait faite par ailleurs concernant le faible renouvellement au sein du top 20 du Kunstkompass, important palmarès pour l'art contemporain[677].

2.2.3. Les foires

La bande dessinée n'est pas non plus absente des foires d'art contemporain françaises. Ainsi, en 2009, Jean-Marc Thévenet, ancien directeur du festival international d'Angoulême et commissaire de deux des expositions de notre corpus, a dirigé une exposition « Les auteurs de la bande dessinée s'exposent à artparis ». Il s'agissait pour lui de conquérir un nouveau public, de s'adresser plutôt à des amateurs d'art contemporain, potentiellement néophytes en bande dessinée :

> « Si je montais cette exposition dans un festival classique, on me dirait qu'il y a du déjà vu. Mon idée est en fait de m'adresser aux collectionneurs d'art contemporain et de leur proposer une photographie, relativement objective finalement, de ce qu'est la bande dessinée aujourd'hui. »[678]

---

[677] QUEMIN Alain ; op. cit. ; 2013

[678] propos recueillis par Manuel Picaud en février 2009 pour le site Auracan http://www.auracan.com/Indiscretions/232-la-bd-a-artparis-enfin-une-reconnaissance.html

La même année, le salon artparis accueillait également la galerie Slomka. Cette galerie a du reste été présente à artparis en 2010 et 2011. Cette dernière année elle utilisait comme slogan sur son carton de présentation :

« La BD : nouvelle valeur refuge des investisseurs en art »

Un propos explicite quant aux prétentions de la galerie. Celle-ci était par ailleurs assez proactive dans le domaine, participant également à la BRAFA de Bruxelles et au salon du dessin contemporain en 2010. François Slomka n'a manifestement pas remporté le succès escompté puisqu'il a fermé son activité parisienne en 2012 pour s'expatrier à Bruxelles.

En 2011, c'est cette fois la galerie arludik qui organisait en partenariat avec l'étude Pierre Cornette de Saint Cyr une vente d'œuvres contemporaines créées par des artistes issus du cinéma d'animation, du jeu vidéo, des mangas et de la bande dessinée, dans le cadre de la FIAC. Il faut cependant souligner que la vente avait lieu dans les salons de l'hôtel Drouot et non au sein des espaces occupés par la foire.

Plus récemment, en 2013, 2014 et 2015, la galerie Huberty-Breyne (anciennement connue sous le nom de Galerie Petits Papiers), installée en France et en Belgique, a présenté des artistes de bande dessinée à artparis et au salon du dessin contemporain Drawing now (mais aussi dans les foires de Bruxelles comme la Brafa ou l'édition belge de l'affordable artfair), témoignant à son tour d'une prétention à pénétrer le marché de l'art contemporain avec le 9e art.

Force est de constater que, si les foires d'art contemporain semblent de plus en plus nombreuses à accepter la bande dessinée, elle y reste plus que minoritaire, marginale, et les galeries qui portent ces initiatives semblent peiner à les inscrire dans la durée.

2.2.4. Les collectionneurs

Les collectionneurs jouent évidemment un rôle important dans la constitution d'un marché de l'art, mais aussi dans le processus de légitimation. Raymonde Moulin rappelait par exemple l'importance pour un artiste de figurer dans une grande collection[679]. La sociologue explique également que la possession des œuvres d'art confère distinction et monopole à leur propriétaire[680]. L'achat d'un original de bande dessinée, et plus encore la constitution d'une collection est donc un élément ostentatoire, une forme de revendication d'un goût, d'un statut.

Il nous a été difficile d'obtenir des informations sur les clients des galeries et maisons de vente, tant il est vrai que la connaissance du marché est un atout distinctif pour ces différentes sociétés. Ce point reste marginal dans notre travail

[679] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; 1992 ; p.46
[680] ibid ; p.17

de recherche et son approfondissement excédait le cadre de notre étude. Les données que nous présentons ci-après doivent être vues comme une ébauche et une ouverture à une étude plus détaillée des acheteurs et collectionneurs d'originaux de bande dessinée.

Essai de sociographie

En 2009, on pouvait lire sous la plume d'un journaliste, à propos de l'audience de la vente consacrée à la dispersion des planches de l'album *Animal'Z* d'Enki Bilal chez Artcurial :

> « Le public présent avait entre 30 et 45ans. Des jeunes "bobos" venus en curieux, le pull sur les épaules, en compagnie de leur compagne […] et l'expert de la vente Eric Leroy estime quant à lui qu'au moins la moitié des acheteurs de cette vente étaient nouveaux. »[681]

Deux éléments nous semblent importants dans cette observation : le premier concerne l'âge et la catégorie sociale identifiée des acheteurs : des personnes d'âge moyen dotés d'un certain pouvoir d'achat ; le second concerne leur inexpérience – ou supposée telle par le journaliste, peut être du fait de leur âge – du marché de l'art.

Sur le premier point, la personnalité de l'auteur, Enki Bilal, et l'identité de la maison de ventes, Artcurial peuvent être vues comme des facteurs. Nous pouvons pour notre part attester avoir croisé, par exemple lors de la vente Sothebys de mars 2015, un public assez hétérogène dont la majorité correspondait à la description, mais dont une part importante avait dépassé les cinquante, voire les soixante ans – et bien plus pour certains –, tandis qu'une frange plus marginale mais pas inactive pour autant était singulièrement plus jeune – de vingt à vingt cinq ans.

Sur le second point, le fait d'attirer de nouveaux acheteurs est pour le moins susceptible d'être source d'intérêt pour les maisons de vente, même s'il n'est pas certain qu'ils puissent être attirés par d'autres ventes. Ainsi, si on en croit les propos rapportés d'une journaliste spécialisée en arts :

> « Ces acheteurs sont trop peu connaisseurs des grands maîtres anciens pour s'intéresser aux dessins du XVIe ou du XIXe dont la valeur est quelquefois inférieures à ces enchères de bande dessinée, et trop peu intéressés par les enjeux de l'art contemporain pour y adhérer pleinement. Il y avait donc un espace à prendre. La dimension affective et

[681] DELCROIX Olivier ; « Enki Bilal, tout public aux enchères »; http://www.lefigaro.fr/bd/2009/09/21/03014-20090921ARTWWW00426-enki-bilal-tout-public-aux-encheres.php ; consulté en février 2014

universelle de la bande dessinée rassure ces collectionneurs, mais aussi les investisseurs. »[682]

Là encore, on trouve deux informations stratégiques concernant les motivations des acheteurs, la première proposée étant la passion – pour une série, un dessinateur, voire pour le médium –, la seconde étant l'investissement.

Motivations

La nostalgie, à l'origine du mouvement bédéphile et, très probablement, de son expression bibliophile, est souvent avancée comme motivation première à l'achat d'œuvres originales :

> « Or, c'est parce que des bandes dessinées, des films ou des jeux vidéo marquent les esprits et impriment l'inconscient collectif que le public va vouloir comprendre la démarche artistique s'intéresser au processus de création, et pouvoir découvrir, voire acquérir un fragment de son histoire, et de son art : planche, celluloïd où dessin. »[683]

Cette nostalgie n'est pas nécessairement socialement désintéressée. Ainsi, nous reprenons une théorie d'Olivier Donnat déjà mentionnée dans le présent mémoire concernant la valorisation de la jeunesse : « Première génération à avoir vécu l'autonomisation de l'univers juvénile, ils ont été d'autant plus tentés d'en conserver les traces que le fait d'afficher les signes extérieurs de la jeunesse était devenu une exigence forte de notre société. »[684] Nous avions en effet déjà vu[685] qu'Olivier Donnat proposait qu'une stratégie de lutte contre le déclassement pousse certains acteurs à s'intéresser aux champs les moins légitimes de la culture. Si l'on rajoute ici la promotion de la jeunesse, alors, explicitement, la possession d'une planche de bande dessinée, spécialement s'il s'agit de bande dessinée destinée au jeune public – et parmi celles historiquement légitimées, les œuvres d'Hergé ou de Franquin par exemple – apparaît dès lors comme un fait potentiellement socialement valorisant.

En 2016, Diego Escobar, spécialiste art contemporain chez Tajan confiait à un journaliste :

---

[682] PASAMONIK Didier ; « Folie des enchères de la bande dessinée » ; http://www.actuabd.com/Folie-des-encheres-de-la-bande

[683] KRIEGK Jean-Samuel et LAUNIER Jean-Jacques ; op. cit. ; 2011 ; p.96

[684] DONNAT Olivier ; « Les univers culturels des français » ; in *Sociologie et Société* Volume 36, numéro 1, printemps 2004, p. 87-103 ; Montréal ; Les Presses de l'Université de Montréal ; 2004 ; p.100

[685] Voir en 1.3.2.

> « La vente de BD est un milieu très particulier, un milieu de passionnés. Il n'y a rien de comparable. »[686]

Une affirmation qui peut apparaître comme péremptoire et qui n'est en tout cas que l'analyse ou l'opinion d'un acteur du marché de l'art, mais qui va dans le sens de cette idée de la passion qui serait au cœur de la dynamique d'achat pour la bande dessinée, d'avantage que pour d'autres domaines du marché de l'art.

Le rejet d'une certaine forme d'art contemporain, celle qui peut être considérée comme la plus élitiste, est également avancée. La bande dessinée apparaîtrait comme le dernier bastion de l'art figuratif. Ainsi, un journaliste rapporte des propos d'Eric Leroy, expert pour Artcurial, recueillis lors d'une vente dédiée au 9e art en octobre 2013 :

> « Je constate que dans l'art contemporain, nous sommes envahis de tableaux conceptuels abstraits à 90%, conclut l'expert de la vente. Aujourd'hui, la bande dessinée reste finalement le seul art contemporain encore figuratif. Outre la beauté envoûtante des œuvres de Schuiten, c'est aussi cela qui attire les collectionneurs. » [687]

L'argument n'est sans doute pas dénué de sens. Cependant il faut souligner qu'il est possible de trouver à des prix comparables à ceux atteints par bon nombre d'originaux de bande dessinée aujourd'hui (c'est-à-dire de cinq à dix mille euros) aussi bien des œuvres de petits maîtres ou des gravures du XIXe, et qu'il existe par ailleurs un retour de la figuration en art contemporain depuis quelques décennies déjà, notamment cette dernière décennie avec l'essor du *street art*, pochoiristes et affichistes, même si, là, les prix s'envolent plus rapidement. Précisément, l'argument du prix n'est peut être pas absent de l'engouement pour les originaux de bande dessinée :

> « Les amateurs, las de payer de l'art contemporain surfait à des prix exorbitants, viennent grossir les rangs des nostalgiques d'une enfance peuplée de leurs héros favoris. Avec ses histoires et ses références, la BD rassure. Décorative, elle apparaît comme idéale pour commencer une collection avec une belle marge de progression. » [688]

---

[686] DUVAL Jean-Baptiste ; op. cit. ; 2016

[687] DELCROIX Olivier ; « François Schuiten se met sur le marché » ; http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2013/10/17/03016-20131017ARTFIG00297-francois-schuiten-se-met-sur-le-marche.php ; consulté en février 2014

[688] ROCHEBOUET Béatrice de ; « La bande dessinée sort de sa bulle » ; http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2013/01/31/03016-20130131ARTFIG00389-la-bande-dessinee-sort-de-sa-bulle.php ; consulté en

On voit l'argument proposé par la journaliste : les prix des œuvres d'art contemporain seraient inaccessibles pour bon nombre d'amateurs d'art et/ou n'offriraient plus, du fait de leur niveau actuel, des perspectives de plus-value suffisamment attractives. Comme sur les autres marchés, il est probable que se côtoient de vrais passionnés et des acteurs en recherche d'un placement. Ceci serait un fait nouveau ; une évolution dont témoignent d'autres articles :

> « Parmi les 300 acheteurs, notons la présence d'une banque suisse ayant emporté deux lots et celle d'un fonds d'investissement en provenance de Hong Kong. »[689]

> « Les investisseurs, rassurés par la médiatisation des ventes arrivent sur ce marché, qui réunissait jusque-là des amateurs. Le parallèle avec la photo, qui n'intéressait personne il y a peu, est frappant. »[690]

2012 serait donc, d'après cette journaliste, l'année d'une mutation du marché, le moment où des investisseurs, notamment étrangers et/ou institutionnels commencent à être actifs sur le marché et effectuer des placements stratégiques. C'est ce que confirmerait une remarque recueillie auprès d'un galeriste par un journaliste lors d'une vente aux enchères :

> «Maintenant, c'est les gars du CAC 40 qui se goinfrent tranquillement par téléphone et qui font monter les prix.»[691]

L'amour de l'art cèderait le pas face au calcul, à la stratégie de placement, avec des moyens financiers plus conséquents. Même si les investisseurs apparaissent comme plus marginaux en volume, ils sont probablement ceux qui imposent et monopolisent les côtes les plus élevées

2.2.5. Un marché constitué

On voit donc que la diffusion des originaux de bande dessinée sur le marché de l'art suit les codes dominants de celui-ci et présente une organisation

---

février 2014

[689] A propos de la vente Million & Associés du 9 Décembre 2012, TERY Eléonore ; « La vente de BD par Millon atteint 1,2 million d'euros et confirme l'essor de ce marché » ; publié le 11 décembre 2012 ; http://www.lejournaldesarts.fr/site/archives/docs_article/107379/la-vente-de-bd-par-millon-atteint-12-million-d-euros-et-confirme-l-essor-de-ce-marche.php ; consulté en février 2014

[690] ibid ; propos d'Alain Huberty, galeriste et expert pour Million & Associés

[691] http://www.slate.fr/story/85637/bd-planches-encheres

canonique établie, à savoir un premier marché avec des galeries spécialisées et un second marché avec des ventes aux enchères dédiées autour desquels s'agencent des dispositifs périphériques telles que librairies-boutiques, ou ventes sur internet, principalement entre particuliers. Le premier et le second marché sont clairement structurés, hiérarchisés, avec des leaders historique et/ ou économiques qui tirent le marché vers le haut et suscitent le plus d'échos médiatiques.

Howard Becker dressait « Quelques propositions relativement simples permettent de cerner le fonctionnement d'un système de commercialisation. 1) La demande effective est créée par l'ensemble des personnes qui sont disposées à consacrer de l'argent à des œuvres d'art. 2) Elles demandent ce qu'elles ont appris à apprécier et à désirer, par suite de leur éducation et de leur expérience. 3) Les prix sont soumis à la loi de l'offre et la demande. 4) Les œuvres que le système prend en charge sont celles qu'il peut distribuer de manière assez rentable pour continuer à fonctionner. 5) Les artistes sont assez nombreux à produire des œuvres que le système peut effectivement distribuer pour qu'il continue à fonctionner. 6) Les artistes dont le système ne peut pas ou n'accepte pas de prendre en charge les oeuvres trouvent d'autres moyens de distribution ; ou alors ils doivent se résigner à une distribution confidentielle, voire nulle. »[692] Que peut-on retirer de ce processus ? Tout d'abord, l'évolution du public qui est prêt à reconnaître les originaux de bande dessinée comme œuvres d'art auxquelles consacrer un certain budget. Ce budget a connu une augmentation forte sur une courte période, signe d'une demande – et, partant, d'une reconnaissance – accrue. L'offre a également considérablement augmenté en volume dans le même temps avec la multiplication des galeries comme des ventes aux enchères. Le marché est source de distinction et sélectionne parmi les artistes et les œuvres susceptibles de l'alimenter. Le dynamisme de la bande dessinée en tant qu'activité éditoriale, depuis des décennies permet de garantir un volume d'œuvres en circulations suffisant pour entretenir ce marché malgré sa tendance inflationniste. Enfin, des structures périphériques déjà décrites prennent le relai pour les originaux des dessinateurs qui n'ont pas trouvé à s'inscrire dans le réseau des galeries ou des ventes publiques.

Le marché n'a pas été le premier historiquement en matière de reconnaissance et de légitimation de la bande dessinée, comme nous allons le voir, mais son dynamisme actuel lui donne une reconnaissance qu'il n'est pas sûr que l'Institution égale. Le marché de l'art est susceptible de jouer un rôle déterminant sur l'avenir du neuvième art.

[692] BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2010 ; p.126

2.3. Institutionnalisation

Après avoir eu les festivals comme lieu de consécration, la bande dessinée artifiée va, suivant les codes dominants du monde de la culture, gagner d'autres *temples* et se voir dédier des musées à travers le monde. En 2001, Thierry Groensteen dirige un guide international des musées de bande dessinée[693], guide qui nous a servi de base pour établir la liste ci-après, actualisée et enrichie par nos recherches personnelles.

Il nous faut dès à présent souligner que, si nous avons repris certains lieux listés par Thierry Groensteen car conservant, de fait, des planches originales et les exposant, de manière ponctuelle ou permanente, il nous semble inapproprié, dans le cadre de notre étude qui diffère de la démarche qui était la sienne, de considérer des bibliothèques – particulièrement des lieux comme la bibliothèque du Congrès à Washington ou la Bibliothèque Nationale de France à Paris – comme des *musées de bande dessinée* à proprement parler dans le sens où ils ne lui sont pas consacrés, loin s'en faut. Nous proposons plus loin une analyse de la place de la bande dessinée dans les collections nationales françaises[694], et mener un semblable travail, nécessaire pour proposer une liste exhaustive des institutions conservant au moins un original de bande dessinée dans ses collections au niveau mondial excédait largement le cadre de notre recherche. Nous avons en tout pu identifier trente deux musées dédiés à la bande dessinée tous pays confondus – dont deux ont fermé leurs portes[695].

Parmi ceux-ci, on peut noter une présence non négligeable de musées consacrés à un artiste emblématique : Wilhelm Busch en Allemagne, Hergé en Belgique, Robert Storm Petersen au Danemark, Charles Schulz aux Etats-Unis, ou Osamu Tezuka au Japon. Au total, sur nos trente deux musées, huit (25%) sont à vocation monographique. Ceci semble consacrer l'existence de figures emblématiques susceptibles d'incarner la bande dessinée au sein d'un pays.

On constate également que plusieurs institutions mêlent explicitement bande dessinée et dessin de presse sous l'étiquette de *caricature*. Une volonté de regroupement probablement dicté par des impératifs pragmatiques mais qui n'est pas sans entretenir une confusion rappelant la difficile définition de la bande dessinée que nous avions abordée au début de notre étude[696].

Concernant la répartition géographique, le Japon et les Etats-Unis rassemblent le plus grand nombre d'institutions – les deux pays représentent respectivement 22% et 16% de notre liste, soit plus du tiers des institutions dédiées à la bande dessinée dans le monde sur deux pays –, alors que l'Europe connaît une plus grande dispersion d'un pays à l'autre. La France et la Belgique

---

[693] GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *Guide international des musées de la bande dessinée* ; Angoulême ; Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image ; 2001

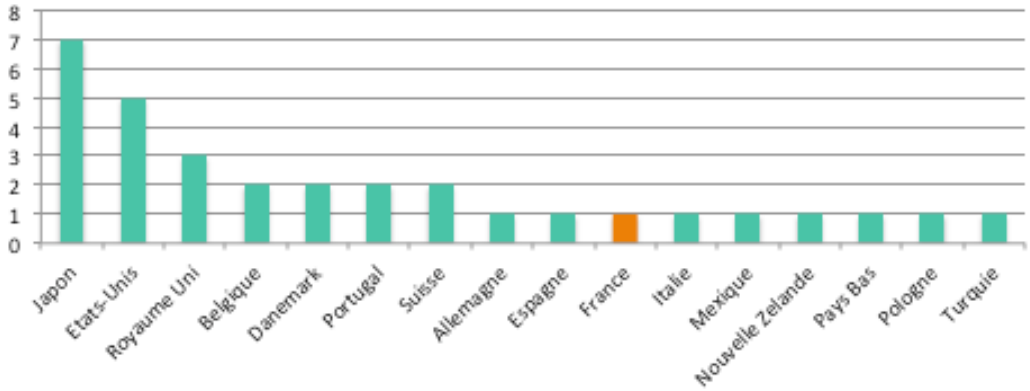
[694] Voir en 3.3.1.

[695] Voir liste en annexe

[696] Voir 1.1

regroupent à elles deux trois musées consacrés exclusivement à la bande dessinée.

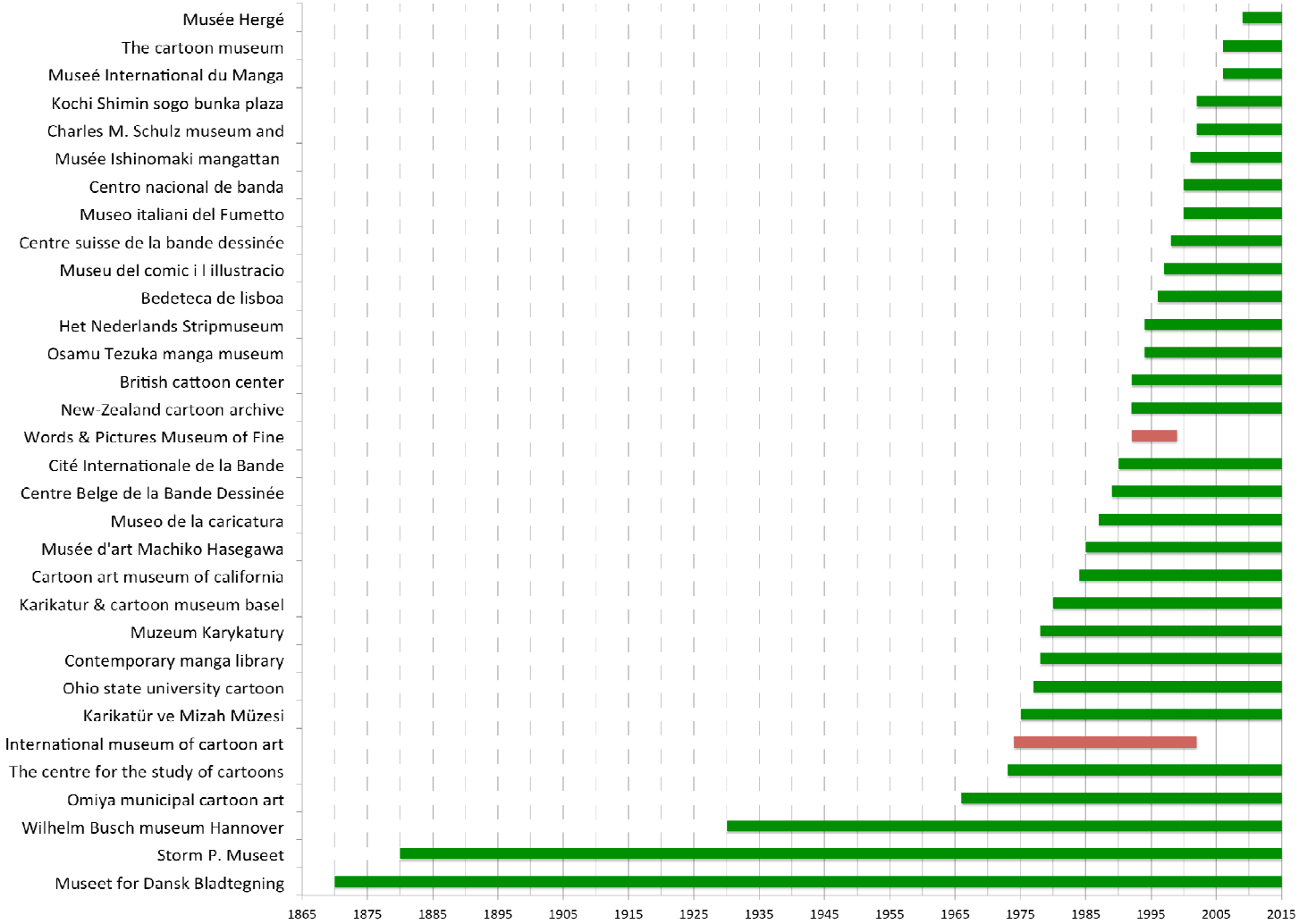
Fig.11 - Nombre de musées consacrés à la bande dessinée, par pays



En France, une seule institution est dotée de collections permanentes consacrées à la bande dessinée : le musée de la bande dessinée, lui même intégré à la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image (CIBDI, anciennement Centre National CNBDI). Il est précisément reconnu comme le plus important musée au monde dédié au 9e art de par ses collections. C'est, de plus, une collection publique qui bénéficie du label musée de France et du soutien financier de la ville, de la région et de l'Etat, notamment à travers les aides de la commission d'acquisition des musées de France et de dépôts du FNAC.

Si on revient à l'échelle internationale et que l'on observe cette fois d'un point de vue chronologique, le phénomène s'est réellement déployé dans les années 1970 et n'a ni faibli, ni réellement pris d'ampleur dans les décennies suivantes. Pour ce qui est des années 2010, l'ouverture d'un musée de la bande dessinée à Barcelone, en projet depuis 2006, est désormais prévue pour 2018 et n'apparaît donc pas sur notre graphique. On note par ailleurs deux fermetures - en rouge sur notre graphique.

Fig.12 - Période d'existence des musées consacrés à la bande dessinée dans le monde



La Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'image à Angoulême

Le 26 janvier 1983, Jack Lang alors ministre de la culture prononce un discours dans lequel il annonce une série de mesures afin qu'elle puisse « accroître son audience »[697]. Parmi ces mesures, il annonce la création du Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (CNBDI). Ce sera l'un des quinze « Grands Projets » du président Mitterrand en région, visant à légitimer des genres culturels considérés comme « mineurs »[698]. Cette démarche semble s'inscrire dans la droite ligne du discours de Mexico que Jack Lang a prononcé en 1982 à propos des industries culturelles et des médias :

> « […] il ne s'agit plus seulement de contrer la contamination de la culture par l'économie, mais seulement sa monopolisation par une seule nation. »[699]

L'enjeu est donc économique : défendre les créations françaises face à celles, nord-américaines. Il est également philosophique. Philippe Urfalino voit dans la politique culturelle du ministère Lang l'emprunt de la notion de « culture plurielle » à Michel du Certeau. La politique culturelle française rentre dans une phase qui a été qualifiée de « démocratie culturelle », c'est-à-dire qu'elle valorise les genres jusque là perçus comme *populaires* et *dominés* et leur accorde certains des honneurs de la culture *légitime*, notamment par la confrontation entre les arts[700]. Urfalino voit également dans cette politique une volonté de décloisonner les niveaux de légitimité et les publics et de ne pas « […] laisser la "culture cultivée" aux élites et l'*Entertainment* au reste de la société. »[701] . C'est donc une sorte de consommation culturelle déculpabilisée vers l'omnivorité culturelle assumée et même vue comme un critère de *distinction* qui sera théorisée par Richard Peterson ou Bernard Lahire.

La légitimation de la bande dessinée par son institutionnalisation apparaît ainsi clairement comme inscrite dans une politique plus globale embrassant différentes formes d'expression artistique. D'ailleurs, comme son nom l'indique, le centre ne va pas être dédié exclusivement à la bande dessinée, mais aussi à l'animation. En 1989, l'image informatique viendra se rajouter avec le Département d'Imagerie Numérique (DIN).

Les raisons qui motivent l'installation du CNBDI à Angoulême semblent explicitement liées au succès du festival qui célèbre en 1983 sa dixième édition.

---

[697] Déclaration de M. Jack Lang, ministre de la culture, sur les mesures en faveur de la bande dessinée, Paris le 26 janvier 1983 http://discours.vie-publique.fr/notices/853105500.html

[698] GRAVARI-BARBAS Maria et VESCHAMBRE Vincent ; op. cit. ; 2005 ; p.293

[699] ibid ; p.352

[700] URFALINO Philippe op. cit. ; 2007 ; p.365

[701] ibid ; p.382

Le musée des Beaux-Arts de la ville, grâce à la collaboration active du conservateur Robert Guichard, alors proche de la retraite, a par ailleurs déjà accumulé un fonds de quelques 600 planches originales au cours des précédentes éditions du festival et des expositions qui les ont accompagnées. Le musée ouvre cette même année – même si une version embryonnaire en avait été inaugurée par Hergée en 1977 – un espace qui les regroupe de manière permanente, au dernier étage du musée : la galerie Saint Ogan – du nom d'un auteur de bande dessinée créateur notamment en 1925 de la série Zig et Puce, dont l'un des personnages, le pingouin Alfred, est alors la mascotte du festival (il le sera de 1974 à 1988). La volonté d'ancrer un festival à un territoire par l'implantation de dispositifs pérennes n'est d'ailleurs pas un cas isolé :

> « On peut facilement constater que la thématique (ou rhétorique) de la démocratisation culturelle a cédé la place à des discours portant sur la mise en valeur des territoires, la nécessité de créer des pôles (d'excellence ?) festivaliers ou la volonté de forger des métropoles culturelles de dimension mondiale. »[702]

Dès 1984, le dépôt légal est partagé entre la BNF et Angoulême pour ce qui touche à la bande dessinée, signe fort de décentralisation et de l'importance nationale qui est donnée à ce lieu, hautement spécialisé. Une politique d'acquisitions d'originaux va également être menée à partir de 1987 pour enrichir le fonds.

Le CNBDI ouvre ses portes en 1990 dans d'anciennes brasseries réaménagées par l'architecte Rolland Castro. Lieu d'importance patrimoniale, il l'est aussi d'un point de vue touristique, puisqu'il est l'occasion d'ancrer dans l'espace et pérenniser dans le temps le festival et d'attirer, tout au long de l'année, les visiteurs dans la capitale de la Charente. Le CNBDI est alors, du point de vue légal, une association. Le bâtiment est inauguré alors que les travaux ne sont pas achevés. Le musée n'est encore que préfiguré par une exposition – sans catalogue – conçue pour l'occasion, *Le musée des ombres* dans laquelle François Schuiten et Benoît Peeters déploient l'univers de leur série *Les cités obscures* à travers une scénographie théâtrale en trois dimensions. C'est un événement qui est lu comme une consécration par le monde de la bande dessinée comme l'expliquent les auteurs du Citadelles et Mazenod consacré au neuvième art :

> Avec l'inauguration du CNBDI en 1990, « On dispose donc là du signe officiel à la fois de la reconnaissance du statut de la bande dessinée comme art et de son entrée décidée dans la logique de patrimonialisation, un quart de siècle seulement - ce qui est fort court, comparé à la périodisation des autres arts apparus à l'époque contemporaine, telle la photographie ou le

[702] FLECHET Anaïs, GOETSCHEL Pascale et alii (sous la dir de) ; op. cit. ; 2013 ; p.13

cinéma - après la première exposition artistique du secteur et moins de cinquante ans après la parution du premier ouvrage analytique. »[703]

Lorsque le musée ouvre ses portes en 1991, il est déjà associé à une bibliothèque de consultation et d'étude, ainsi qu'à une librairie, phénomène certes assez habituel dans un musée, mais qui prend ici tout sens en conservant la dimension éditoriale de la bande dessinée. Le musée est alors dimensionné pour une collection restreinte. Il présente deux cent originaux avec pour parti pris de les incliner à 45°. Il accueille également de nombreuses représentations en volume d'éléments issus de la diégèse des bandes dessinées les plus célèbres, notamment des personnages à échelle humaine, mais aussi une quarantaine de dispositifs audiovisuels. Le parcours suit un déroulement chronologique depuis le XIXe siècle jusqu'à la « nouvelle bande dessinée » des années 1980.

Ill.16 - Vue de la muséographie du premier musée de la bande dessinée à Angoulême. On retrouve bien les différents éléments décris avec ici en partie haute des personnages en trois dimensions en grand format (le Marsupilami et Gaston Lagaffe, personnages emblématiques d'André Franquin), et en partie basse, au centre, un écran pour la diffusion de vidéos, encadré par des planches originales. Au sol, le revêtement reprend le motif tacheté du pelage du Marsupilami pour renforcer l'effet immersif.

Le musée présente certaines faiblesses, ainsi qu'en témoigne Thierry Groensteen quelques années après en avoir quitté la direction :

« Sa première équipe de direction ne comptait pas en son sein de représentant du corps des conservateurs et n'était pas imprégné de "culture muséale". Bien qu'ayant expressément pour mission de réaliser un musée de la bande dessinée d'envergure au moins nationale, elle n'avait pas inscrit la constitution des collections au rang de ses priorités. La question n'était même pas posée, elle avait été complètement négligée. Le musée était assimilé, dans l'esprit des responsables de l'établissement, à

[703] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.322

une grande exposition qui ne se différenciait des autres que parce qu'elle était appelée à durer. »[704]

L'ensemble va très vite devenir inadapté. La collection se développe et se trouve à l'étroit dans une muséographie peu adaptative, tandis que le matériel audiovisuel devient obsolète. Dès 1999, le musée ferme ses portes après huit ans d'activité, pour mieux renaître dans un nouveau site. Afin de conserver une présentation permanente, une exposition temporaire longue, *Les musées imaginaires de la bande dessinée* prendra place dans les espaces de l'ancien musée de 2002 à 2006. Cette exposition fait l'objet d'un catalogue. Le plan est composé de six parties correspondant à six musées imaginaires (le muséum d'histoire naturelle, le musée d'ethnologie, le musée d'histoire, la galerie d'art contemporain, le musée de sciences et techniques, le musée des beaux-arts) qui sont autant d'occasions de réflexion sur un aspect de la bande dessinée et une réflexion sur la muséographie de la bande dessinée. Les planches sont exposées selon les codes de ces différents univers. Cette réflexion est prolongée dans le catalogue par trois auteurs qui revisitent chacun deux des formes de musées, et un essai pour chaque section. Au-delà du jeu sur la forme, c'est un peu comme s'il y avait une quête d'identité, une volonté de se réapproprier la forme muséale, de pousser plus loin la réflexion qui avait présidé au premier musée, peut-être trop influencé alors par le Centre Belge de la Bande Dessinée ouvert à Bruxelles en 1989.

La maîtrise d'ouvrage du réaménagement de la ZAC dans laquelle sera implantée la future CIBDI est confiée à Magelis, Syndicat Mixte Pole Image qui est toujours propriétaire des murs occupés par la Cité. Si l'Etat est le principal actionnaire de la Cité, Magelis, premier Pôle Image créé en France en 1997, est un Etablissement Public et une Société d'Economie Mixte à laquelle contribuent, par ordre d'importance : le Conseil Général de la Charente, le Conseil Régional de Poitou-Charentes, la ville d'Angoulême, la Communauté d'Agglomération du Grand Angoulême. Magelis est en quelque sorte le volet économique du projet, là où la Cité en est le volet culturel. Magelis accueille ainsi de nombreuses entreprises en rapport avec l'image, et les collectivités territoriales qui le contrôlent aimeraient voir un rapprochement plus fort avec la Cité.

En 2008, le musée de la bande dessinée rouvre ses portes. Il a franchi la Charente pour s'installer dans de nouveaux locaux, là encore patrimoine industriel réhabilité : les chais Magelis. Le CNBDI est devenu CIBDI et prend désormais la forme d'un Etablissement Public de Coopération Culturelle (EPCC), et plus précisément d'Etablissement Public à Caractère Industriel et Commercial (EPIC). Divers équipements la composent : bibliothèque, centre de documentation, maison des auteurs accueillant des résidences d'artistes, et qui était indépendant depuis sa création en 2002.

[704] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; p.138-140

Le nouveau musée de la bande dessinée est bien plus conforme au canon dominant que le précédent. Il propose une approche clairement esthétique et centrée sur les œuvres originales. L'introduction d'un conservateur dans la direction du lieu y probablement activement contribué. La muséographie en a été confiée à l'architecte Jean-François Bodin de l'agence Bodin & Associés qui a travaillé précédemment, entre autres, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1992), à la Bibliothèque Publique d'Information (2000), au Château des Ducs de Bretagne (2002) ou encore à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine (2002). Est-ce une coïncidence ? Trois de ces lieux exposeront de la bande dessinée dans les années suivantes et se trouvent dans notre corpus. L'agence va déployer une muséographie dépouillée de tout décor, relégué de manière très ponctuelle à la zone de la librairie. Ici, aucun agrandissement de planche sur les murs, aucune maquette de grand format pour reproduire un personnage ou un décor de bande dessinée. L'architecte écrit ainsi :

> « Dans son musée, il ne s'agissait donc pas d'illustrer la bande dessinée, dans un mimétisme qui n'en aurait fait qu'un parc d'attraction appauvrissant. Il fallait au contraire l'exposer comme un des langages majeurs de l'art, de la culture et de la vie contemporains, l'un des plus nobles parce que l'un des plus démocratiques : un art populaire au sens le plus profond du terme. »[705]

Les murs de couleurs sobres concentrent l'attention sur les éléments exposés, pour la plupart à l'horizontale, notamment pour des questions de conservation préventive. La luminosité notamment est en jeu. Les dessins originaux sont photosensibles, et les règles de conservation préventive imposent de ne pas les exposer plus de trois mois. Une rotation est donc nécessaire et facilitée par le fait que les œuvres ne soient pas encadrées, prenant ainsi moins de place dans les réserves et réduisant les coûts de réalisation de nombreux cadres sur mesure.

Ill.17 - Vue de la muséographie de l'actuel musée de la bande dessinée. On voit bien les planches originales encadrées sur un mur de couleur claire unie. A droite, un salon de lecture sur l'importance duquel nous reviendrons[706].

[705] texte issu du communiqué de presse http://www.citebd.org/spip.php?article84
[706] Voir en 3.1.

Ill.18 - Vue de la muséographie de l'actuel musée de la bande dessinée d'Angoulême. Une vitrine horizontale serpente dans l'espace rythmé de colonnes et présente des éléments documentaires mais aussi des dessins originaux.

L'inauguration du nouveau musée de la bande dessinée s'est faite notamment en présence de Marie-Christine Labourdette, alors Directrice des Musées de France, un signal fort susceptible de témoigner de l'intérêt porté par les instances scientifiques nationales à la bande dessinée, mais peut-être à nuancer dans la mesure où la présence de Ségolène Royale, Présidente de la région Poitou-Charentes, et le fait que les ouvertures de musées ne soient pas si fréquentes ont pu être d'autres facteurs d'attrait d'origine plus politique.

L'organigramme de la CIBDI

La structure même des instances dirigeantes de la Cité et du musée de la bande dessinée nous informent quant au positionnement de l'Institution.

A l'heure actuelle, et depuis sa fondation, six directeurs se sont succédés à la tête de la CN puis CIBDI : Denis Raison (1987-1993), Richard Edwards (1993-1994), André-Marc Delocque-Foucaud (1994-2005), administrateur civil qui fut notamment directeur de la Cinémathèque Française (1981-1984) ou Secrétaire Général du Centre National du Livre (1990-1994) ; Jean-Marie Compte (2005-2007), conservateur général des bibliothèques qui avait auparavant dirigé la bibliothèque-médiathèque de la ville de Poitiers avant de devenir conseiller spécial auprès du directeur de la bibliothèque d'Alexandrie en Egypte en 2001, il est depuis devenu directeur du département Littérature et Arts à la BNF ; Gilles Ciment (2007-2014), a un profil plus contrasté, tour à tour créateur pour la ville de Paris de la Bibliothèque du cinéma qu'il dirige jusqu'en 1991, il est ensuite chef de projet à la BNF puis en charge du développement des publics au forum des images de Paris, puis responsable de l'action culturelle au sein du groupe MK2 dont il devient directeur général adjoint en 1998, il est en parallèle conseiller scientifique auprès de la CNBDI à partir de 1989 et chargé de cours de bande dessinée au sein d'un cursus de cinéma à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne de 1994 à 1999 ; après le départ de Gilles Ciment en 2014, l'intérim a été assuré par deux administratifs de la Cité, Bernard Rigaud puis Christian Doucet. Le poste est revenu en décembre 2015 (après plus de dix huit mois de

vanace) à Pierre Lungheretti, ancien directeur de théâtre, mais aussi directer des affaires culturelles de la ville d'ajaccio puis de Rennes, qui occupait le poste de Directeur Régional des Affaires Culturelles (DRAC) de Poitou Charentes depuis le mois de Mai 2015.

On constate des points communs évidents malgré des parcours dissemblables parmi ces directeurs : un lien fort avec le livre d'une part, avec les industries culturelles et plus particulièrement le cinéma d'autre part. Le dernier nommé, Pierre Lungheretti, clairement issu du champ politique bien que spécialisé dans les affaires culturelles, tranche avec ses prédécesseurs. Son action nous éclairera dans l'avenir sur ce choix stratégique.

Thierry Groensteen, conseiller scientifique à partir de 1988 sur le projet du CNBDI, sera quant à lui le premier directeur du musée de la bande dessinée de 1990 à 2001. A partir de cette date, il ne sera plus remplacé que par des conservateurs du patrimoine ; tout d'abord Gaby Scaon (2001-2007) puis Ambroise Lasalle, spécialisé dans les antiquités, qui va travailler à la préparation de la réouverture avec l'aide des conseillers scientifiques, notamment Jean-Pierre Mercier. Deux remplaçants se succèdent de manière très brève. C'est finalement Marie-José Lorenzini, spécialiste de la peinture vénitienne du XVIIe siècle, qui reprend le poste en 2011 et le conservera jusqu'en 2014. On peut noter pour l'anecdote qu'elle est issue de la même promotion de l'Institut National du Patrimoine (2004-2005, promotion Niki de Saint Phalle) qu'Ambroise Lasalle, bien qu'elle soit son aînée, étant entrée par le concours interne ; de leur promotion également la commissaire d'une exposition de notre corpus, Ludmila Virassamynaïken. Le poste de conservateur du musée de la bande dessinée est aujourd'hui à pourvoir.

L'introduction des conservateurs du patrimoine à la direction du musée de manière systématique depuis 2001 est notable. On note la difficulté à fixer sur ce poste des fonctionnaires qui n'ont pu, à aucun moment donné de leur cursus universitaire, se spécialiser en bande dessinée. On peut noter à ce propos qu'apparait encore aujourd'hui sur l'organigramme de la Cité un conseil scientifique composé de Jean-Pierre Mercier qui occupe ce poste depuis 1989 et… Thierry Groensteen.

Gilles Ciment en tant que directeur de la Cité, et Thierry Groensteen en tant que directeur du musée, sont clairement les deux figures emblématiques de l'histoire de l'Institution, les deux noms qui reviennent le plus souvent à son sujet et génèrent un *bruit* documentaire lorsque l'on effectue des recherches sur l'historique des instances dirigeantes du lieu, ce qui a rendu difficile l'identification des autres personnalités. La raison en est évidente : ils sont les seuls passionnés de bande dessinée des différentes personnalités citées – ormis les conseillers comme Jean-Pierre Mercier – les seuls à l'avoir enseignée à l'université, à avoir effectué des travaux de recherches et publications scientifiques à son sujet (notamment un ouvrage en commun, *100 cases de*

maîtres). Thierry Groensteen est par ailleurs le seul directeur du musée à avoir assuré le commissariat d'expositions sur la bande dessinée avec catalogue.

D'un point de vue administratif, on saisi les enjeux dont est investie la Cité aujourd'hui. Sur les treize personnes présentées sur son site Internet comme siégeant au conseil d'administration, tous sont des figures du milieu politique à l'exception de deux représentants du personnel et deux « personnalités qualifiées » : Patrick Ausou à la tête de l'association du FIBD depuis 2013, et Jean-Luc Loyer, auteur de bandes dessinées. L'Etat y est représenté par la personne du Directeur Régional des Affaires Culturelles, ce qui témoigne par ailleurs de l'investissement culturel et scientifique de l'institution.

En parallèle, un conseil d'orientation composé de seize personnes désignées par le conseil d'administration pour une durée de trois ans nous donne des indications quant à l'orientation intellectuelle de la Cité. En effet, on trouve quatre auteurs, six personnalités issues de l'univers du livre (éditeurs, libraires et critiques), deux universitaires, deux personnalités associées à des festivals de bande dessinée (dont l'une au FIBD) et deux conservateurs de bibliothèques spécialistes du patrimoine graphique. Aucun historien de l'art donc.

Là encore, on retrouve la prégnance du monde du livre sur celui des beaux-arts dans l'orientation intellectuelle et administrative de la Cité dont la bibliothèque est clairement tout autant un lieu de conservation et de patrimoine que le musée. De par sa nature mixte, la Cité présenterait donc un double dominomorphisme, intégrant un conservateur pour son label Musée de France d'une part, très orientée vers les mondes du livre pour sa bibliothèque et la nature de ses collections d'autre part.

Les expositions temporaires

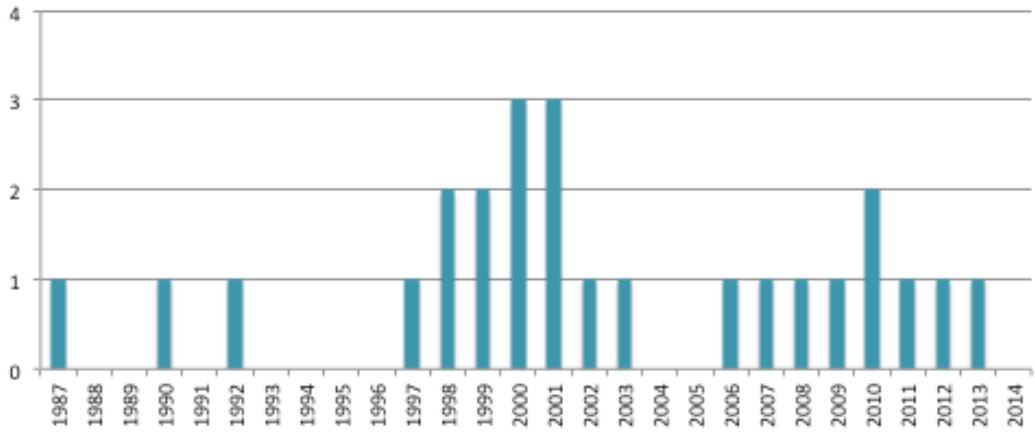
Le musée de la bande dessinée déploie également une politique dynamique d'expositions temporaires – une dizaine par an en moyenne depuis sa réouverture. Nous nous intéresserons plus loin à un corpus d'expositions incluant de la bande dessinée ayant eu lieu en France, mais il nous a semblé nécessaire de traiter ici, à part, les expositions ayant eu lieu au musée de la bande dessinée. En effet, le sens produit sociologiquement nous paraît bien différent en exposant de la bande dessinée dans une institution qui lui est déjà dédiée – et en exploitant largement le fonds de ladite institution – qu'en la présentant dans un autre lieu, musée de beaux-arts, bibliothèque ou autre.

Sur son site Internet, la Cité a pris le parti de ne présenter les anciennes expositions que depuis la réouverture du musée ; une démarche qui a rendu notre travail d'identification plus difficile. En effet, au musée de la bande dessinée comme sur le reste du territoire, certaines expositions sont dotées d'un catalogue et d'autres non. Certains de ces catalogues sont d'importantes et

épaisses publications, tandis que d'autres tiennent plus du livret. Certaines de ces expositions sont par ailleurs itinérantes. Nous avons considéré plus loin dans notre corpus celles qui avaient connu une présentation dans un lieu autre que le musée de la bande dessinée lui-même. Elles relèvent d'ailleurs parfois, au-delà de la simple itinérance, de partenariats avec un lieu extérieur, lequel impacte les orientations de l'exposition elle-même. Il est à noter ici que la Cité propose par ailleurs des expositions sur panneaux à la location.

Si l'on s'intéresse aux expositions ayant fait l'objet d'un catalogue (vingt-cinq toutes tailles de catalogues confondues[707]) au musée de la bande dessinée, on obtient un corpus assez restreint comparativement au nombre total d'expositions présentées (pas moins de vingt trois évènements qui sont répertoriés pour la seule année 2011). Leur répartition chronologique présente une irrégularité forte alors que le nombre d'expositions organisées chaque année est élevé.

Fig.13 - Nombre d'expositions avec catalogue organisées par le CNBDI ou la CIBDI, répartition par année



De plus, on peut remarquer que la période de fermeture du musée (1999-2008) ne correspond pas un à un arrêt des expositions, et notamment pas des expositions avec catalogue. Au contraire, d'un point de vue éditorial on constate même la seule tentative de mise en place d'une « collection » de catalogues adoptant le même format carré, une composition de couverture identique, un nombre de pages très similaire et un plan quasi systématique sur la période 1997-2002, période sur laquelle le musée ferme ses collections permanentes et Thierry Groensteen quitte ses fonctions de directeur du musée. Une initiative éditoriale que nous confirmait Thierry Groensteen et dont il déplorait qu'elle n'ait pas été poursuivie[708].

Du point de vue de l'approche de ces expositions, on constate que leurs propos est soit monographique (48%), soit thématique (40%). On relève

[707] Voir liste en annexe
[708] Entretien avec Thierry Groensteen du 20 janvier 2016

notamment un certain intérêt pour les regroupements par pays : la bande dessinée finlandaise, mexicaine, russe, coréenne, japonaise. Le sens produit semble être à la fois de montrer la présence mondiale de la bande dessinée avec ses spécificités nationales, et de distinguer des figures dominantes parmi les auteurs. Aucune exposition monographique n'a été consacrée à un scénariste – pour montrer par exemple une diversité d'univers développés avec différents dessinateurs –, ce qui conforte notre interprétation de la prédominance du dessinateur ou de l'auteur complet dans la légitimation du champ.

Si l'on s'intéresse au commissariat, on voit que le musée de la bande dessinée utilise essentiellement ses ressources internes. Parmi les plus représentés, Thierry Groensteen, directeur du musée de la bande dessinée de 1990 à 2001, mais aussi Jean-Pierre Mercier, conseiller scientifique depuis 1990, Jean-Philippe Martin, responsable de l'action culturelle, ou Pili Munoz, directrice de la maison des auteurs. On trouve aussi deux des directeurs du festival, Jean-Marc Thévenet (1998-2006) et Benoît Mouchart (directeur artistique 2003-2013). Ceci s'explique en bonne partie de par le profil des directeurs du musée qui ont succédé à Thierry Groensteen à partir de 2001 : des conservateurs sans réelle compétence en matière de bande dessinée. On note d'ailleurs que Thierry Groensteen a été commissaire de plusieurs expositions au musée bien après son départ (notamment des expositions avec catalogue en 2011 et 2013) et qu'il est resté rédacteur en chef de *9e art, Les cahiers du Musée de la Bande Dessinée* jusqu'au numéro 13 (inclus) de janvier 2007, date à laquelle un changement de directeur à la Cité l'évince, lui et sa maison d'édition, de la revue[709].

Quant au lieu dans lequel se tiennent les expositions, évidemment l'écrasante majorité s'est tenue au sein du musée de la bande dessinée. Cependant, d'autres lieux ont pu être investis pour diverses raisons : le centre d'Action culturelle alors que le CNBDI était ouvert mais pas le musée ; le théâtre municipal dans le cadre de coproductions avec le festival (le théâtre ayant accueilli à plusieurs reprises des expositions du Festival, avant comme après l'ouverture du musée) ; la maison des auteurs qui est un des départements de la Cité. On peut par ailleurs noter ici que cinq expositions intitulées *Jeunes talents* ont été organisées par la maison des auteurs de 2009 à 2013 et on bénéficié d'une publication. Nous ne les avons pas comptabilisés dans nos statistiques car il s'agit de travaux d'étudiants qui n'ont pas encore été publiés professionnellement et ne nous semblent donc pas pouvoir être considérés comme des auteurs de bande dessinée. La démarche n'en montre pas moins l'importance du média exposition et du catalogue dans le processus de légitimation.

[709] ibid

Les rapports entre la Cité et le festival

Si la CIBDI est protéiforme, regroupant au sein d'une même entité de nombreuses activités, elle n'englobe pas toutes les activités liées à la bande dessinée pour la ville d'Angoulême. En effet, le festival est historiquement le plus ancien et, indubitablement à l'origine de l'implantation de la Cité en terre angoumoisine. Il porte, tout autant que la Cité, les mentions « International » et « Bande Dessinée », mais n'en est pas mois dissocié de ladite institution. Les géographes Maria Gravari-Barbas et Vincent Veschambre écrivaient ainsi en 2005 :

> « Depuis sa création, le CNBDI est perçu par le festival comme un concurrent, étant donné que le "volet BD" n'a pas été négocié en sa faveur. »[710]

Thierry Groensteen a cependant témoigné des rivalités entre équipe du festival et du CNBDI, vécues de l'intérieur[711]. Le Festival voulait notamment être responsable des expositions et de leur itinérance, tâche dévolue à la Cité. Bien sûr, les deux organisations sont amenées à collaborer, et l'essentiel de la fréquentation du musée se fait pendant la période du festival. Le Festival continue de déployer une politique d'expositions *parallèle* à celle du Musée, notamment avec celle consacrée à chaque édition au lauréat du Grand Prix de l'année précédente devenue, selon Thierry Groensteen, « le clou de la manifestation »[712]. Il faut cependant souligner que la plupart des expositions organisées par le festival ont été dépourvues de catalogue. L'affirmation est d'autant plus vérifiée depuis l'ouverture de la Cité en 1990, en dehors des expositions coproduites par la Cité et le Festval. Ceci distingue clairement la dimension de pure *monstration* liée à l'activité du Festival de la dimension scientifique du Musée, même si celui-ci n'a pas les moyens de proposer un catalogue pour chaque exposition qu'il organise. On voit donc que, même pour le festival, le recours au média exposition s'impose et, de plus, dans la rivalité entre les deux institutions, la maîtrise des expositions apparaît comme un enjeu majeur.

En 2003, en visite à la 30e édition du Festival, le ministre de la Culture et de la Communication, Jean-Jacques Alliagon, a demandé à ce qu'il y ait une plus grande synergie entre le festival et le CNBDI[713].

Certaines expositions sont d'ailleurs coproduites par la Cité et le Festival ; c'est le cas par exemple de *Qui a peur de Robert Crumb ?* en 2000 et qui s'est tenue au théâtre municipal, mais aussi d'expositions qui ont eu lieu au musée de

---

[710] GRAVARI-BARBAS Maria et VESCHAMBRE Vincent ; op.cit. ; 2005 ; p.301
[711] notamment dans GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.148
[712] ibid ; p.162
[713] Lettre d'information du ministère de la Culture et de la Communication n°104 ; mars 2003 ; http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/104.pdf

la bande dessinée : L*es pieds de nez de Florence Cestac* en 2011, ou *Martin Veyron, faiseur d'histoires* en 2002.

25 ans d'existence

La CIBDI actuelle puise ses origines dans le Festival d'Angoulême, entre les mains d'une association. Si elle est issue d'une volonté étatique et qu'elle a reçu, dès son avant-projet, des soutiens symboliques et financiers des divers échelons politiques – municipal, régional, national –, la Cité a d'abord, elle aussi, pris la forme d'une association. L'institutionnalisation a donc été un processus progressif, on le voit, entre le musée de 1990 avec son fonds retreint et sa présentation, et celui d'aujourd'hui, avec la plus importante collection d'Europe, une muséographie de musée d'art, doté d'un conservateur et inclus dans un Etablissement Public d'envergure. La collection du musée n'a cessé de s'accroître et comptait au premier janvier 2015 quelques treize mille planches et dessins originaux. La Cité assure une politique de conservation, restauration, numérisation et présentation, conformément à ses obligations de musée de France au sens de la loi du 4 janvier 2002. Le musée participe par ailleurs aux grands rendez-vous nationaux comme la *Nuit Européenne des musées* ou les *Journées Européennes du Patrimoine*. La bibliothèque conserve quant à elle, à la même date, quelques soixante dix huit mille albums et cent trente trois mille périodiques.

En 2014, le musée de la bande dessinée a accueilli plus de cinquante quatre mille visiteurs (dont environ le tiers durant la semaine du Festival), mais il faut ici noter que son cinéma en a accueilli quant à lui cinquante neuf mille avec deux salles classées Art & Essai.

La CIBDI se conforme aujourd'hui aux codes légaux et administratifs des grands musées parisiens devenus Etablissements Publics Autonomes. Ce dominomorphisme, signe d'une institutionnalisation accomplie, semble indiquer une légitimation réussie pour la bande dessinée en son musée. Cependant, nous avons déjà commencé à en voir les limites, et nous y reviendrons plus en détail plus loin[714].

[714] Voir en 3.3.2.

2.4. Les expositions temporaires

Une bonne partie de notre travail de recherche a été engagé autour d'un corpus d'expositions temporaires incluant des originaux de bande dessinée. Nous avons considéré que l'analyse du nombre de ces expositions, de la répartition géographique et chronologique de même que l'établissement de typologies selon différents critères seraient susceptibles de nous en apprendre d'avantage sur l'artification de la bande dessinée. En effet, si l'existence d'une seule institution possédant une collection permanente en France – que nous venons d'étudier – est en soi signifiante, d'autres lieux organisent des expositions de bande dessinée. Dominique Poulot, professeur d'histoire et histoire de l'art, spécialiste de la muséologie écrivait ainsi que « L'exposition engage la crédibilité du musée, sa responsabilité sociale. »[715] La tenue d'expositions temporaires dans ces institutions est donc hautement symbolique.

Par ailleurs, le lieu de l'exposition revêt de l'importance elle aussi. Le plasticien Philippe Mayaux analysait pour l'historienne Anne Martin-Fugier l'importance de l'exposition au sein d'une institution reconnue :

> « Si tous les artistes rêvent d'avoir le *prix Marcel Duchamp*, c'est surtout pour exposer au Centre Pompidou, voilà le cadeau véritable. Là, dans le musée, vous avez une vraie visibilité, avec des centaines de milliers de visiteurs. »[716]

On voit donc la valeur de la monstration pour l'artiste. Pour Raymonde Moulin, « De l'exposition collective organisée par l'école d'art locale à l'exposition individuelle de caractère international, les expositions rythment les séquences de la carrière des artistes contemporains. »[717] Ce qui nous amènera plus loin à nous interroger sur l'impact que ces expositions auront pu avoir sur la carrière de certains des dessinateurs de bande dessinée concernés.

La bande dessinée est exposée à de très nombreuses occasions, aussi nous fallait-il distinguer les expositions les plus pertinentes pour le processus qui nous intéresse. Nous avons pour cela retenu plusieurs critères distinctifs. Le premier était que les expositions devaient comporter au moins une œuvre originale de bande dessinée, c'est-à-dire un dessin autographe ayant été par la suite publié sous forme de bande dessinée, que ce soit dans une revue ou un ouvrage. Nous avons défini la bande dessinée en introduction, et nous reviendrons plus loin sur la notion d'original appliquée à ce champ spécifique[718]. Le recours à l'original comme critère discriminant s'est rapidement imposé dans le champ des beaux-arts où sa valeur est prépondérante.

---

[715] POULOT Dominique ; op. cit. ; 2005 ; p.18
[716] MARTIN-FUGIER Anne ; Artistes ; p.103
[717] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.343
[718] Voir en 3.2.1.

Ces expositions devaient avoir eu au moins une occurrence en France, limite géographique de notre étude explicitée en introduction, ce qui n'exclut pas que l'exposition ait pu connaître une itinérance à l'étranger antérieure ou postérieure à sa tenue en France ; on relèvera d'ailleurs à ce propos que plusieurs expositions ont également connu une itinérance au sein du territoire national. Nous n'avons alors retenu que la première occurrence de l'exposition, le catalogue et le commissariat restant identiques, et dans la mesure où il nous a rarement été possible d'avoir connaissance de la variation des éléments exposés – quand il y en avait une.

Ces expositions devaient avoir fait l'objet d'un catalogue long d'au moins cinquante pages ayant fait l'objet d'un dépôt légal. Cette stratégie est motivée par plusieurs raisons : la première est l'identification des expositions qui aurait été bien aléatoire en dehors de la possibilité de mener une recherche documentaire ciblée, la seconde est qu'il nous est apparu que le catalogue qui ne serait pas disponible en bibliothèque, ou qui prendrait la forme d'un simple fascicule ne saurait donner le même rayonnement scientifique à une exposition. Les spécialistes de la muséologie André Gob et Noémie Drouguet associent étroitement la notion d'exposition et de catalogue « […] l'exposition temporaire participe de la fonction scientifique. Il s'agit, à l'occasion d'une exposition, d'effectuer des recherches sur une période, un sujet, un thème donnée et d'en présenter les principaux résultats dans l'exposition et par la publication d'un catalogue. »[719] On voit clairement que, dans le champ muséal, le catalogue apparaît comme publication scientifique de référence et engage, de par sa pérennité, la responsabilité morale et intellectuelle du commissaire d'exposition. Cette opinion est par ailleurs partagée dans le champ de la bande dessinée sous la plume de Thierry Groensteen :

> « […] l'absence de catalogue confirmant l'inexistence d'une quelconque ambition scientifique […] »[720]

Nous avons par ailleurs arrêté notre corpus aux expositions commencées en 2014 (mais ayant pu fermer leurs portes plus tardivement). Nous avons ensuite effectué des recherches documentaires croisées à la Bibliothèque Nationale de France et à la bibliothèque de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image d'Angoulême, mais aussi sur Internet, sur différentes bases de données spécialisées en bande dessinée (bedetheque.com et actuabd.com principalement), et échangé sur cette liste d'expositions avec les personnes que nous avons pu interroger, acteurs majeurs du champ.

Nous avons ainsi pu obtenir un corpus de cinquante six expositions[721]. Nous ne pouvons affirmer que ce corpus est exhaustif, ayant découvert certaines

---

[719] GOB André et DROUGUET Noémie ; *La muséologie* ; Paris ; Armand Colin ; 2006 ; p.214

[720] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.161

[721] Voir liste en annexe

expositions assez tardivement dans notre recherche pour des raisons d'indexation des ouvrages dans les bases de données documentaires, notamment à la BNF. Il nous apparaît néanmoins que ce nombre est le plus proche possible de l'exhaustivité selon les critères que nous avons établis.

Par ailleurs, notre démarche a été de nous intéresser aux expositions ayant établi un propos sur la bande dessinée, un propos susceptible de rayonner dans le temps et dans l'espace, notamment grâce à la publication d'un catalogue. Nous pouvons raisonnablement estimer que, s'il existe des expositions répondant à nos critères, mais auxquelles aucun des acteurs du champ n'a fait référence ni dans les nombreuses publications que nous avons compulsées, ni dans les entretiens que nous avons pu mener, et dont le catalogue est aussi bien absent des bibliographies que nous avons croisées que non identifié par nos recherches à la BNF, alors ces expositions n'ont pas connu le rayonnement que nous attendions dans notre recherche.

Pour chacune de ces expositions, nous avons consulté le catalogue, cherché à identifier les commissaires d'exposition ainsi que la liste des œuvres exposées et collecté le plus de données possible afin d'en entreprendre une analyse sociologique basée sur les critères les plus divers. Pour certaines expositions, nous n'avons pas pu identifier le commissaire de l'exposition, et pour d'autres il ne nous a pas été possible d'obtenir son contact. Certains commissaires étaient par ailleurs décédés, ou retraités sans avoir laissé de contact. Tous les catalogues ne contenaient pas la liste des œuvres exposées – ceux-ci étaient même largement minoritaires, nous y reviendrons – et la plupart des commissaires n'ont pas pu, ou pas souhaité, nous communiquer cette liste. A plusieurs reprises, le musée et le commissaire ont pu se renvoyer dos à dos quant à savoir qui devait disposer d'archives sur les expositions, et au final il est arrivé que nous ne puissions en obtenir aucune autre que le catalogue lui-même.

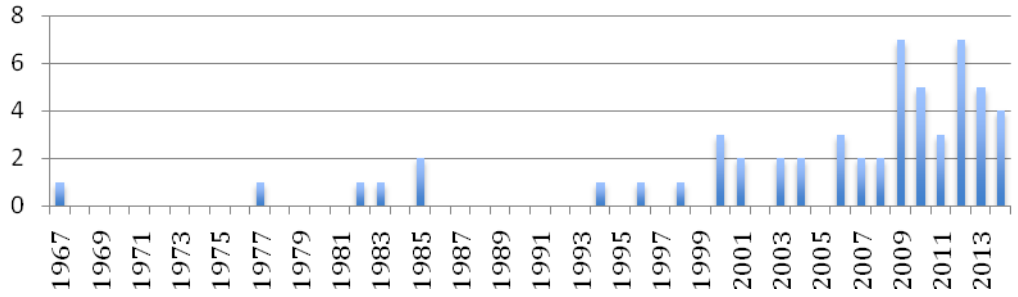
2.4.1. Répartition dans le temps

Si nous avons arrêté notre corpus en 2014 pour pouvoir entreprendre la rédaction du présent mémoire, il remonte par ailleurs jusqu'en 1967, année de la tenue de la première exposition, *Bande dessinée et figuration narrative* au musée des Arts Décoratifs à Paris. L'exposition est à la frontière de notre corpus, ne comportant que très peu d'originaux de bande dessinée et étant essentiellement centrée sur des agrandissements photographiques en noir et blanc de cases majoritairement issues de la bande dessinée américaine. Elle n'en est pas moins la pierre fondatrice de notre corpus, tant il est vrai qu'elle est abondamment commentée dans la littérature savante sur la bande dessinée, et considérée comme le point d'entrée de la bande dessinée au musée, à tout le moins dans l'hexagone. Un point d'entrée aussi inaugural qu'ambigu, puisque l'exposition n'a pu se monter qu'en lui adjoignant la partie sur la figuration narrative, mouvement artistique français qui s'est développé, essentiellement en peinture, au début des années 1960 et qui n'a que peu de rapports avec la bande

dessinée – nous reviendrons plus loin sur les difficultés qu'ont pu rencontrer certains commissaires à monter leurs expositions[722]. Elle rencontra cependant un tel succès qu'elle fut remontée à Helsinki, Sao Paulo, Berlin, Bruxelles et Anvers.

La répartition des expositions en volume par année, de 1967 à fin 2014 – un intervalle de 48 ans donc – est explicite :

Fig. 14 - Répartition des expositions de notre corpus en volume par an



On constate immédiatement que la tendance globale est à la hausse du nombre d'expositions avec catalogue incluant de la bande dessinée. Après quelques initiatives qui apparaissent comme assez esseulées dans les années 1960/70/80, la pratique s'est répandue depuis le milieu des années 1990 pour prendre un réel essor à partir de 2003. Depuis 2006, il ne s'est pas passé une année sans qu'une exposition ne figure dans notre corpus.

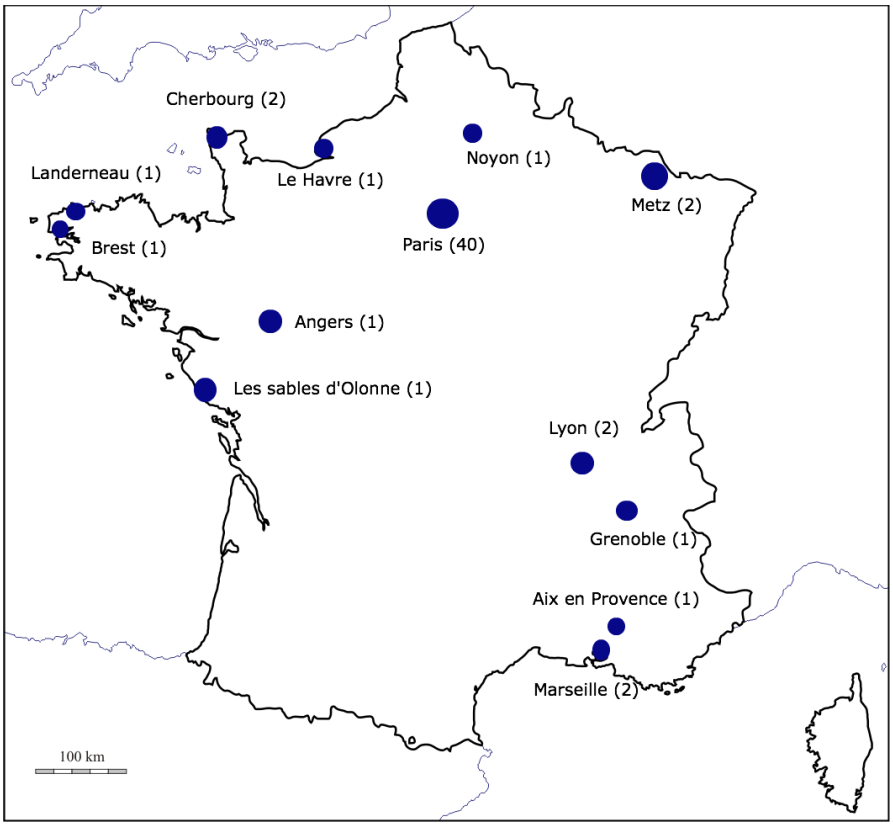
Historiquement récente, la pratique semble encore fragile puisqu'en 2002 et 2005 aucune exposition n'est venue s'ajouter à notre corpus. On n'a encore que deux expositions par an en 2001, 2003, 2004, 2007 et 2008. Si nous allons voir qu'elle est dominomorphe, cet aperçu historique nous permet déjà constater que la pratique n'est pas dominante.

2.4.2. Répartition géographique

Pour chaque exposition, nous avons relevé la ville dans laquelle elle s'est tenue, et nous les avons regroupées par régions de manière à donner un aperçu plus cohérent. Nous détaillerons pour chaque région le lieu précis des expositions. Nous obtenons ainsi sur la carte une ventilation de foyers d'exposition de la bande dessinée.

[722] Voir en 3.2.3.

Fig.15 - Répartition géographique des expositions de notre corpus



L'île de France, représentée exclusivement par Paris, domine très largement puisque quarante des expositions de notre corpus (71%) s'y sont déroulées. Cela va dans le sens du dominomorphisme : Paris capitale, point phare des activités culturelles et particulièrement muséales apparaît ainsi en contrepoint de la capitale de la Charente pour la représentation de la bande dessinée. L'île de France est également la région qui possède le plus grand nombre de musées labellisés musées de France et certains des plus grands équipements au niveau national, notamment les musées les plus fréquentés et la Bibliothèque Nationale de France (BNF), ce qui explique au moins en partie cette forte centralisation. On reviendra plusieurs fois sur cette notion de forte centralisation de la culture légitime, aussi peut-on voir un nouveau dominomorphisme dans le fait que près des trois quarts des expositions de notre corpus aient eu lieu en île de France, et plus précisément à Paris même.

La région Auvergne-Rhône-Alpes est représentée par trois expositions (5%) et deux villes proches l'une de l'autre, Lyon et Grenoble reliées au neuvième art notamment par trois individus : l'éditeur Jacques Glénat à Grenoble où est situé le siège de sa maison d'édition spécialisée en bandes dessinées, mais aussi sa Fondation, lieu d'exposition qui propose également un fond documentaire accessible à tous en partenariat avec le réseau des bibliothèques de la ville de Grenoble ; Thierry Prat et Thierry Raspail à Lyon, dont la collaboration ancienne a donné naissance à la biennale d'art contemporain de

Lyon et à un festival de bande dessinée. On peut souligner d'ailleurs que ces trois personnalités emblématiques du paysage culturel local ne sont pas sans lien, Thierry Prat nous ayant confié connaître Jacques Glénat depuis le lycée malgré quelques années d'écart. De plus, la Bibliothèque Municipale de Lyon reçoit depuis 1943 le dépôt légal imprimeur pour la région Rhône-Alpes, ce qui lui assure un fonds développé dans différents domaines, notamment celui de la bande dessinée de par l'implantation locale des éditions Glénat précisément.

La Normandie a également accueilli trois expositions (5%) : deux à Cherbourg qui possède depuis 1987 un Festival du livre jeunesse et de bande dessinée, et organise depuis 2000 une biennale du neuvième art dans le cadre de laquelle se sont tenues les expositions de notre corpus (les autres n'ayant pas bénéficié d'un catalogue répondant à nos critères) ; une au Havre, sous commissariat de Jean-Marc Thévenet, ancien directeur du Festival d'Angoulême qui a été embauché pour assurer le commissariat de la nouvelle biennale d'art contemporain du Havre.

La région Provence-Alpes-Côte d'Azur est représentée elle aussi par trois expositions (5%). Deux, assez anciennes (1983 et 1985) ont eu lieu à Marseille où la bibliothèque municipale a accueilli, à partir de 1979, le Centre d'Etude et de Documentation sur l'Image (CEDOCI) avec une section « littérature graphique » et possède depuis 1984 une convention de dépôt légal avec la BNF. L'un de ses conservateurs, Jean-Claude Faur, qui figure au commissariat des deux expositions, semble avoir eu une implication particulièrement forte dans la présentation de la bande dessinée dans sa ville. Une exposition plus récente (2008) au musée Granet d'Aix-en-Provence vient renforcer la position de la région. L'exposition a été organisée en partenariat avec *Les rencontres du 9e art*, le festival de bande dessinée d'Aix-en-Provence, créé en 2004.

La région Alsace-Champagne-Ardenne est représentée par deux expositions (4%) pluridisciplinaires n'ayant accueilli chacune qu'une seule planche de bande dessinée et qui ont toutes deux eu lieu au Centre Pompidou Metz sous le commissariat de Laurent Le Bon, également commissaire précédemment d'une exposition de notre corpus à Paris et qui a fait rentrer une planche d'Hergé dans les collections du musée national d'art moderne – nous y reviendrons[723].

La Bretagne est, elle aussi, représentée par deux expositions (4%) sans lien apparent. L'une a eu lieu à la bibliothèque municipale de Brest en 2006, l'autre a ouvert ses portes à Landerneau, à la Fondation Leclerc en 2013. A la tête de la Fondation, Michel-Edouard Leclerc est un passionné de bande dessinée bien connu et a pendant longtemps été mécène du festival d'Angoulême.

La région Pays de la Loire a accueilli deux expositions (4%) éloignées dans le temps et l'espace : l'une, co-produite avec Angoulême, a eu lieu en 1998 au musée Pincé d'Angers dont les collections sont spécialisées en archéologie ; l'autre a eu lieu au musée Sainte Croix des Sables d'Olonne, centre d'art

[723] Voir en 3.3.1.

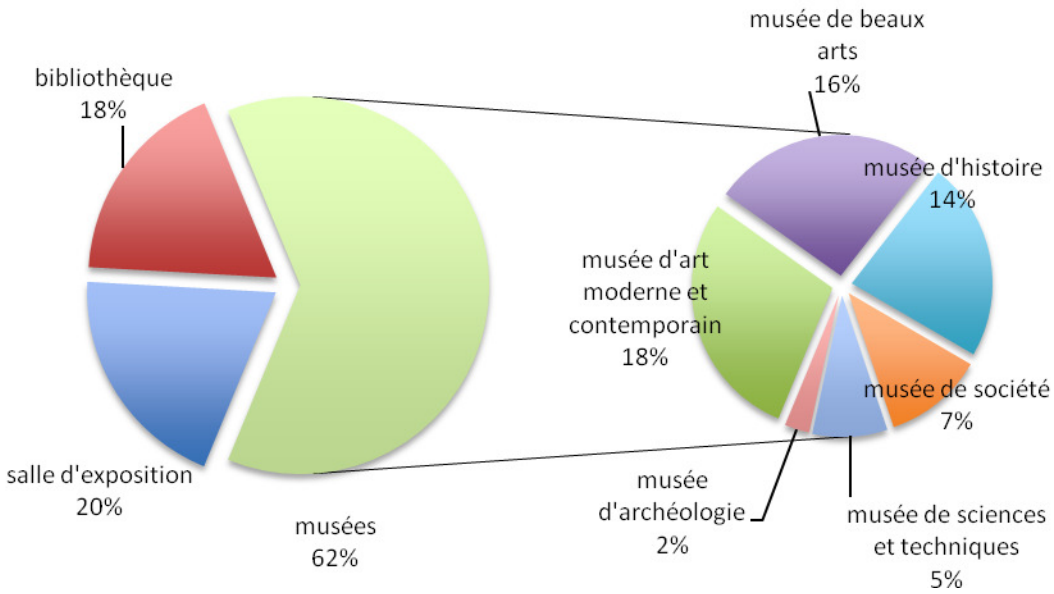
contemporain qui a accueilli à plusieurs reprises des dessinateurs de bande dessinée s'aventurant également dans d'autres domaines.

Enfin la région Nord-Pas-de-Calais-Picardie a accueilli une seule exposition, à Noyon d'où est originaire le dessinateur de *Bécassine*, Joseph Pinchon auquel l'exposition est précisément dédiée.

2.4.3. Répartition par type de lieu

Nous avons distingué, parmi les structures ayant accueilli des expositions de notre corpus, plusieurs types de lieux en fonction de la destination habituelle de l'endroit. Nous obtenons la répartition suivante parmi les différents types :

Fig.16 - Répartition par type de lieu



On constate immédiatement que l'ensemble « musées » est de loin le plus représenté. Nous pouvons les classer en sous-catégories en fonction de la nature des collections qui y sont conservées. Les musées d'art moderne et contemporain apparaissent au premier rang de ceux-ci, suivis par les musées de Beaux-Arts, puis les musées d'histoire. Certaines catégorisations peuvent être considérées comme arbitraires, aussi nous semble-t-il utile de préciser que nous avons considéré la Cité de l'Architecture comme un musée d'art plutôt que comme un musée de Sciences et Techniques. Un musée de province doté de collections éclectiques (archéologie, art, histoire) a par ailleurs été compté lui aussi dans les musées d'art. Les expositions de bande dessinées de notre corpus s'inscrivent donc majoritairement dans le contexte le plus légitimant de la culture Beaux-Arts, à savoir le musée, et a fortiori un musée présentant des œuvres relevant des autres arts.

Nous avons baptisé l'ensemble suivant « salle d'exposition ». Il s'agit de lieux organisant régulièrement des expositions sans pour autant avoir de collections propres, ou en tout cas pas de présentation permanente – à la manière d'une *kunsthalle* allemande. Nous avons rangé dans cette sous-catégorie des lieux comme la conciergerie à Paris, le couvent Sainte Cécile à Grenoble – qui accueille la Fondation Glénat –, la Fondation Leclerc à Landernau, les Galeries nationales du Grand Palais à Paris… Il s'agit de lieux associés à l'art, parfois à l'art contemporain, et qui accueillent, pour certains, des expositions d'envergure nationale voire internationale avec la participation d'artistes majeurs. Ils s'inscrivent donc également dans le paysage légitime des lieux de présentation de la haute culture des arts plastiques et participent de la logique de légitimation et de dominomorphisme de l'exposition de bande dessinée.

Le dernier ensemble par ordre de représentation est celle des bibliothèques. Au sein de celles-ci il faut, là encore, effectuer une distinction. En effet, quatre expositions ont eu lieu à la Bibliothèque Nationale de France, connue pour accueillir des expositions d'envergure nationale ; quatre autres ont eu lieu dans des bibliothèques municipales dont certaines organisent régulièrement des expositions, mais dont le rayonnement est essentiellement local ; enfin l'une a eu lieu à la Bibliothèque Publique d'Information (BPI), établissement intégré dans le bâtiment du centre Georges Pompidou et qui entretient donc un lien particulier avec les beaux-arts. D'ailleurs on peut noter que la BPI a organisé d'autres expositions de bande dessinée sans qu'elles ne fassent l'objet d'un catalogue (encore tout dernièrement *Claire Brétécher* à l'automne 2015) ; elle a par ailleurs certaines affinités avec la bande dessinée puisqu'elle a noué depuis 2005 un partenariat avec le FIBD pour accueillir dans ses collections les ouvrages en compétition officielle (le fonds de bande dessinée étant très restreint sur les ouvrages échappant à cette catégorie). La bibliothèque apparaît comme un lieu potentiellement ambigu dans la célébration de la bande dessinée, susceptible de mêler une identité éditoriale et une identité d'art graphique. C'est une forme explicite de légitimation, mais qui laisse plus de doute quant au message véhiculé. Nous y reviendrons en détail plus loin[724].

Nous pouvons par ailleurs relever que, sur ces différents lieux, quarante-sept (84%) sont de gestion publique – avec diverses administrations de tutelle – et neuf (16%) sont de gestion privée. Il est intéressant de noter que l'action publique domine largement dans notre corpus, signe d'une reconnaissance officielle, même s'il n'y a pas de coordination entre ces différentes institution autre que le rattachement au ministère de la Culture (et encore, pas pour toutes). On peut cependant constater que les initiatives privées sont loin d'être négligeables en proportion et témoignent de la volonté de certains décideurs privés de faire pénétrer la bande dessinée dans le champ de la culture légitimée par l'institution culturelle.

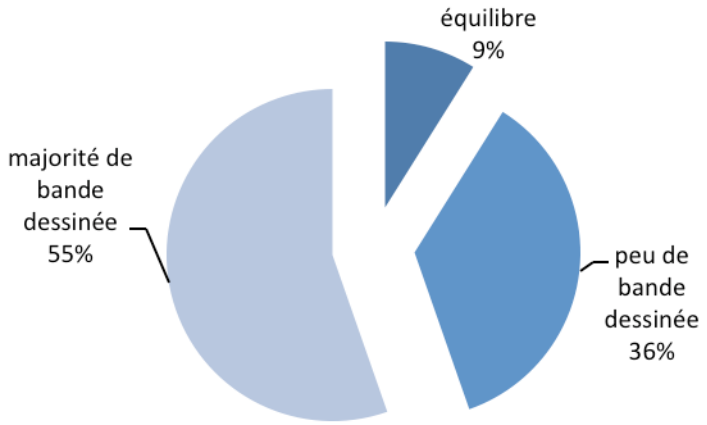
[724] Voir en 3.3.1.

2.4.4. Typologie des expositions du corpus en fonction de la place de la bande dessinée

Afin de structurer notre propos, nous avons classé les expositions de notre corpus en différentes catégories définies par la place laissée à la bande dessinée au sein de l'exposition. Cette division s'opère assez aisément entre des catégories bien contrastées au sein desquelles un découpage plus fin – mais aussi plus flou – peut parfois être opéré.

La première division pourrait être effectuée entre les expositions centrées sur la bande dessinée – même si elles ne présentent pas nécessairement uniquement de la bande dessinée au sens de notre définition et celles au sein desquelles la bande dessinée n'est pas majoritaire. On obtient ainsi la répartition suivante :

Fig.17 - Place accordée à la bande dessinée dans les expositions du corpus



Nous distinguons trois catégories. Dans la plus représentée (55%) la bande dessinée occupe une place prépondérante. On serait tenté de dire que certaines de ces expositions sont constituées uniquement de planches et dessins originaux de bande dessinée, mais l'analyse fine révèle toujours au moins une part de créations qui ne relèvent pas de la bande dessinée, même si elles sont de la main du dessinateur (couvertures, cartes postales…).

La seconde catégorie par ordre d'importance (36%) est constituée d'expositions dans lesquelles la bande dessinée est minoritaire parmi les éléments exposés. Nous trouvons dans cette catégorie des expositions pluridisciplinaires, que leur propos soit esthétique ou thématique, dans lesquelles la bande dessinée n'est qu'un des multiples éléments présentés. Nous trouvons également des expositions dans lesquelles la bande dessinée est sollicitée comme portant un regard sur un sujet ou sur une autre discipline artistiques, expositions qui peuvent également se retrouver dans les autres

catégories. Cette présentation, a fortiori si les planches ne sont pas cantonnées à un espace dédié, contribue à placer la bande dessinée au même niveau que les autres œuvres présentes dans l'exposition. Ces expositions pourraient donc, paradoxalement, être vues parmi les plus fortes symboliquement quant à l'artification de la bande dessinée. Mais il faut les analyser une à une pour dégager le sens produit. Cette catégorie est en effet fortement hétérogène sur la proportion de bande dessinée dans l'exposition d'une part, sur la place qui lui est accordée dans les salles d'autres parts. Certaines expositions ne présentent qu'une seule planche originale (les expositions *Chefs d'œuvre* ou *1917* qui ont eu lieu au Centre Pompidou Metz par exemple) tandis que d'autres en présentent quelques dizaines. Une autre différence de taille est celle du traitement réservé à la bande dessinée dans le catalogue de ces expositions qui nous éclaire sur la place qui leur était réellement accordée. Nous y reviendrons en détail plus loin à l'échelle de l'ensemble de notre corpus[725].

La dernière catégorie que nous avons baptisée « équilibre » (9%) est constituée des expositions dans lesquelles on trouve sensiblement autant de bande dessinée que d'autres éléments. Là encore, il s'agit souvent de faire dialoguer la bande dessinée et un autre art – nous y reviendrons -, soit de montrer la manière dont un sujet est représenté dans différents médiums, et notamment la bande dessinée.

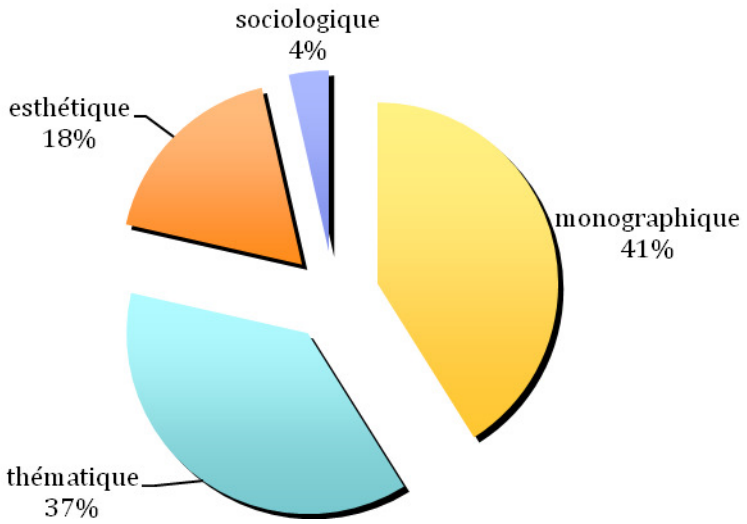
Cette première catégorisation nous montre que les expositions de notre corpus ont autant tendance à présenter la bande dessinée seule – ou presque – qu'en compagnie d'autres arts, ou de témoignages historiques. Bénéficiant des deux types de traitement, elle peut donc apparaître comme légitime aussi bien à être exposée pour elle-même qu'à égalité avec d'autres musealia. La suite de notre analyse viendra éclairer cette première lecture.

2.4.5. Typologie des expositions du corpus en fonction de l'approche de l'exposition

De manière à rendre compte de la teneur des expositions de notre corpus, nous avons choisi de les présenter en fonction de leur approche. Cette catégorisation s'est parfois avérée complexe car elle revêt une part de subjectivité, et certaines expositions dont le sujet semble proche adoptent des approches bien différentes. De même, des expositions ayant la même approche peuvent avoir accordé une place différente à la bande dessinée. Il nous a néanmoins semblé que ce découpage était riche de sens sociologiquement. L'analyse de nos expositions nous a poussé à retenir quatre approches distinctes que nous allons détailler ci-après :

[725] Voir en 2.4.7.

Fig.18 - Approches adoptées par les expositions



2.4.5.1. Expositions monographiques

L'approche que l'on retrouve le plus fréquemment dans notre corpus (vingt trois expositions, 41%) sont consacrées à un seul dessinateur, vivant ou décédé. Elles ont pour objet de retracer sa carrière selon une présentation chrono-thématique. Le nom de l'artiste concerné est quasi systématiquement présent dans le titre de l'exposition. On trouve dans ces expositions, associées à la bande dessinée, d'autres créations de l'auteur, travaux d'illustration (couvertures de roman, de revues, éléments publicitaires, cartes postales… activités qui peuvent parfois être des travaux alimentaires) dans des proportions variées. Il est notable que, dans les expositions de cette catégorie, l'artiste vivant peut se retrouver impliqué dans la sélection des œuvres, mais également dans des choix scénographiques (ce fût le cas pour *Moebius Transe forme*), voire dans la réalisation même de la scénographie (comme Philippe Geluck pour *Le chat s'expose*).

65% des expositions de cette catégorie présentent essentiellement ou uniquement de la bande dessinée. C'est certes une large majorité, mais le fait que plus du tiers des expositions centrées sur un dessinateur de bande dessinée accueillent autre chose que de la bande dessinée mérite d'être souligné. Dans 30,5% des expositions de cette catégorie, elle s'avère même minoritaire. Pour l'une d'entre elles, la raison est que l'exposition est, certes, monographique, mais pas que la personnalité centrale n'est pas un dessinateur de bande dessinée, mais sur un musicien, Georges Brassens. L'exposition *Brassens ou la Liberté* est une invitation à Joann Sfar, co-commissaire de l'exposition avec

Clémentine Deroudille, une journaliste, de porter son regard sur le musicien, notamment à travers un récit biographique fantasmagorique. Ainsi se mêlent dans l'exposition éléments documentaires sur Georges Brassens – photographies, vidéos, affiches, pochettes d'albums, manuscrits, instruments de musique… - et les dessins – autonomes ou sous la forme d'un récit de bande dessinée – réalisés à cette occasion spécifique par le dessinateur et mettant en scène le plus souvent le musicien ou mettant en images les textes de ses chansons.

Dans le cas de l'exposition *Wolinski, 50ans de dessin* la bande dessinée à proprement parler était relativement minoritaire face au dessin de presse, mais Georges Wolinski fait partie de ceux qui utilisent fréquemment un récit séquentiel (bien que décloisonné) pour ses dessins de presse (ainsi qu'il le faisait notamment pour *Charlie Hebdo*) ce qui fait rentrer explicitement ces travaux dans le champ de la bande dessinée bien qu'ils ne soient pas destinés à être repris en albums. Nous avons donc choisi de faire figurer cette exposition dans cette catégorie.

Nous avons également choisi de faire figurer dans cette catégorie *Les états d'art de la bande dessinée*, exposition de petites dimensions organisée dans une fondation d'entreprise (COPRIM) en collaboration avec la galerie Christian Desbois mais qui a fait l'objet d'un catalogue tiré à 1500 exemplaires. Elle rassemblait cinq artistes (Claire Brétécher, Enki Bilal, Philippe Druillet, Jacques de Loustal et Jacques Tardi). Au côté de planches de bande dessinée, des dessins d'illustration et même quelques toiles étaient présentées. Nous considérons néanmoins que l'approche de l'exposition est centrée sur ces cinq personnalités de manière indépendante, donc multi monographique.

D'autres expositions adoptent une approche certes monographique, mais à travers une scénographie plus ludique – nous reviendrons sur les scénographies plus loin[726]. C'est par exemple le cas de l'exposition *Le chat s'expose* présentée à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts en 2003, ou de *Le monde Franquin* qui s'est déroulée à la Cité des Sciences en 2004. Dans les deux cas, de nombreuses représentations en résine et en grand format d'éléments issus de la diégèse, relevant de la scénographie pour la première, et des éléments exposés pour la seconde, ont pris le pas sur les originaux de bande dessinée.

Enfin une exposition de cette sous-catégorie (4,5% de la catégorie) présente un équilibre entre bande dessinée et… sculpture. *Dans l'ombre de Bécassine* a eu lieu au musée du Noyonnais et traite en réalité des frères Pinchon, natifs de la ville : Joseph Porphyre qui est le dessinateur de *Bécassine*, mais qui fut également dessinateur en chef du théâtre national de l'Opéra (1908-1914), et Emile, sculpteur qui réalisa entre autres des monuments commémoratifs de la Grande Guerre et des bas reliefs de l'exposition coloniale

[726] Voir en 3.2.2.

internationale de 1951. Le rapprochement n'est pas tant ici entre les arts qu'entre les deux frères.

2.4.5.2. Expositions thématiques

Cette désignation n'est pas pleinement satisfaisante car d'autres des catégories que nous avons délimitées pourraient être qualifiées de thématiques spécifiques. Nous entendons donc ici les expositions s'intéressant à la manière dont un thème est représenté dans la bande dessinée, et parfois dans d'autres disciplines artistiques. Une approche, nous l'avions vu, assez fréquente dans les travaux universitaires sur la bande dessinée[727].

La thématique abordée peut se rattacher de près (*Corto Maltese et les secrets de l'initiation* au musée de la franc-maçonnerie à Paris par exemple) ou de loin (comme *Tarzan* au musée du quai Branly) à celle du lieu dans lequel l'exposition est présentée, quand bien même celle-ci ne mobiliserait en aucune manière les collections de l'établissement (ainsi *Architectures de bande dessinée* à la Cité de l'Architecture et du patrimoine, ou *Albums, bande dessinée et immigration 1913-2013* à la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, mais aussi *Blaek* sur la bande dessinée danoise présentée à la maison du Danemark à Paris).

On trouve dans cette catégorie essentiellement des expositions dans lesquelles la bande dessinée est majoritaire (48% de cette catégorie) et qui s'intéressent donc spécifiquement à la manière dont un thème est traité dans la bande dessinée.

Les expositions dans lesquelles la bande dessinée est minoritaire (43% de cette catégorie) montrent une approche transversale, interdisciplinaire. Ce sont par exemple *Le temps, vite* qui a eu lieu au Centre Georges Pompidou en 2000, et *Visions du Futur*, organisée aux Galeries nationales du Grand Palais la même année. Il est signifiant que la bande dessinée y soit accueillie, non pas comme un fait de société, média de masse représentée par ses publications – en albums ou en revues – comme ça avait déjà pu être le cas dans des expositions, notamment au Centre Pompidou, mais bien comme un art parmi les autres avec le recours à des originaux. En revanche, *Héros populaires* qui s'est tenue au musée des Arts et Traditions Populaires (ATP) en 2001, *Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui* organisée à la BNF 2008, ou *Tarzan* au quai Branly en 2009 s'intéressent d'avantage à la bande dessinée en tant que médium et placent la thématique au centre de l'exposition, et non les œuvres elles-mêmes.

Enfin deux expositions (9% de cette catégorie) présentent un équilibre entre la bande dessinée et d'autres musealia.

[727] Voir en 1.5.

Deux thématiques reviennent de manière récurrente, aussi nous a-t-il semblé pertinent de les présenter :

Bande dessinée et architecture

Trois expositions de notre corpus ont rapproché le neuvième art avec celui qui est habituellement présenté comme le premier : l'architecture. Deux de ces expositions mêlent les différents types d'œuvres : *Architectures de bande dessinée*, *Bandes dessinées et architecture*, et *Revoir Paris*, toutes trois organisées à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, respectivement en 1985[728], 2009 et 2014.

Architecture de bande dessinée ne nous a laissé que peu de trace. Composée exclusivement de planches de bande dessinée, son catalogue ne comporte aucun texte mise à part une brève introduction, et nous n'avons pu entrer en contact avec les commissaires dont l'un au moins est décédé.

Bandes dessinées et architecture présentait un mélange d'œuvres du neuvième art portant un intérêt particulier à cette thématique, et de projets d'architecture, notamment sous la forme de dessins, plans ou maquettes, mais aussi des films sur le sujet. S'il faut souligner que la bande dessinée était très largement majoritaire, le propos des commissaires a vraiment été de mettre en valeur des allers-retours entre les deux arts ainsi qu'ils s'en expliquent :

> « Le propos de l'exposition n'est pas tant d'analyser les typologies architecturales récupérées, voire détournées, par les auteurs de bande dessinée, que de donner à voir comment la ville est traitée dans les planches et autres albums illustrés. »[729]

> « L'idée forte est de présenter une bande dessinée qui s'entourait de supports différents, inattendus pour le grand public : peintures, montages de films. Le génie graphique de certains auteurs côtoie des pièces plus impressionnistes essentielles à la compréhension de cette relation entre bande dessinée et ville dessinée. »[730]

Un intérêt particulier est par ailleurs porté à François Schuiten, dessinateur actif dans le domaine de l'architecture avec, par exemple, la restauration de la maison Autrique (construite par Victor Horta en 1893) à Schaerbeek (Belgique), ou la station de métro Arts et Métiers à Paris, ainsi qu'à

---

[728] Il s'agissait alors de l'Institut Français d'Architecture

[729] Propos de Francis Rambert, co-commissaire de l'exposition dans THEVENET Jean-Marc (sous la dir. de) ; Bande dessinée et architecture, la ville dessinée ; Paris ; Monografik éditions ; 2010 ; p.12

[730] Propos de Jean-Marc Thévenet, co-commissaire de l'exposition ; ibid ; p.17

Marc-Antoine Matthieu et Joost Swarte qui pratiquent la scénographie. Marc-Antoine Matthieu participe à l'atelier Lucie Lom (qui a entre autres réalisé la scénographie de plusieurs des expositions de notre corpus), tandis que Joost Swarte a conçu la muséographie du musée Hergé ouvert à Louvain la Neuve en 2009 dans un bâtiment de Christian de Portzamparc.

On retrouve justement François Schuiten mis à l'honneur dans l'exposition *Revoir Paris*. Le cycle des *Cités obscures* qu'il développe avec Benoît Peeters – que nous avons déjà cité comme théoricien de la bande dessinée et universitaire – s'intéresse à l'architecture et l'urbanisme dans un XIXe siècle uchronique et fantasmagorique. L'exposition partage d'ailleurs son titre avec un album des *Cités obscures* publié concomitamment. Il faut souligner que le commissariat de l'exposition a précisément été confié aux deux auteurs du cycle, François Shuiten et Benoît Peeters, ainsi qu'à Christelle Lecoeur, scénographe et architecte.

L'exposition rapproche des planches et dessins du cycle des *Cités obscures* avec des projets architecturaux réels pour Paris datant du XIXe siècle et du XXe siècle. D'autres travaux de François Schuiten sont également présentés : des illustrations pour des romans (notamment *Paris au XXe siècle* de Jules Verne), des dessins réalisés pour la conception de la scénographie de la station de métro parisienne Arts et Métiers, de grands dessins commandés en 2009 au dessinateur[731] sur le thème du Grand Paris devenu ville monde. François Schuiten a par ailleurs travaillé avec Dassault Systèmes, mécène de l'exposition, pour réaliser plusieurs compositions 3D autour de Paris présentées dans l'exposition.

Au sein de l'exposition, dans une salle allongée, sorte de grande nef, les planches de bande dessinée étaient présentées dans de grands lutrins en partie centrale, tandis que les dessins et photographie d'architecture se trouvaient sur les côtés, aux murs ou dans des vitrines. Dans le catalogue, le propos des essais se concentre sur Paris, son histoire architecturale et urbanistique passée, présente et à venir, sans faire de pont avec la bande dessinée qui vient comme s'intercaler dans les pages du catalogue. Plus que de dialogue, il s'agit de montrer la permanence d'un thème, l'architecture utopiste, dans la réalité comme dans la fiction.

Bande dessinée et histoire

Trois expositions de notre corpus s'intéressent à la représentation d'un épisode historique dans la bande dessinée. *La grande guerre dans la bande dessinée* à L'Historial de la grande guerre en 2009, *Traits résistants, la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours* au Centre d'Histoire et de la déportation en 2011 et *Algérie à l'ombre des armes* organisée au musée de

[731] La commande émane de Christian Blanc, alors Secrétaire d'Etat, chargé du projet de loi sur le Grand Paris (2008-2010)

l'Armée en 2012. Les deux premières sont plus particulièrement centrées sur la bande dessinée dans leur présentation, mais toutes ont en commun de présenter la bande dessinée comme un témoignage, un regard porté, parmi d'autres. Il ne s'agit pas d'une invitation faite à un dessinateur à créer une œuvre spécifiquement pour l'exposition, mais de montrer la manière dont le sujet a été traité. *Algérie à l'ombre des armes* au musée de l'armée se concentre sur la personne de Jacques Ferrandez et sa saga *Carnets d'Orient* qui partage la thématique de l'exposition à laquelle les albums préexistaient – dix albums publiés de 1987 à 2009. Les commissaires de l'exposition, le Lieutenant-colonel Christophe Bertrand et Sébastien Denis, expliquent ainsi dans le catalogue :

> « Enfin, une troisième trame concoure à la lecture et à la compréhension des évènements ; c'est celle de la fiction, représentée essentiellement par la saga de Jacques Ferrandez mais aussi par la série télévisée *Les chevaux du soleil* adaptée par Jules Roy lui-même à partir de sa saga éponyme, à laquelle s'ajoutent quelques courts métrages de fiction des années 1940 et 1950. Ces fictions témoignent de l'appropriation de l'histoire par le récit romanesque, cinématographique ou bédégraphique ; elles offrent au visiteur des exemples de reconstruction narrative du passé, en contrepoint de l'approche des historiens. Certains sujets non traités par des documents d'époque, comme la violence de la conquête, ne peuvent être représentés que par ce biais. »[732]

La bande dessinée apparaît donc bien dans cette exposition comme une expression artistique, certes ici privilégiée, mais parmi d'autres, sur le sujet de l'exposition. De réels éléments historiques, civils et militaires, sont par ailleurs présentés à proximité dans l'exposition.

2.4.5.3. Expositions esthétiques

Dix expositions (18%) de notre corpus adoptent une approche que nous avons qualifiée d'esthétique. Le sens pour nous est que ces expositions sont centrées sur les œuvres et non sur le traitement d'une thématique dans ces œuvres. Une fois encore, au sein de cette approche, l'analyse de la proportion de bande dessinée nous permet de mieux comprendre les expositions. Nous nous attarderons particulièrement sur cette catégorie susceptible d'être vue comme la plus légitimante de notre corpus.

C'est la première approche dans laquelle on trouve essentiellement des expositions dans lesquelles la bande dessinée est minoritaire (44,5% de cette sous-catégorie), présentée au sein d'expositions pluridisciplinaires.

---

[732] BERTRAND Christophe (sous la dir. de) ; *Algérie 1830-1962 avec Jacques Ferrandez* ; Paris ; Casterman ; 2012 ; p.17

Chefs d'œuvre ? et *1917*, toutes deux organisées au Centre Pompidou Metz, respectivement en 2010 et 2012, et la biennale d'Art contemporain du Havre de 2010 sous titrée *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité* semblent considérer la bande dessinée comme pleinement légitimée puisqu'elle est exposée exactement de la même manière que les autres arts. Dans les deux premières, la bande dessinée occupait une place très marginale, étant représentée par une seule planche, mais traitée comme une œuvre à part entière – ce qui se retrouvait dans le catalogue où chaque œuvre présentée bénéficiait du même traitement.

A l'inverse, *Art nouveau revival* qui a eu lieu au musée d'Orsay en 2009 a pour particularité de s'intéresser à la diffusion d'un style et de sa réinterprétation. La bande dessinée y occupait une place réduite à deux vitrines horizontales dans une salle, environnée d'affiches de films, et était avant tout présentée comme un média de masse, vecteur de diffusion d'un style[733].

Quatre autres expositions (44,4% de cette sous-catégorie) se concentrent sur la bande dessinée. La première d'entre elles est *Bande dessinée et figuration narrative*. Il existe ici une forte dichotomie entre l'approche de l'exposition, et celle du catalogue. Dans les salles, la présentation est explicitement plastique, privilégiant les agrandissements photographiques qui, selon les organisateurs, confèrent plus de dignité artistique aux cases. Ils expliquent ainsi en évoquant en même temps les précédentes expositions organisées par la SOCERLID (sans catalogue) :

> « Elle avait recours à des agrandissements photographiques et aux dessins originaux prêtés par les auteurs. Ceci afin d'amener le public à voir réellement la bande dessinée, à lui faire distinguer ce qui est art chez le dessinateur, de ce qui est trahison dans le journal. […] l'agrandissement photographique permet d'arracher la bande dessinée au petit format qui l'étrangle et de la révéler en la portant aux formats habituels des œuvres d'art auxquelles le public est habitué. »[734]

Le catalogue en revanche est beaucoup plus dans une approche historiographique d'une part – Pierre Couperie, commissaire de l'exposition, est historien – s'intéressant aux origines du médium et à son histoire, distinguant des phases dans son expansion et des genres ou des styles dans sa production ; et sociologique d'autre part, venant questionner tour à tour l'organisation des auteurs de bande dessinée et la structure du lectorat.

La seconde exposition intitulée *100 pour 100* a eu lieu d'abord au musée de la bande dessinée d'Angoulême avant d'être reprise à la bibliothèque Forney à Paris qui a collaboré à l'élaboration du catalogue, après s'être greffée au projet alors que la conception de l'exposition était déjà assez avancée. Cette exposition

---

[733] Entretien du 01/02/1026 avec Philipe Thiébault

[734] Bandes dessinées et figuration narrative ; p.145

revêt elle aussi un souci plastique dans son approche puisqu'il s'agit d'inviter cent auteurs de bande dessinée à se réapproprier chacun une planche issue du fonds du musée de la bande dessinée. C'est Gilles Ciment, alors directeur de la CIBDI, qui est à l'origine de cette exposition dont le commissariat a été assuré par Jean-Philippe Martin. Ce dernier nous expliquait plus exactement le déroulement du projet lors d'un entretien :

> « Nous avons établi une liste d'environ 800 planches originales, que nous avons versé dans une base de données spécifiques et nous avons contacté les auteurs dont nous avions retenus le nom. Bien évidemment pour arriver au nombre de cent participants il nous fallait solliciter un nombre bien supérieur d'auteurs. De mémoire nous en avons contacté environ 300, directement (nous étions 4 ou 5 à nous être répartis les noms et contacts) ou grâce à des relais amis sur tous les continents. Le projet a dans la grande majorité des cas été fort bien reçu. Pour beaucoup l'idée de se frotter à des auteurs déterminant pour leur art, leur carrière, relevait de la bonne idée. Comme nous nous y attendions, tous n'ont pas répondu favorablement, pour des raisons d'emploi du temps souvent, pour des questions financières (la rétribution était "symbolique") dans d'autres cas, dans certains cas par modestie (qui suis-je pour me confronter à ces maitres) et dans quelques cas par refus du concept. Ce travail a duré environ 2 ans. »[735]

Nous avions par ailleurs pu entendre en 2010 Jean-Philippe Martin évoquer cette exposition dans un colloque en expliquant que la commande était de « réaliser une planche digne d'être exposée au musée » ; une formulation clairement dominomorphe et qui est susceptible d'expliquer certains des refus essuyés.

Maîtres de la bande dessinée européenne, s'est tenue à la Bibliothèque Nationale de France en 2001, puis au musée de la bande dessinée d'Angoulême. Sous la direction de Thierry Groensteen, le catalogue fait notamment appel à différentes plumes du musée d'Angoulême – Jean-Pierre Mercier et Gilles Ciment, tous deux conseillers scientifiques[736], ou Jean-Philippe Martin, responsable de l'action culturelle. Le catalogue adopte une approche chrono-thématique pour présenter l'histoire de la diffusion de la bande dessinée en Europe, et plus particulièrement à travers les productions locales comme le titre l'indiquait. Pour chaque artiste, on trouve dans l'exposition au moins quatre planches originales dialoguant avec des documents imprimés et, parfois, un objet. Thierry Groensteen cherche clairement à présenter dans la capitale une exposition scientifiquement ambitieuse mais suffisamment généraliste pour toucher le plus large public possible. Il s'agit clairement d'une exposition dont le

[735] Propos de Jean-Philippe Martin recueillis par mail

[736] Gilles Ciment ne deviendra directeur de la CIBDI qu'en 2007.

but est de présenter la diversité des styles déployés dans le neuvième art à l'échelle européenne.

La dernière en date, *1975-1997, La bande dessinée fait sa révolution*, qui s'est tenue en 2014 à la Fondation Leclerc à Landernau puis au musée de la bande dessinée d'Angoulême cherche à retracer l'histoire de deux revues qui ont marqué les trois dernières décennies du XXe siècle, *Métal hurlant* et *A Suivre*. L'exposition comportait donc des planches originales publiées dans ces pages, mais aussi quelques exemplaires des revues. Le catalogue s'appuie quant à lui largement sur des entretiens avec les acteurs majeurs de ces deux revues. L'accent est notamment mis sur l'autonomisation et les revendications artistiques des auteurs, mais aussi des éditeurs. Michel-Edouard Leclerc, passionné de bande dessinée, sponsor notamment du festival d'Angoulême pendant de nombreuses années, est aussi l'une des principales plumes du catalogue dont il cherche explicitement à faire un outil de légitimation. L'exposition s'attachait à montrer le basculement opéré dans la bande dessinée sur la période à travers le support privilégié de deux revues en particulier.

Enfin, deux expositions (22,2% de cette sous-catégorie) sont à l'équilibre et proposent – comme le faisait la biennale du Havre de 2010 évoquée plus haut – un dialogue entre la bande dessinée et l'art contemporain.

Vraoum a été organisé à la Maison Rouge en 2009, un musée privé de la capitale réputé pour ses expositions d'art contemporain. Parmi les commissaires on trouve Pierre Sterckx, un critique d'art qui fut l'ami d'Hergé et qui a publié plusieurs ouvrages et essais sur le sujet (il est notamment commissaire d'une autre exposition de notre corpus). Le propos de l'exposition est de montrer comment l'art contemporain est influencé par la bande dessinée comme l'expliquent les deux commissaires dans une introduction qui prend la forme d'une bande dessinée :

> « Vraoum célèbre des rencontres entre des tableaux, des sculptures et des dessins. Sans aucune hiérarchie, ni clivage. La bande dessinée y apparaît en tant qu'art et l'art contemporain comme nourrie de celle-ci. »[737]

Dans cette optique, ils voient le travail du peintre Pop Art Roy Lichtenstein comme « un révélateur exceptionnel »[738]. L'échange entre la bande dessinée et l'art contemporain n'y est pas entièrement représenté comme univoque, puisque les deux commissaires montrent par ailleurs quelques – rares – œuvres de bande dessinée influencées par ou représentant de l'art contemporain.

---

[737] STERCKX Pierre (sous la dir. de) ; *Vraoum, bande-dessinée et art contemporain* ; Lyon ; Fage éditions ; 2009 ; p.8-9

[738] ibid ; p.14

L'exposition *Quintet*, présentée au musée d'art contemporain de Lyon la même année, s'intéresse aussi aux créateurs polymorphes. Elle se concentre sur cinq personnalités ayant toutes pratiqué la bande dessinée, mais pas nécessairement de manière exclusive. Certains sont donc incluses dans le champ de l'art contemporain, que ce soit en parallèle ou a posteriori de leur activité de dessinateur de bande dessinée. Francis Masse par exemple a abandonné le champ de la bande dessinée pour revenir à la sculpture qu'il avait apprise aux Beaux-Arts. Les deux commissaires de l'exposition, Thierry Raspail et Thierry Prat, affirment dans l'introduction du catalogue :

> « Chacun occupe un territoire très particulier dans la B.D., certains l'ont quitté ou presque, d'autres tournent autour, la traversent en sortent épisodiquement, tous en viennent et l'un ou l'autre ne sont pas sûrs d'y rester. […] Ce qui pour nous importait, dans cette affaire, c'était bien sûr le choix des artistes (on considère désormais l'équivalence des termes artistes et auteurs) […]. »[739]

Ainsi, même s'il y a dialogue entre bande dessinée et art contemporain, c'est un dialogue de l'ordre de l'intime, du monologue, puisqu'il s'agit de différentes facettes du travail d'un même artiste. De tout notre corpus, c'est sans doute celle-ci qui revendique le plus le statut d'art pour la bande dessinée et d'artistes pour les auteurs, revendication formulée explicitement à plusieurs reprises dans le catalogue. Celui-ci est d'ailleurs exemplaire, nous aurons l'occasion d'en reparler dans notre analyse des différents catalogues. Elle se distingue de l'exposition *Les Etats d'art de la bande dessinée* que nous avons précédemment placée parmi les expositions monographiques car elle se concentre sur le dessin des artistes exposés, dans ses différentes formes d'expression (et, pragmatiquement là encore, probablement en fonction des œuvres disponibles au vu du titre de l'exposition qui se réfère explicitement au neuvième art).

2.4.5.4. Expositions sociologiques

Deux de nos expositions (4% du corpus) adoptent une approche que l'on pourrait qualifier de *sociologique*. Toutes deux sont des expositions dans laquelle la bande dessinée domine même si elle n'est pas seule représentée.

Bandes dessinées chinoises, organisée en 1982 par le Centre de Création Industrielle (CCI)[740] avec l'équipe d'étude des arts plastiques de la chine contemporaine du centre de Recherche de Paris VIII St Denis qui avait déjà

---

[739] COLLECTIF ; Quintet ; MAC-Lyon et Glénat ; Lyon ; 2009 ; p.8

[740] Fondé en 1969 au sein de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, le CCI rejoint en 1972 le Centre Pompidou dont il devient un des départements en 1973. Il deviendra en 1992 un des départements du Musée national d'art moderne.

organisé des expositions sur des thèmes connexes – pas sur la bande dessinée à proprement parler – à la Maison de la culture de Rennes ou à la bibliothèque Forney. Cette exposition ne nous est connue que par son catalogue dont le contenu nous a conduit à la classer dans cette catégorie, mais il nous semble que, de par l'identification même des commissaires de l'exposition, on peut déduire que la présentation revêtait également cette approche sociologique. L'ouvrage s'intéressait aussi bien à l'histoire de la bande dessinée chinoise, et notamment à l'impact de la Révolution culturelle, qu'à ses modes de création et de diffusion, notamment par des entretiens avec un éditeur chinois, avec une revue chinoise et en présentant le portrait de plusieurs dessinateurs. Le propos n'était donc pas esthétique.

Ils sont fous d'Astérix, un mythe contemporain porte un titre assez intrigant, surtout au regard du catalogue. A la consultation de celui-ci en effet, on découvre que l'exposition était divisée en sections mêlant pièces archéologiques et maquettes de reconstitutions archéologiques avec les planches d'Astérix. Ces sections portaient sur diverses thématiques ayant trait à la période gallo-romaine, comme pour comparer la vérité historique et la représentation qui en est faite dans la série. Les essais du catalogue sont sans grand rapport avec le titre : le premier propose un pseudo journal ethnographique qui décrit l'univers d'Astérix en rajoutant des éléments de connaissance archéologique ; le second présente une approche de différents thèmes déployés dans la série ; Le troisième « Astérix, Obélix, Nous et les Autres, une sociologie pour rire » propose un phasage des albums en les rattachant notamment aux éléments biographiques des deux auteurs - la dimension sociologique aussi bien que comique nous échappe ; le quatrième enfin s'interroge sur la place d'Astérix dans l'histoire de la bande dessinée.

2.4.6. Les commissaires des expositions

Nous l'avons dit en introduction, nous cherchons à réaliser une sociologie des producteurs. Producteurs d'expositions, producteurs de sens et, potentiellement, producteurs de légitimité. Nous nous intéressons donc au profil des commissaires des expositions de notre corpus, à leur sociographie. Quelle a été leur formation ? Font-ils partie des équipes de l'institution qui organise l'exposition ?

2.4.6.1. Identité

Pour l'ensemble des cinquante six expositions de notre corpus, nous avons identifié soixante-sept commissaires[741]. Certains ont assuré le commissariat de plusieurs des expositions de notre corpus. Dans d'autres cas,

[741] Voir liste en annexe

une même exposition peut avoir plusieurs co-commissaires. Lorsque la mention été faite « assisté de », nous n'avons pas considéré l'assistant(e) comme co-commissaire dans la mesure où d'autres commissaires on pu avoir des assistants sans qu'il n'en soit fait mention (la pratique est fréquente).

Parmi les commissaires, nous trouvons une majorité d'hommes : ils sont quarante-sept (70%) là où les femmes ne sont que vingt (30%). En l'absence de statistiques nationales sur les commissaires d'exposition en France, ou sur les conservateurs du patrimoine relevant de la fonction publique territoriale, nous pouvons dresser une comparaison avec le corps des conservateurs d'Etat qui présente au 1er janvier 1016 une répartition inverse avec cinq cent quinze femmes (55%) et quatre cent seize hommes (45%). Peut-être faut-il y voir un écho du fait que le lectorat de la bande dessinée est essentiellement masculin, si l'on fait un lien entre l'intérêt pour la bande dessinée et le fait d'assurer le commissariat d'une exposition qui y est consacrée. Peut-être aussi peut-on imaginer que, notre corpus d'expositions remontant à 1967, on trouvait alors moins de femmes commissaire d'exposition.

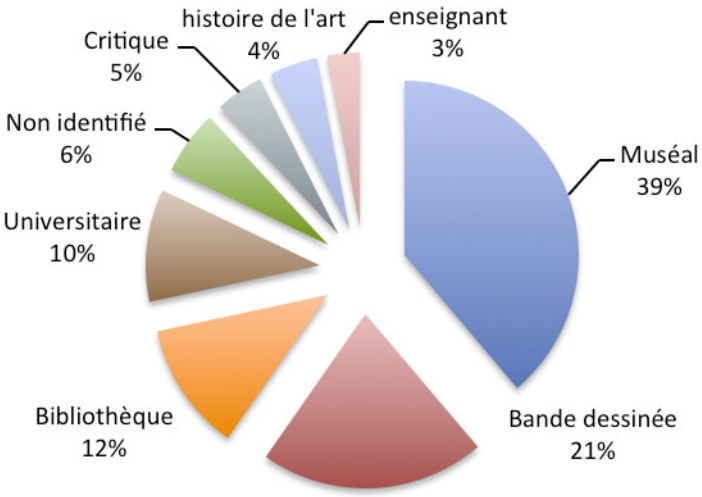
La majeure partie des commissaires de notre corpus s'avèrent extérieurs à la structure dans laquelle s'est tenue l'exposition (ils sont trente-sept dans ce cas, soit 56%), appelés soit pour leur expertise sur une thématique, comme par exemple pour *Tarzan* au quai Branly, soit pour leur expertise sur la bande dessinée en particulier, comme Thierry Groensteen pour *Maîtres de la bande dessinée européenne* à la BNF. Le recours à des commissaires extérieurs qui peuvent partager le commissariat de l'exposition avec un conservateur de la structure n'est pas rare dans l'univers muséal La spécificité du médium bande dessinée, et son absence dans le cursus de formation des conservateurs du patrimoine justifie largement cette répartition, d'autant qu'elle n'est pas seule en cause. Nous verrons plus loin[742] que cette *atypicité* du médium nécessite également de faire appel à des spécialistes également pour la rédaction des essais du catalogue.

2.4.6.2. Profils professionnel

Intéressons nous tout d'abord au profil de ces commissaires d'exposition. Nous avons cherché à identifier la profession – parfois différente de la formation – de chacune des personnes identifiée comme commissaire de l'exposition. Nous proposons de regrouper ces différents profils en grands domaines d'activités que nous détaillerons et qui nous éclairent quant à la structure de cet ensemble de commissaires.

[742] Voir en 2.4.7.2.

Fig.19 - Sphère d'appartenance professionnelle des commissaires des expositions du corpus



L'univers « muséal » est clairement le plus fortement représenté, ce qui était prévisible dans le contexte. On trouve dans cet ensemble des conservateurs du patrimoine, ainsi que des personnes occupant différent postes de recherche ou de médiation au sein de structures muséales, mais aussi, et c'est plus étonnant, des scénographes.

Cette catégorie pourrait être étendue en prenant en considération le domaine « bibliothèque » dans lequel on rencontre des conservateurs de bibliothèques ainsi que des personnes occupant différent postes de recherche ou de médiation au sein de bibliothèques.

Très proches également, les domaines « critique » puisqu'il s'agit de critiques d'arts ou d'architecture, et « histoire de l'art » dans laquelle nous avons compté deux journalistes ainsi qu'un journaliste et éditeur, tous formés et spécialisés en histoire de l'art. Des profils aux formations similaires, mais qui n'appartiennent pas à la structure et qui ont des expériences professionnelles distinctes.

Dans la catégorie des « universitaires », on trouve en réalité deux principaux profil : le premier correspond aux spécialistes d'une thématique que la bande dessinée a représenté (par exemple l'ethnologue Roger Boulay pour l'exposition *Tarzan* où le spécialiste en architecture médiévale Christian Corvisier pour l'exposition *Rêve de monuments*) ; le second profil est celui d'universitaires qui apparaissent comme légitimes pour parler de bande dessinée et agissent donc comme spécialistes de ce médium (c'est le cas par exemple de Bernard Lehembre, professeur l'EICAR (École internationale de création audiovisuelle et de réalisation) pour l'exposition *Dans l'ombre de Bécassine*).

La troisième catégorie que nous avons intitulé « bande dessinée » pourrait en partie recouper les deux autres puisqu'on y trouve des personnels du

musée de la Bande Dessinée d'Angoulême (Pili Munoz, responsable de la maison des auteurs, Jean-Philippe Martin, responsable de l'action culturelle) dont certains sont par ailleurs des universitaires (Thierry Groensteen, ancien directeur du musée de la bande dessinée, qui y avait été précédemment et qui y est aujourd'hui chargé de mission, commissaire indépendant mais aussi enseignant à l'université et docteur en lettres modernes). On trouve également deux anciens directeurs du Festival International de Bande Dessinée d'Angoulême (Benoît Mouchart et Jean-Marc Thévenet). On trouve aussi des auteurs, scénaristes et dessinateurs (Johann Sfar, François Schuiten, Benoît Peeters par ailleurs universitaire théoricien de la bande dessinée, Jean-Christophe Menu par ailleurs éditeur et docteur en arts plastiques spécialisé sur la bande dessinée). On trouve également dans cette catégorie deux galeristes spécialisés dans le neuvième Art (Eric Verhoest et Jean-Baptiste Barbier que nous avons déjà pu évoquer par ailleurs), mais aussi un éditeur (Jean-François Moyersoen). On trouve également Claude Moliterni, documentaliste mais surtout membré éminent des sociétés érudites bédéphiles qui compte aussi bien parmi les fondateurs du festival d'Angoulême que les premiers organisateurs d'expositions (pas seulement *Bande dessinée et figuration narrative* de notre corpus, mais aussi de très nombreuses expositions sans catalogue et/ou tenues à l'étranger).

Notons que c'est dans cette catégorie que l'on rencontre le plus de personnes ayant été commissaires de plus d'une exposition de notre corpus (Jean-Marc Thévenet, Thierry Groensteen et Jean-Philippe Martin). Certains d'entre eux ont par ailleurs été commissaires d'expositions au musée de la bande dessinée d'Angoulême comme nous avons pu le voir précédemment, ou encore auteurs de textes dans les catalogues de certaines expositions de notre corpus, ce que nous détaillerons plus loin. Leur position apparaît donc comme prépondérante au sein de notre corpus. C'est globalement la seule catégorie dans laquelle on rencontre des personnes ayant dirigé des expositions de bande dessinée sans catalogue, tandis que les autres commissaires que nous avons croisés ont pu avoir en charge d'autres expositions mais sans bande dessinée.

Reste un petit groupe de personnalités que nous avons renoncé à classer : Patrizia Zanotti ancienne collaboratrice et compagne d'Hugo Pratt qui dirige aujourd'hui la société gérante des droits de l'auteur et Patrick Amsellem, ancien ami d'Hugo Pratt (tous deux pour l'exposition *Hugo Pratt* à la Pinacothèque de Paris, mais qui sont par ailleurs les auteurs du livre publié à l'occasion de l'exposition *Hugo Pratt, périples secrets* au musée d'art Thomas Henry de Cherbourg sous commissariat de Véronique Liévin) ; Jean-François Camilleri, homme d'affaires aujourd'hui directeur de Walt Disney France (pour l'exposition *Miyazaki-Moebius* à la Monnaie de Paris) ; Marie-Chantal Piques, juristes spécialiste de la Chine (pour l'exposition *Bandes dessinées chinoises* au Centre Georges Pompidou) ; ou encore Ollivier Gilles, professeur d'histoire-géographie en lycée (pour l'exposition *Albums - Bande dessinée et immigration* à la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration).

On constate que la majorité des commissaires ont été appelés spécifiquement pour l'exposition. Le profil professionnel témoigne d'un niveau d'études élevé, avec une légitimité intellectuelle et scientifique indéniable, que ce soit sur le sujet d'une exposition, ou sur la bande dessinée elle-même. C'est le cas également des profils que nous avons renoncé à classer dans une catégorie, et dont la vie ou le parcours professionnel leur donne une légitimité pour parler d'un sujet ou d'un dessinateur en particulier. On peut donc, là encore conclure au dominomorphisme et constater la pertinence des critères de délimitation de notre corpus qui ont tenu à distance des expositions qui auraient été organisées sans réelle caution intellectuelle. De ce point de vue, les expositions incluant des originaux de bande dessinée ne diffèrent pas des autres expositions organisées dans un contexte de haute culture.

2.4.7. Typologie des expositions du corpus en fonction de la teneur du catalogue

Nous avons fait de la présence d'un catalogue un élément discriminant dans l'établissement de notre corpus, or il existe une certaine diversité parmi ceux-ci.

Il nous faut tout d'abord souligner à quel point le catalogue n'est pas l'exposition. En effet, il adopte souvent une structure différente, et parfois même une approche différente. Il est même parfois qualifié d'« ouvrage publié à l'occasion de l'exposition » plutôt que de catalogue, mais nous avons choisi de considérer comme catalogue ceux qui portent le même titre que l'exposition et adoptent en couverture le visuel de l'affiche. Ces derniers ne sont par ailleurs pas nécessairement ceux qui s'éloignent le plus de l'exposition dans leur propos, particulièrement quand le commissaire de l'exposition en est l'auteur. Il s'agit alors plutôt pour l'éditeur de souligner que l'ouvrage n'a pas été coédité par le musée concerné.

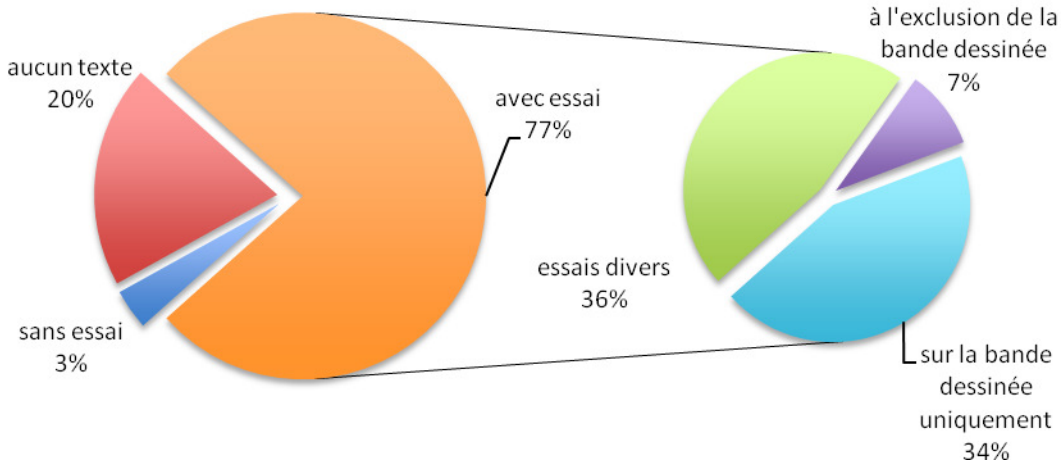
S'il est une pratique courante dans le champ muséal de faire appel à diverses plumes – universitaires, critiques, conservateurs d'autres institutions, artistes… – pour la rédaction du catalogue, nous constaterons plus loin que, dans certains des cas qui nous intéressent, le commissaire de l'exposition n'a pris qu'une part marginale au catalogue qu'il a même pu ne pas rédiger. Nous ne disposons de statistique appliquée à un autre domaine d'exposition pour faire sur ce point une comparaison. Nous avons cependant connaissance de nombreux catalogues de beaux-arts en contexte muséal au sein desquels la majorité des textes sont écrits par des spécialistes du sujet de l'exposition au niveau international ; le catalogue devient ainsi une synthèse sur le sujet de l'exposition réalisée sous la direction du commissaire de l'exposition.

2.4.7.1. Le type de contenus du catalogue

Nous avons un temps pensé à nous limiter aux expositions dont le catalogue contenait non pas un certain nombre de pages total, mais plutôt un certain nombre de pages d'essai. Or la consultation des catalogues nous a amenés plusieurs réflexions : la première est que les catalogues avec moins de cinquante pages comportent très peu de texte de toute façon et auraient été éliminés de la même manière avec ce mode de sélection ; la seconde c'est que, dans le domaine des arts les plus légitimés, il existe également des catalogues pour ainsi dire dépourvus d'essais pour des questions de disponibilités des commissaires, ou pour des raisons de choix éditoriaux, mais pour lesquelles la publication d'un catalogue garde toute son importance symbolique ; en dernier lieu, il nous semblait intéressant de rendre compte du type de contenus disponibles dans les catalogues et, en la matière, il semblait sociologiquement signifiant qu'une exposition puisse s'accompagner d'un coûteux catalogue long de quelques centaines de pages, sans qu'on n'y trouve guère de textes, encore moins d'essais.

Au sein donc de notre corpus d'expositions, on trouve principalement trois types de catalogues : ceux avec essais, ceux avec des textes qui ne sont pas – ou majoritairement pas – des essais, et ceux quasiment dépourvus de textes (on peut y trouver une préface, de brèves introductions de sections, mais l'ensemble mis bout à bout ne représente guère plus de quelques pages. Voici comment ces types se répartissent :

Fig.20 - Contenus des catalogues



Abordons tout d'abord les catalogues ne comportant presque aucun texte ou presque (20%). Ils apparaissent évidemment comme certains des moins légitimants puisque ne tenant pas de propos scientifique, de discours critique sur les œuvres. Il semble que des conditions pragmatiques d'organisation soient

liées à cet état de fait. Pour l'exposition *Périples secrets* par exemple, les commissaires expliquent que la publication de l'ouvrage comme l'exposition s'inscrivent dans un contexte global d'expositions autour d'Hugo Pratt, et l'ouvrage qui sert de catalogue et porte le même titre s'inscrit dans une collection déjà entamée et ne respecte pas exactement le choix des œuvres de l'exposition. D'autres commissaires interrogés sur le sujet, ont analysé le phénomène en évoquant le fait qu'ils ne disposent pas toujours du temps nécessaire pour organiser l'exposition et rédiger le catalogue, ce qui amène à sacrifier le second. Impossible de faire ici de généralité, mais il semble donc que les circonstances soient le critères déterminant.

D'autres catalogues (3%) ont fait le choix de ne pas comporter d'essai, c'est-à-dire de discours scientifique sur les œuvres ou sur l'œuvre en général de tel ou tel auteur. C'est le cas de *Moebius Transe forme* et *Mecanhumanimal*. Dans les deux cas, on trouve des textes qui ont plus à voir avec la diégèse des récits développés par les dessinateurs mis à l'honneur – respectivement Moebius et Enki Bilal, puisqu'il s'agit de deux expositions monographiques. Dans le premier cas, il s'agit d'un entretien autour de thèmes sur physique et métaphysique entre Moebius et Michel Cassé, directeur de recherche au commissariat à l'énergie atomique et aux énergies alternatives, puis d'une trentaine de pages de citations en rapport avec la thématique de la métamorphose. Dans le second cas, diverses personnalités ont été invitées à écrire des textes qui font plus ou moins directement référence ou se situent dans les univers d'Enki Bilal et tournent autour du thème de l'exposition : le lien entre mécanique et animal.

Pour atypiques qu'ils puissent sembler, ces contenus auraient plutôt tendance à aller dans le sens d'une plus grande esthétisation, d'une importance conférée au dessinateur, dont l'œuvre semble pouvoir se passer de commentaire. C'est une approche que l'on retrouve plus fréquemment dans l'univers muséal pour des expositions d'art contemporain, et d'ailleurs l'un des deux catalogues est celui d'une exposition qui a eu lieu à la Fondation Cartier, haut lieu parisien de l'art contemporain. Le catalogue de *Moebius Transe forme* a par ailleurs fait l'objet d'un réel engouement de la part des collectionneurs. Epuisé avant la fin de l'exposition, il n'a pas fait l'objet d'un deuxième tirage par l'éditeur malgré une forte demande, et s'échange depuis sur internet pour plusieurs centaines d'euros. C'est le cas de quelques autres rares catalogues, tandis qu'on en trouve aisément même de plus anciens, comme celui de *Bande dessinée et figuration narrative*, pour quelques dizaines d'euros. On voit donc que la bibliophilie et la bédéphilie ne sont pas totalement absents des enjeux éditoriaux de certains catalogues.

Nous disions plus haut que le recours aux entretiens, même s'il s'agit de republication d'anciennes interviews, est fréquent, notamment pour les expositions monographiques. Si les deux catalogues que nous avons cité ici ne font appel qu'à des échanges qui peuvent être assimilés à cette démarche, il

nous faut signaler que 11% de nos expositions comportent au moins un entretien, avec l'auteur ou avec une personne de son entourage.

Enfin, la plupart des catalogues des expositions de notre corpus (77%) comportent des essais. Toutes nos expositions ne traitent pas exclusivement de bande dessinée, ce qui se retrouve naturellement dans le catalogue (36%).

D'autres sont centrées exclusivement sur la bande dessinée, ce qui se traduit également dans le catalogue (34%). Il faut noter ici qu'on trouve dans cette catégorie l'exposition *Ils sont fous d'Astérix, un mythe contemporain* organisée au musée des ATP en 1996 ; alors que celle-ci présentait des planches d'Astérix ainsi que des produits dérivés – des jouets notamment[743] – et des vestiges archéologiques issus des collections du Musée des Antiquités Nationales (MAN) de Saint-Germain-en-Laye, tous les textes du catalogue ignorent superbement les pièces archéologiques.

Dans d'autres cas (7%), c'est au contraire la bande dessinée qui n'est aucunement évoquée dans les essais du catalogue. Les motifs semblent très dissemblables d'une exposition à l'autre. Ainsi, dans *Brassens ou la Liberté*, la bande dessinée est un propos sur le musicien et n'a pas vocation à être, elle, commentée. La bande dessinée n'est pas le propos de l'exposition mais plutôt *un* propos sur le sujet de l'exposition. C'est sensiblement ce qui est dit dans l'introduction signée par Eric de Visscher, directeur du Musée de la musique et Laurent Bayle, directeur général de la Cité de la musique :

> « C'est donc un nouveau regard sur cet artiste que la Cité de la musique a souhaité présenter, en demandant à Joann Sfar et à Clémentine Deroudille de transmettre leur passion pour Brassens par une exposition qui se veut à la fois ludique et didactique. » [744]

Les deux commissaires expriment dans l'exposition et le catalogue leur vision du musicien et de son œuvre, l'une par ses essais, l'autre par ses dessins, notamment de bande dessinée. La présence de la bande dessinée est donc ici plus à voir comme une invitation faite à un artiste vivant à proposer une création faisant référence à l'œuvre d'un artiste décédé ; une pratique qui se répand depuis les années 2000 dans les musées de Beaux-Arts qui invitent des artistes contemporains, soit au milieu de leurs collections permanentes (on pense ici aux *Correspondances* initiées au musée d'Orsay par Serge Lemoine, alors président de l'établissement et qui ont pu rapprocher, par exemple le peintre Réaliste Gustave Courbet et Tony Oursler, spécialisé dans les installations, principalement vidéo, ou le symboliste Odilon Redon et le sculpteur contemporain Emmanuel Saulnier), soit dans une section d'une exposition temporaire (on pensera par exemple à l'exposition *Ferdinand Hodler* au musée d'Orsay en 2007 dont la

---

[743] Nous y reviendrons en 3.2.1.

[744] DEROUDILLE Clémentine et SFAR Joann ; *Brassens ou la liberté* ; Paris ; Dargaud ; 2011 ; p.6

dernière section rapprochait l'œuvre du peintre suisse et celle de peintres postérieur comme Piet Mondrian ou Helmut Federle, ou à l'exposition *Edward Hopper* aux Galeries nationales du Grand Palais en 2012 qui proposait par exemple un rapprochement entre le travail du peintre et celui du photographe Philip-Lorca diCorcia).

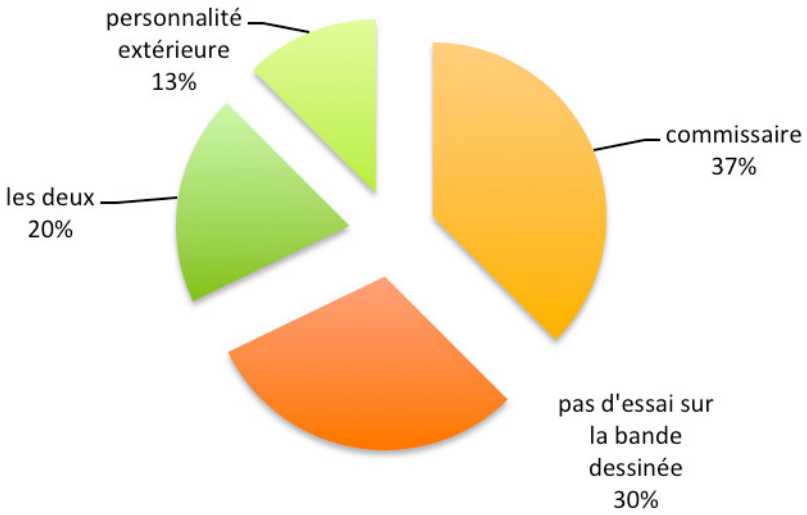
Dans *Revoir Paris*, peut-être François Schuiten et Benoît Peeters ont-ils souhaité se positionner en retrait dans la rdaction du catalogue alors qu'ils s'exposaient eux-mêmes. Enfin, *Rêve de monuments* et *Le temps, vite*, sans doute faut-il voir la méconnaissance du médium de la part des personnels scientifiques en charge de l'exposition. Notons par ailleurs que le catalogue de l'exposition *Le temps*, vite, est particulièrement atypique. Il est composé de six cahiers distincts, aux formats et à la mise en page contrasté, évoquant différents types de publication (quotidien, livre de poche, revue…). Parmi ces cahiers, se trouve une bande dessinée de 32 planches signée par Jochen Gerner. Dans un livre de poche dont la composition créative n'est pas sans rappeler certains ouvrages Dadaistes – ce qui n'est pas pour en faciliter la consultation – se trouve la liste des œuvres exposées parmi lesquelles figurent sept planches originales de bande dessinée, mais aucune de Jochen Gerner dont la contribution semble donc limitée à la publication et qui n'aurait pas été exposé. Les différents essais, ventilés dans les quatre autres cahiers, n'évoquent pas la bande dessinée, mais l'on trouve dans celui au format d'un quotidien des cases de Cabu dont il ne nous a pas été possible de déterminer s'il s'agissait ou non de celles incluses dans l'exposition. Ainsi, si la bande dessinée n'était pas commentée, elle était loin d'être absente du catalogue.

Si la majeure partie des catalogues correspondent au canon habituel et témoignent d'une certaine légitimation de la bande dessinée, ou du discours scientifique sur la bande dessinée, on arrive tout de même à un total de 30% - près du tiers! – des catalogues de notre corpus qui ne traitent pas de la bande dessinée de manière scientifique dans leurs pages. Là encore, nous manquons de points de comparaison, mais il nous semble qu'on pourrait s'attendre à ne pas rencontrer ce type de proportion s'agissant d'arts plus légitimés.

2.4.7.2. Les auteurs des textes sur la bande dessinée dans les catalogues

La bande dessinée est un médium particulier qui n'est pas enseigné dans les formations en histoire de l'art d'où sont issus les conservateurs du patrimoine. Ceux-ci peuvent donc être amenés à faire appel à des spécialistes de la bande dessinée pour l'écriture de certains essais au sein d'un catalogue. Les emprunts fait au musée de la bande dessinée d'Angoulême, seule collection publique d'originaux de bande dessinée en France, créent par ailleurs un effet d'opportunité pour inviter l'un des membres de l'équipe scientifique du musée à participer à la publication associée à l'exposition.

Fig.21 - Profil des auteurs des textes sur la bande dessinée dans les catalogues



On constate tout de suite que, dans la majorité des cas, les commissaires sont les auteurs des textes sur la bande dessinée (37%) ou, à tout le moins, en ont écrit une partie (20%). Cela conforte la dynamique de dominomorphisme et de légitimation où l'institution s'approprie le discours sur la bande dessinée et est susceptible de le normaliser, de le plier aux codes en vigueurs dans la sphère muséale. L'absence de formation des conservateurs de bibliothèque comme des conservateurs du patrimoine à l'art de la bande dessinée spécifiquement alors qu'ils sont auteurs des textes des catalogues renforce la raison pour eux d'adopter une approche thématique comme nous l'avons vu précédemment. Cette ignorance se retrouve parfois dans les textes. Ainsi, dans le catalogue de l'exposition *Tarzan*, la bande dessinée n'est évoquée que de manière marginale, le propos se concentrant essentiellement sur l'œuvre de Burroughs et ses adaptations cinématographiques. Certaines références sont imprécises, le commissaire parlant de « Black et Mortimer » (au lieu de Blake)[745], et attribuant au personnage de Batman les origines extraterrestres qui sont en fait celles de Superman[746]. Enfin dans un essai le critique spécialiste du septième art Charles Tesson évoque Francis Lacassin, mais en tant qu'« exégète d'Edgar Rice Burroughs et de Tarzan sous toutes ses formes […] »[747] et non, comme on pourrait s'y attendre, en qualité de spécialiste de la bande dessinée, auteur du programmatique *Pour un neuvième art* que nous avons maintes fois cité.

[745] DIBIE Pascal (sous la dir. de) ; *Tarzan !* ; Paris ; Somogy ; 2009 ; p.14
[746] Ibid ; p.16
[747] Ibid ; p.46

A l'inverse, dans le cas d'expositions dont le commissariat est assuré par des spécialistes de la bande dessinée, mais adoptant un éclairage thématique, ce sont des spécialistes de cette thématique qui ont été conviés à participer et à porter leur regard sur la bande dessinée à travers cette thématique.

Dans certains cas enfin, l'expert a été invité comme co-commissaire et non seulement comme essayiste du catalogue. Dans le cas de l'exposition *Dans l'ombre de Bécassine* par exemple, le catalogue s'intéresse d'avantage à l'œuvre sculpté d'Emile Pinchon avec lequel le conservateur du musée (commissaire de l'exposition et auteur de la majorité des textes du catalogue) est manifestement plus à l'aise, tandis que le seul texte consacré à *Bécassine* est signé par le co-commissaire de l'exposition, Bernard Lehembre, professeur à l'EICAR (École internationale de création audiovisuelle et de réalisation).

L'occurrence la plus fréquente ensuite, ce sont les expositions dont le catalogue ne comporte pas d'essai, ou dont les essais n'évoquent en aucune façon la bande dessinée (30%). Ceci apparaît comme une limite explicite à la légitimation et laisse entendre que d'autres motivations président à l'exposition de la bande dessinée. Nous reviendrons plus loin.[748]

Dans 20% des catalogues, on trouve aussi bien des propos sur la bande dessinée tenus par les commissaires d'expositions et par des spécialistes de la bande dessinée. Pour quatre expositions (36% de cette catégorie), le commissaire était lui-même déjà un spécialiste de la bande dessinée. La pluralité de regards portés sur la bande dessinée nous semble ici montrer à la fois que le commissaire de l'exposition y porte un intérêt particulier, suffisamment pour l'étudier et, potentiellement, se positionner, tout en souhaitant laisser la parole à des spécialistes. C'est sans doute la configuration la plus légitimante et dominomorphe, dans le sens où elle se rapproche le plus de celle que l'on s'attend à trouver dans un catalogue d'exposition où conservateurs et universitaires – en tout cas historiens de l'art – construisent conjointement un propos.

Dans le cas des catalogues pour lesquels on a fait appel à un ou des contributeurs extérieurs spécifiquement pour la partie traitant de la bande dessinée (13%), on trouve dans ce rôle Thierry Groensteen et Jean-Pierre Mercier, conseillers scientifiques auprès de la CIBDI et par ailleurs commissaires de diverses expositions, notamment dans notre corpus. Mais l'on trouve également un auteur (Paul Herman pour *La grimace du monde*), un universitaire (Pascal Ory pour *Tarzan*) ou encore un éditeur (Thierry Taittinger pour *Art nouveau revival*). On peut souligner que Thierry Groensteen et Jean-Pierre Mercier apparaissent parmi les contributeurs de quelques autres catalogues aux côtés des commissaires (notamment pour les expositions ayant connu une occurrence au musée de la bande dessinée à Angoulême). En dehors de ces personnalités, il n'y a donc pas un profil type de l'expert en bande dessinée

[748] Voir en 3.2.3.

délimité par ces quelques appels extérieurs. Notons également le cas particulier de *Comix-Art Spiegelman*, publié à l'occasion de l'exposition qui était itinérante et auquel il semble que la commissaire de la BPI n'ait pas contribué (du reste, la BPI n'en possède aucun exemplaire alors même que l'ouvrage est en vente à la librairie du Centre Pompidou).

2.5. impact sur la carrière/les créations des dessinateurs qui font le pari de l'institution et/ou du marché

Faire le choix d'une présence active en galerie – rares sont les artistes qui vendent directement en vente aux enchères – et de participer à des expositions n'est pas neutre. Nous avons vu dans notre première partie comment le fait de créer des bandes dessinées avait peu à peu pu s'ériger, en soi, en tant qu'activité artistique. Leur mise en exposition influe-t-il sur cette création ? C'est en tout cas ce qu'analysait le critique d'art David Rosenberg, commissaire de l'une des expositions de notre corpus, *Vraoum*, à la Maison Rouge en 2009 :

> « On sent bien que le fait d'exposer la bande dessinée, ce qui se fait de plus en plus, a une incidence sur les dessinateurs et leurs pratiques. » [749]

Quel impact dès lors la mise en exposition et la commercialisation des originaux, faisant appel à un autre registre artistique, sont-elles susceptibles d'avoir sur les trajectoires professionnelles des dessinateurs ? Quelle influence ces deux phénomènes ont-ils sur le processus de création ? La diversité de positions au sein du champ implique qu'il n'y ait pas de réponse unique. Nous allons donc plutôt étudier quelques cas particuliers, quelques orientations, quelques influences que nous avons pu croiser durant nos recherches. Celles-ci peuvent être cumulatives, d'un point de vue synchronique ou successif, comme elles peuvent n'être que passagères.

Nouvelles directives de création

Certains des commissaires des expositions de notre corpus ont pu nous faire part de la difficulté qu'ils avaient eu à exposer des planches de bande dessinée. Nous reviendrons plus loin sur la les problématiques liées à cet exercice[750]. Le format, plus réduit que nombre de tableaux, a fortiori de créations contemporaines, la narration fragmentaire, la présence de textes – dialogues et narrations – au sein des planches ou des dessins originaux sont ainsi vus comme des limites à leur exposabilité. Certains dessinateurs, clairement ceux qui sont le plus intéressés par les nouveaux débouchés possibles pour leurs œuvres, vont chercher à contourner ces problématiques.

Aux Etats-Unis, très tôt, pour des raisons apparemment purement esthétiques, Harold Foster, dessinateur notamment de *Tarzan* – avant Burne Hogarth – ou de *Prince Vaillant*, sépare texte et image dans ses planches, ce qui pourrait passer pour un archaïsme mais vise à plus d'esthétisme :

---

[749] Bernière Vincent ; *Beaux Arts Magazine* hors série n°5 ; op. cit., p.22

[750] Voir en 3.2.2.

> « Maître du néoclassicisme en bande dessinée, Foster conçoit chaque case comme un petit tableau autonome, dépourvu de bulle qui en gâcherait la composition. »[751]

D'autres dessinateurs suivent une démarche tout à fait similaire. Enrico Marini, dessinateur des séries *Le Scorpion* et *Gipsy* témoignait déjà en 2001 :

> « Je réalise […] toutes mes planches sans tenir compte de l'emplacement des bulles […] c'est plus joli ensuite accroché à un mur. »[752]

En France, Philippe Druillet va travailler ses planches en grand format, grand aigle ou raisin. Il a fréquemment recours à la double page, déstructure la page, faisant disparaître l'habituel gaufrier, la division en cases de la planche, oeuvrant à lui donner une plus grande unité visuelle, ce qui lui confère, par là même, une forte dimension décorative[753].

Enki Bilal, quelques décennies plus tard, a recours au même procédé lorsqu'il réalise *Animal'Z* publié chez Casterman en 2009 et dont les originaux seront dispersés lors d'une vente aux enchères événementielle chez Artcurial la même année. Ce changement de format n'est que la dernière d'un ensemble de transformations que son travail a subi au cours des années et que résume le galeriste et directeur du musée d'Art Ludique, Jean-Jacques Launier :

> « Enki Bilal par exemple travaille aujourd'hui comme un véritable peintre. Si ses premières bandes dessinées sont réalisées de façon traditionnelle, avec un encrage des planches découpées en cases, il pratique à partir des années 1980 une application directe des couleurs, parfois sans crayonné ni encrage préparatoire. Progressivement, il se libère même du format bande dessinée et travaille chaque case séparément, en grandes vignettes. Il peint de véritables tableaux qu'il assemble et recadre ensuite pour composer les planches de l'album. »[754]

Dans un recueil d'entretiens avec le journaliste Christophe Ono-Dit-Biot, le dessinateur se défend d'avoir adopté ces codes dans un souci mercantile :

> « Quant au fait de choisir de grandes cases, de ne plus faire de bulles, de dessiner chaque case séparément en grand format et sans texte, comme

---

[751] MERCIER Jean-Pierre ; « Des daily strips aux graphic novels, la bande dessinée américaine » ; in ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.143

[752] Fueri Jean-Pierre ; *Dans l'atelier de Marini*, entretien avec Enrico Marini ; *BoDoï* n°43 ; Juillet 2001, p.48

[753] MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.53

[754] KRIEGK Jean-Samuel et LAUNIER Jean-Jacques ; op. cit. ; 2011 ; p.172

une pièce de narration qui peut être déplacée, c'est un choix artistique, et certainement pas commercial en vue d'une dispersion. »[755]

Le dessinateur a cependant reconnu par ailleurs que ces changements n'étaient pas sans lien avec sa place sur le marché de l'art :

> « Car sur la forme aussi j'ai fait beaucoup de ruptures. La plus radicale étant celle de peindre chaque case individuellement comme un tableau. Le texte et le montage se faisant sur ordinateur. Les acheteurs de mes œuvres ont dû être sensibles à cette évolution. »[756]

Quoi qu'il en soit, cette modification de son travail lui est profitable, à tel point qu'il tirerait aujourd'hui la majeure partie de ses revenus non de ses droits sur ses publications, mais de la vente de ses originaux[757].

Le phénomène semble suffisamment fort et suffisamment généralisé au sein de la profession pour impacter ce qui est, a priori, la première destination de la bande dessinée, à savoir la publication :

> « Certains éditeurs s'inquiètent également de l'immixtion croissante des galeristes dans le travail des auteurs. "*Aujourd'hui, ils leur commandent directement des dessins parce que c'est décoratif et donc plus facile à vendre,* s'insurge un directeur de collection*. Or, non seulement cela prend du temps aux dessinateurs, qui sont souvent en retard sur leurs planches, mais c'est oublier que la BD est d'abord un art de la narration.* " »[758]

Lors d'un des entretiens que nous avons eus avec lui, Jean-Marc Thévenet analysait que cette activité serait née de la réduction des revenus des dessinateurs, notamment du fait de la disparition des revenus issus de la prépublication avec la disparition progressive de la presse de bande dessinée au cours des années 1980[759] :

> « Et, au fur à mesure, il a fallu trouver, finalement, un revenu complémentaire. Alors il y a eu un revenu complémentaire avec la presse pour jeunes […]. Et puis est arrivé, avec la première vente de Bilal chez Artcurial initiée par son galeriste de l'époque qui s'appelait Christian Desbois, il y a eu cette vente d'Artcurial qui a été un premier coup de tonnerre dans le landernau de la bande dessinée parce qu'on s'est dit

---

[755] ONO-DIT-BIOT Christophe ; op. cit. ; 2011 ; p.247

[756] ROBERT Martine ; « Enki Bilal Don quichotte de la planche » ; in *L'œil* n°605 ; septembre 2008 ; p.126

[757] PIETRALUNGA Cédric ; « Marchand de bulles » ; *M le magazine du Monde* ; 31 janvier 2014

[758] ibid

[759] Voir en 1.2.

finalement, voilà, un peu comme dans l'art contemporain, comme dans l'art moderne, il y a la possibilité de vendre des planches de bande dessinée dans le cadre d'une vente aux enchère et ces planches, avec plus ou moins de bonheur - j'entends financièrement - se vendent. […] la vocation première qui est l'édition de la bande dessinée ayant été détourné de son lit mais c'est la possibilité simplement d'avoir des revenus complémentaires quoi. Parce que cette middle class a totalement disparu et n'en vit plus comme la middle class des années quatre vingt pouvait en vivre. »[760]

La logique serait donc la suivante : le secteur de l'édition ne représentant plus une source de revenus suffisante pour les dessinateurs de bande dessinée – impact redoublé avec la perte, de facto, des avantages fiscaux liés à la carte de presse qui était permise par la participation à des revues –, ceux-ci se tournent ou poursuivent des activités alimentaires en parallèle – ce que nous évoquions quand nous parlions de l'aspect pragmatique du choix de certaines formations, notamment en arts appliqués[761] –, et/ou se tournent vers ce marché émergeant des originaux qui rejoint les circuits du marché de l'art pour ceux qui y rencontrent le plus fort succès. Cette activité – comme les autres activités alimentaires pourraient ou peuvent le faire – devenant plus prenante et plus lucrative empiète nécessairement sur l'espace de création du dessinateur en tant qu'auteur, mais empiète doublement puisque ce sont, pour partie, les originaux de bande dessinée qui sont revendus, et doivent donc revêtir à la fois des propriétés sujettes à la publication, et à la fois des propriétés sujettes à l'exposition.

Ainsi donc on peut pleinement parler de domination des codes des mondes de l'art qui viennent substituer des directives de création implicites à celles du secteur de l'édition, dont une partie des dessinateurs de bande dessinée avaient pu s'affranchir dans les quatre dernières décennies du vingtième siècle. Le respect de ces codes est supposé permettre un développement de l'activité artistique, potentiellement aux dépends de l'activité éditoriale.

Le risque de l'institutionnalisation

Si certains dessinateurs ont recherché et revendiqué, nous l'avons vu, le statut d'artiste et l'accession au marché de l'art et aux cimaises des institutions de Beaux-Arts, s'il semble encore qu'une large majorité silencieuse soit indifférente à ces questions, d'autres dessinateurs s'opposent à cette institutionnalisation vue comme un danger. Lewis Trondheim, dessinateur qui compte parmi les fondateurs de la maison d'édition L'Association en 1990 et

[760] Entretien du 19/12/2014
[761] Voir en 1.7.

participe, avec une partie de sa production, au pôle le plus intellectuel et artistique du champ témoignait ainsi :

> « " *Je n'ai rien contre les galeristes mais je pense que la BD est faite pour être publiée, pas pour tenir un mur* ", assure Lewis Trondheim. *[…]* " *Vendre ses planches, c'est mettre le doigt dans un engrenage que l'artiste ne maîtrise pas.* " »[762]

Ce danger, c'est peut être le phénomène que nous venons de voir, à savoir l'imposition de nouvelles directives de création et la concurrence des temps de création. Dans un article, Philipe Dagen, historien de l'art célèbre pour ses critiques publiées dans *Le Monde* depuis 1985, citait Emmanuel Pernoud, conservateur à la BNF qui parlait de certains dessinateurs, sans que ceux-ci ne relèvent spécifiquement de la bande dessinée:

> « Il n'y a chez ces dessinateurs aucune demande de reconnaissance par le musée et toute exposition apparaît comme la menace d'une récupération. »[763]

Cette récupération consisterait en un plus grand dominomorphisme, un plus grand respect des codes des mondes de l'art qui ne sont pas ceux de la bande dessinée. Quentin Bajac, conservateur en chef de la photographie au MoMA depuis 2013, mais précédemment conservateur de la photographie au musée d'Orsay puis au musée d'Art Moderne, évoquait ce phénomène pour la photographie précisément :

> « […] la conquête d'une légitimité artistique passait dès lors, en conformité avec l'évolution des pratiques contemporaines, par une dissolution dans le champ des beaux-arts. »[764]

Au-delà donc d'une récupération, au-delà de la modification des activités des dessinateurs de bande dessinée, ce serait donc d'une dissolution pure et simple dans un champ préexistant, dominant, celui des beaux-arts, qui menacerait le neuvième art en cherchant à y entrer.

Entre ces diverses positions, apparemment antagonistes, ceux cherchant à entrer dans la sphère des beaux-arts et ceux s'en défiant, on aboutit à une situation contradictoire que résume Jean-Christophe Menu :

---

[762] Propos rapportés par PIETRALUNGA Cedric ; « Marchand de bulles » ; *M le magazine du Monde* ; 31 janvier 2014

[763] DAGEN Philippe ; « Nombre de dessinateurs ne veulent pas appartenir au monde de l'art » ; in *Le monde* ; 21 avril 2005

[764] BAJAC Quentin ; « Stratégies de Légitimation. La photographie dans les collections du musée national d'Art moderne et du musée d'Orsay» ; in *Etudes photographiques* n° 16 ; Mai 2005 ; p.226

> « Le paradoxe étant que la Bande Dessinée, par un *double mouvement,* cherche à se légitimer aux yeux de la Grande Culture, mais ce, faisant tout pour en rester à la marge […] »[765]

A la marge, à la frontière de la Haute Culture, de la culture légitime et légitimée, c'est là où se tiendrait la bande dessinée. Certains des acteurs du champ auraient quelques scrupules à abandonner la dimension de contre-culture que le neuvième art a pu avoir dans les années 1960-70. C'est ce que résume Harry Morgan:

> « Un discours légitimant la BD comme forme littéraire ou artistique passerait mal dans un milieu où les attitudes anti-intellectuelles prédominent. »[766]

Deux phrases de Philippe Druillet, qui compte pourtant, nous l'avons vu, parmi les plus ardents défenseurs de la reconnaissance de la bande dessinée, vient éclairer cette notion d'attitude anti-intellectuelle :

> « Avant Mai 68, il y avait une sorte de culture officielle qui avait le droit de cité et dont la contestation n'était même pas envisageable. Cette culture sentait bon le formol des agrégés de lettres classiques et suintait la suffisance sorbonnarde.»[767]

N'est-ce pas une défense d'une approche artisanale que nous évoquions précédemment[768] ? Roberta Shapiro écrit que « Les "oeuvriers" eux-mêmes peuvent refuser l'appellation d'artiste, au nom du travail. »[769] .

Quoi qu'il en soit, on le voit, la participation aux mondes de l'art par des dessinateurs de bande dessinée avec leurs créations qui relèvent du neuvième art semble suggérer un nouveau dominomophisme contre lequel lutte activement une part du champ soucieuse de préserver son cœur de métier et la libération de ses directives de production chèrement acquise. Il n'est donc pas étonnant de trouver, parmi les personnalités que nous avons pu citer, plusieurs acteurs issus des rangs de l'édition indépendante, ceux qui ont le plus lutté pour libérer leurs créations de codes qui leurs seraient imposés.

Le dernier risque enfin que pourrait encourir la bande dessinée à être légitimée et institutionnalisée, c'est de perdre la dynamique créative et évolutive liée à ce mouvement de légitimation. Raymonde Moulin rappelait que « […] la demande institutionnelle des pays occidentaux, en officialisant les avant-garde,

---

[765] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.17 c'est lui qui souligne
[766] MORGAN Harry ; *op. cit.* ; 2003 ; p.164
[767] DRUILLET Philippe et ALLIOT David ; op. cit. ; 2014 ; p.79
[768] Voir en 2.1.
[769] SHAPIRO Roberta ; op. cit. ; 2004

les annule comme telles. »[770] . Sans prétendre que l'ensemble de la bande dessinée relève de l'avant-garde – même si certains s'en réclament –, il y a quelque chose de cet ordre dans cette notion de contre-culture dans les marges de la culture légitime, et le risque de l'institutionnalisation, avancé dans d'autres domaines, serait ici de devenir un art figé, un art « sous cloche » alors que les différents mouvements successifs d'émancipation du neuvième art, même les plus revendicatifs du point de vue de la légitimation, ont toujours prôné une forme de rébellion contre les codes établis.

L'éloignement du neuvième art

Nous avons pu voir que, au milieu du XXe siècle, certains auteurs comme Jigé ou Paul Cuvelier avaient pu se lancer par dépit dans la bande dessinée et regretter de n'avoir pas poursuivi une carrière de peintre. On sait par ailleurs que Hergé peignait en parallèle de son activité dans le neuvième art.

Aujourd'hui, quelques dessinateurs, ayant connu un certain succès, acquis une notoriété dans le neuvième art, et éventuellement en entrant dans les institutions et sur le marché de l'art par ce biais, développent différentes activités artistiques. On a déjà évoqué celle, parmi les connexes, d'illustration, que ce soit pour des couvertures de romans ou d'essais, ou dans la presse, mais d'autres s'intéressent à des formes d'expression très différentes : peinture (Binet, Brétecher ou Florence Cestac), sculpture, jeu vidéo (on pense à Benoît Sokal avec *L'Amerzone*), cinéma, architecture (par exemple François Schuiten, que nous avons déjà évoqué et qui joint bande dessinée et architecture dans la scénographie spectaculaire de certaines expositions)…

Comme nous l'évoquions précédemment lorsque nous présentions la mise en place d'un marché de l'art[771], plusieurs dessinateurs de bande dessinée sont représentés par des galeries pour des créations autres que la bande dessinée. Citons, entre autres, Jochen Gerner, David B. et Patrice Killoffer, tous trois issus des rangs de L'Association vendent des œuvres ne relevant pas de leurs créations de bande dessinée au sein de la galerie Anne Barrault ; Frederic Poincelet publie ses bandes dessinées chez Ego comme X, mais crée également des reportages en bande dessinée aussi bien pour certains numéros de *Beaux Arts Magazine* que *Libération* et est représenté par la galerie Catherine Putman pour ses dessins hors neuvième art ; Winshluss, passé par L'Association, les Requins Marteaux ou encore Cornélius fait partie de l'écurie de la Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois avec des dessins mais aussi des sculptures. On notera au passage qu'il ne s'agit là que d'auteurs issus de l'édition indépendante ; nous n'avons pu trouver d'équivalent pour des auteurs avec des productions plus *mainstream*.

[770] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.365
[771] Voir en 2.2.

Certains sont à proprement parler des touche à tout, comme Enki Bilal, dont nous avons déjà évoqué le travail de peintre, mais qui a également réalisé plusieurs films dont l'esthétique et les thématiques sont proches des univers qu'il développe dans ses bande dessinées – l'un d'entre eux, *Immortel, ad vitam*, en 2004, est même l'adaptation d'une série de trois bandes dessinées qu'il avait publiées entre 1980 et 1993 et connue comme *la trilogie Nikopol*, du nom du protagoniste – a par ailleurs pu concevoir des décors et costumes de théâtre et d'opéra. Il a également réalisé de nombreuses couvertures de romans, et plusieurs illustrations, notamment pour le journal *Le Monde*. Il explique ses incursions dans d'autres domaines artistiques notamment ses collaborations artistiques comme un besoin d'échange humain, mais aussi un moyen de se nourrir artistiquement :

> « L'apport sans doute le plus important de ces dérives transversales se trouve dans le retour à la création solitaire. Je ne sais pas comment, mais on en revient changé, chargé, rechargé en fait. »[772]

On voit donc que ces pratiques peuvent nourrir le travail de bande dessinée mené en parallèle ou alternativement.

Philipe Druillet réalise lui aussi des peintures, des décors d'opéras, des sculptures, et notamment sous la forme d'objets d'art en pâte de verre avec Daum, il a travaillé à la réalisation d'une série d'animation (*Xcalibur*, quarante épisodes diffusés sur Canal+ à partir de 2002) et à plusieurs jeux vidéo (*Ring* en 1998 et Ring 2 en 2002 avec la société Arxeltribe, *Salammbô* avec la société Cryo Interactive en 2003) et conçoit du mobilier pour Benjamin de Rotschild depuis plusieurs années. Autant d'activités qui l'ont tenu éloigné de la bande dessinée.

En effet, en consacrant un temps croissant au développement d'un réseau dans le domaine artistique et en introduisant des directives de création liées au marché de l'art, le dessinateur peut se couper de sa base. C'est une possibilité que l'on retrouve formulée par plusieurs dessinateurs. Ainsi Philippe Druillet :

> « J'ai peur de ne pas revenir avant longtemps à la bande dessinée car je suis happé par un autre système ! »[773]

Enki Bilal, qui continue à publier régulièrement malgré une présence soutenue sur le marché de l'art se posait la même question en 2011 :

> « Peut être que la peinture, dans laquelle je m'apprête à plonger, va m'amener à exclure l'art graphique... »[774]

---

[772] ONO-DIT-BIOT Christophe ; op. cit. ; 2011 ; p.252
[773] Weil Olivier ; *BD Paradisio, Philippe Druillet* ; op. vit ; 2001
[774] ONO-DIT-BIOT Christophe ; op. cit. ; 2011 ; p.259

Du reste, certains ont pu délaisser la bande dessinée. Jean-Marc Rochette, Mokeit, Alex Barbier, tous trois ont un temps abandonné la bande dessinée pour se consacrer à la peinture. Ils sont finalement revenus au neuvième art. Pour d'autres, l'abandon a été définitif, comme pour Francis Masse qui se consacre aujourd'hui à la sculpture.

C'est sans doute là un autre dominomorphisme que de délaisser la bande dessinée pour des formes plus légitimées. Ce n'est, on le voit dans ces différents parcours, en rien un jugement de valeur porté par eux sur la bande dessinée, mais celle-ci s'en trouve nécessairement dévalorisée puisque délaissée. La bande dessinée ne serait alors qu'une étape, dans une trajectoire d'artiste, ou à tout le moins une facette d'une carrière artistique diversifiée. En ce sens, elle ressortirait comme légitimée[775]. Ce dominomorphisme, c'est peut être celui qui imposerait de se conformer à la représentation de la figure d'artiste. Philippe Druillet déclarait :

> « J'ai toujours considéré la BD comme un art. J'ai mené un véritable combat dans ce domaine. Nous nous sommes battus pendant quarante ans pour ça. Quant à la peinture, j'en ai toujours fait, ainsi que de la sculpture. Je suis un touche-à-tout. […] En tant qu'artiste, je me dois d'évoluer. »[776]

Et force est de constater que cette évolution semble systématiquement aller de la bande dessinée vers d'autres arts car nous serions bien en peine de citer un exemple d'artiste venu à la bande dessinée sur le tard – à part peut être des romanciers s'essayant au scénario.

---

[775] Nous évoquions déjà la légitimation croisée due à la multiplicité des pratiques artistiques lorsque nous parlions des formations en 1.7.

[776] Weil Olivier ; *BD Paradisio, Philippe Druillet* ; op. vit ; 2001

2.6. Des légitimations concurrentes ?

Nous avons pu évoquer jusqu'à présent deux axes de légitimation de la bande dessinée. Le premier, celui sur lequel nous avons concentré notre propos est celui de la légitimation en tant qu'art graphique dans le champ des Beaux-Arts, qui passe par l'exposition et la création d'un marché de l'art. Le second, plus connexe aux origines éditoriales de la bande dessinée, c'est une reconnaissance que l'on pourrait qualifier de « littéraire ». Nous avons pu, à ce propos, voir comment la bande dessinée d'avant-garde s'était approprié des termes renvoyant à la sphère littéraire comme « roman graphique »[777], nous avons aussi montré que quelques auteurs de bande dessinée avaient reçus des prix habituellement attribués à des gens de lettres : le Pulitzer pour *Mauss* de Spiegelman en 1992, l'American book award de Joe Sacco pour *Palestine* en 1996, ou encore le titre de meilleur premier livre de l'année 2001 décerné par le *Guardian* à *Jimmy Corrigan* de Chris Ware [778]. Nous avons enfin montré comment les festivals, premier lieu de célébration de la bande dessinée, reprenaient un modèle de consécration hérité des prix littéraires[779]. Le critique d'art Philippe Dagen, parlant des dessinateurs en général, ne faisait pas d'autre distinction :

> « Les uns exposent, les autres éditent : ainsi pourrait s'exprimer l'opposition qui divise le monde du dessin actuel. Du côté des premiers se placent les artistes, évidemment, dont les travaux sur papier font l'objet de présentations publiques et de ventes - et cela depuis des siècles. L'autre côté est moins homogène et plus récent : on y trouve les dessinateurs de presse, les illustrateurs, les auteurs de bandes dessinées et les créateurs de graphzines, publications auto-éditées. »[780]

Eric Dacheux, dans les pages de la revue Hermès, constatait également l'existence de ces deux modèles pour la bande dessinée, parlant de :

> « […] tension […] entre art littéraire et art plastique d'une part […] entre art populaire et art d'avant garde, d'autre part. »[781]

Les ouvrages issus du monde de la bande dessinée ne manquent pas de faire le même constat. Par exemple :

---

[777] Voir en 1.8.
[778] Voir en 1.10.
[779] Voir en 1.6.
[780] DAGEN Philippe ; « Nombre de dessinateurs ne veulent pas appartenir au monde de l'art » ; *Le monde* ; 21 avril 2005
[781] DACHEUX Eric, DUTEL Jérôme, LEPONTOIS Sandrine ; op. cit. ; 2009 ; p.3-4

> « D'aucuns soutiennent qu'elle est une forme de littérature n'ayant rien à voir avec les arts plastiques ; d'autres, au contraire, voient d'abord et surtout en elle un art visuel […]. »[782]

Cette bipolarisation se retrouve chez certains auteurs sous l'idée d'un écartèlement dû à une nature mixte de la bande dessinée mêlant image texte – a minima sous-jacent, le scénario implicite même dans une bande dessinée muette, lié à sa forme narrative. Thierry Groensteen voit d'ailleurs dans cette nature mixte un des handicaps symboliques de la bande dessinée. Il en fait même le premier des cinq handicaps symboliques qu'il développe, parlant de « métissage scandaleux entre le texte et l'image » [783].

Il semble que cette opposition entre le scriptural et le pictural soit profondément ancrée dans les sphères artistiques. Ainsi, comme l'écrivait Pierre Bourdieu, « L'affirmation d'une esthétique qui fait de l'œuvre picturale (et de tout œuvre d'art) une réalité intrinsèquement polysémique, donc irréductible à toutes les gloses et toutes les exégèses, doit sans doute beaucoup à la volonté qu'ont eue les peintres de s'affranchir de l'emprise des écrivains. »[784]. On voit donc l'importance que peut revêtir l'issue de ce qui apparaît dès lors comme un conflit d'intérêts entre deux mondes de l'art – littéraire et beaux-arts – qui pourraient chacun absorber – si on en croit notre partie précédente – la bande dessinée. C'est sensiblement ce qu'écrit Thierry Groensteen :

> « La bande dessinée est à l'intersection de deux champs et ne peut se laisser annexer par aucun, sans perdre ce qui, précisément, la constitue. »[785]

Il nous a semblé pertinent de nous intéresser au sens produit par la coexistence de ces deux axes de légitimation qui nous apparaissent comme deux lectures différentes – et peut être complémentaires ou concurrentes – des œuvres, voire du médium. Jean Pierre Esquenazi écrivait que « La concurrence ou la succession des interprétations des œuvres et un fait de société : mesurer cette concurrence est l'une des tâches de la sociologie des œuvres, qui ne peut en aucun cas être confondue avec celle du critique. »[786] . Si nous ne faisons pas ici de sociologie des œuvres, mais d'avantage celle des producteurs, que ce soit des artistes ou des critiques – les glosateurs en général –, la remarque d'Esquenazi nous semble tout autant s'appliquer à notre recherche, et cette observation nous semble pouvoir affiner notre présentation des mécanismes de légitimation de la bande dessinée et de leurs limites.

---

[782] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.62
[783] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; p.23
[784] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (C) ; p.196
[785] GROENSTEEN Thierry et CIMENT Gilles ; *op. cit.* ; 2010 ; p.15
[786] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2007 ; p.42

Complémentarité des discours

Pour certains observateurs, les deux modes de légitimation ne sont absolument pas antinomiques. Nous avons déjà plusieurs fois fait des parallèles entre le processus de légitimation de la photographie et celui de la bande dessinée et, précisément à porpos de la photographie l'historien des images François Brunet écrivait que

> « Par ailleurs, l'opposition entre "bibliothèque" et "musée" ou "livre" (document) et "mur d'exposition" (art) n'est pas décisive, dans la mesure où le livre photographique a été, depuis les débuts de la photographie, le principal canal de son aspiration à l'art. »[787]

L'argument est ici sensiblement différent s'agissant de la diffusion de la photographie par des livres là où la bande dessinée revêt un aspect littéraire. Le livre et ici présenté comme un vecteur de notoriété et donc une étape dans la légitimation de la photographie mais aussi, on l'imagine, dans le processus de reconnaissance d'un artiste en particulier. Si l'on devait faire un parallèle avec la bande dessinée, il s'agirait de dire que le succès de l'ouvrage – en termes de volume de ventes ou en termes de reconnaissance critique par les pairs – laisserait supposer d'une reconnaissance en proportion dans les sphères artistiques. Nous verrons plus loin si c'est bien le cas[788].

Au sein du monde de la bande dessinée plus particulièrement, le journaliste Frédéric Pommier voyait les deux approches comme deux branches parallèles de l'évolution du neuvième art qui cohabiteraient harmonieusement :

> « Ainsi, si une frontière éditoriale amicale semble séparer, au sein du camp des éditeurs alternatifs, les partisans d'une avant-garde d'essence principalement littéraire (l'Association) et les tenants d'une avant-garde plus directement tournée vers les arts plastiques (Frémok), les trouvailles des uns et des autres se complètent sans réelle rivalité esthétique. »[789]

Toutefois on notera qu'il évoque ici les travaux des dessinateurs eux-mêmes et non les processus de légitimation à proprement parler. Nul doute que des artistes puissent poursuivre des recherches dans des voies différentes en toute harmonie. Concernant les deux maisons d'éditions qu'il cite, Frémok et L'Association, elles se situent toutes deux au pôle avant-gardiste et indépendant du champ et entretiennent a priori de bonnes relations puisque leurs membres se citent mutuellement – ou citent l'autre groupe – parmi les acteurs qu'ils jugent légitimes au sein du champ. Il n'y a donc pas, sur ce point, de concurrence

---

[787] BRUNET François ; « La photographie, éternelle aspirante à l'art » ; in HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta ; *op. cit.* ; 2012 ; p.41

[788] Voir en 3.5.

[789] POMMIER Frédéric ; *op. cit.* ; 2005 ; p.26

entre les dessinateurs qui se divisent plus volontiers, on l'a vu, entre le pôle commercial et le pôle artistique du champ, même si certains semblent susceptibles de participer des deux (Enki Bilal ou Moebius par exemple, ce dernier étant volontiers cité comme référence par les membres de L'Association notamment Joann Sfar et Lewis Trondheim qui ont pu illustrer leurs échanges avec lui dans leurs œuvres autobiographiques).

Adaptations littéraires

Faisant référence au mythe romantique de l'artiste comme nous avons pu le voir[790], plusieurs dessinateurs se sont confrontés, comme les peintres romantiques, à de grands textes littéraires. Philippe Druillet a adapté en bande dessinée une œuvre littéraire reconnue de Gustave Flaubert avec une trilogie publiée de 1980 à 1986 :

> « A la sortie du livre, la critique est enthousiaste. Pour la première fois, un auteur de la bande dessinée illustre un classique de la littérature. Les deux mondes ne s'affrontent pas, ils se complètent. Avec *Salambô*, j'ai fait entrer la bande dessinée dans les musées. »[791]

On voit ici que Druillet fait le lien entre légitimation par la littérature et accession au musée.

Lorsque Gallimard rachète les éditions Futuropolis, une collection « Futuropolis-Gallimard » est lancée. Celle-ci cherche « la rencontre du dessin et de la littérature »[792] dont le n°1 sera le *Voyage au bout de la nuit* de Céline illustré par Tardi, publié en 1988. Le dessinateur témoigne de cette expérience :

> « Je venais de la bande dessinée, une espèce de sous littérature selon certains et, en illustrant Céline, j'entrais dans un univers où je n'aurais pas dû me trouver... […] Il y a quelques années, quand je demandais à un écrivain que j'appréciais s'il n'avait pas un scénario pour moi, il m'envoyait des fonds de tiroir, des textes bâclés qui ne me faisaient vraiment pas envie. Maintenant je reçois des romans signés par l'auteur qui n'hésite pas à me faire remarquer que son texte pourrait donner lieu à une belle adaptation dessinée... »[793]

On trouve dans sa déclaration plusieurs affirmations faisant le lien avec la littérature. La première est que la bande dessinée était considérée comme une

---

[790] Voir en 2.1.
[791] DRUILLET Philippe et ALLIOT David ; op. cit. ; 2014 ; p.199
[792] CESTAC Florence ; *op. cit.* ; 2007 ; p.95
[793] BLUTCH ; « Entretien avec Jacques Tardi » ; in *La Nouvelle Revue Française* n°592 ; Gallimard ; Paris ; janvier 2010

sous littérature, la seconde qu'il a cherché à la légitimer par la référence à un texte littéraire célébré, et enfin il constate le succès de cette stratégie à l'aune de la reconnaissance – on pourrait même dire de la révérence – qu'il reçoit de la part des écrivains qui cherchent maintenant à être légitimés à leur tour en étant adapté par ce dessinateur reconnu. Révéré

On pourrait multiplier à loisir les cas de romans adaptés en bande dessinée. Tous ne sont pas de l'ordre de la légitimation, puisque certaines adaptations sont des productions explicitement commerciales dérivés de romans eux-mêmes très formatés. Soulignons simplement que le phénomène ne tarit pas, y compris sur le versant le plus légitimant, comme *Le dernier des Mohicans* de James Fenimore Cooper adapté par Cromwell et Carmalou aux éditions Soleil (avec le soutien de la galerie Daniel Maghen) en 2010 ; Jacques Ferrandez avec *L'étranger* d'Albert Camus aux éditions Gallimard en 2013 ; Pierre Alary et Olivier Jouvray avec *Moby Dick* de Herman Melville aux éditions Soleil en 2014. Si les arguments commerciaux avec l'espoir de ventes basées sur un succès d'édition, aussi légitime fut-il, ne peuvent jamais être totalement écartés, l'adaptation de semblables ouvrages semble assez explicitement montrer une continuité de ce mouvement de légitimation par l'association à un grand auteur littéraire.

La bande dessinée comme littérature

Si, comme le disait Druillet, la bande dessinée a pu être vue comme une sous littérature, c'est donc qu'elle était déjà reconnue comme une forme littéraire. De fait, publiée dans la presse – comme nombre de romans feuilletons ou de nouvelles – ou en recueil, elle est un produit d'édition. C'est ce sur quoi le théoricien Harry Morgan base son argumentation pour parler de littératures dessinées :

> « Notre thèse essentielle est que le récit en images est une forme de littérature, une littérature dessinée. La notion de littérature telle que nous la concevons repose sur la coprésence du livre, de ses sous-unités (le fascicule, la feuille volante), de son origine qui est le manuscrit, de ses équivalents antiques ou exotiques ou de ses substituts modernes, et d'un mode de prise d'information qui est la lecture. »[794]

Nous émettons pour notre part quelques réserves quant à cette formulation, faute de quoi il faudrait classer un catalogue de vente par correspondance, de par son aspect formel, dans la catégorie de la littérature, ou peut-être des essais pour son caractère non fictionnel. Néanmoins il s'agit pour nous d'illustrer ici la manière dont cette vision est défendue au sein du champ.

On peut du reste noter que, parmi les discours d'érudition, ceux les plus à la pointe dans les années 1980 se sont tenus à Cerisy sous la dénomination de

[794] MORGAN Harry ; *op. cit.* ; 2003 ; p.19

« colloque sur la para-littérature ». C'est notamment là que des figures comme Thierry Groensteen ont pu émerger. Publié la même décennie, l'ouvrage de Francis Lacassin présente le neuvième art comme descendant de la littérature populaire[795], notamment le roman feuilleton. Et certains des acteurs les plus marquants du monde de la bande dessinée en France ces dernières années, du côté des commissaires d'exposition et organisateurs de festival, tiennent un discours similaire. Thierry Groensteen écrivait ainsi :

> « Il faut rappeler cette évidence que le véritable lieu de la bande dessinée est pourtant le livre, le support imprimé. Il n'y a que là qu'elle se donne dans sa vérité. dès qu'ils migrent (vers l'écran, ou sur des produits dérivés), ses personnages sont affectés d'une perte d'origine et, surtout, de pertinence. »[796]

Il rapporte par ailleurs dans le même ouvrage des propos attribués à Jean-Marc Thévenet et que ce dernier a corroboré lors de notre premier entretien[797] :

> « La BD est un genre littéraire et n'a rien à voir avec les arts plastiques. »[798]

Groensteen avait pourtant précédemment écrit, dans le cadre des actes d'un colloque organisé par l'école des Beaux-Arts de Paris que :

> « Il reste qu'on ferait un contresens en assimilant la bande dessinée à un genre littéraire ou paralittéraire, alors qu'elle appartient de plein droit à la sphère des arts visuels. »[799]

Nous avons vu précédemment la popularisation de l'appellation « roman graphique »[800] pour créer une distinction notamment avec la bande dessinée comique ou d'aventure de tradition franco-belge. Will Eisner, auteur de bande dessinée américain, considéré comme ayant créé le prototype du roman graphique avec *A contract with God* et par ailleurs théoricien du médium appelait également le statut de littérature de ses vœux :

> « Le futur de la bande dessinée repose sur ceux qui croyant fermement en l'art séquentiel, en son utilisation des mots et de l'image, apporteront

---

[795] LACASSIN Francis ; *op. cit.* ; 1982 ; p.278
[796] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; c'est lui qui souligne
[797] Entretien du 08/12/2014
[798] ibid ; p.50
[799] GROENSTEEN Thierry ; *La bande dessinée, entre production artisanale et diffusion de masse* in GERVEREAU Laurent (dir.) ; op. cit. ; 1999 ; p.140
[800] Voir en 1.8.

une nouvelle dimension de communication qui contribuera à le faire accéder à la division de la littérature qui traite de l'expérience humaine. »[801]

Il n'en écrivait pas moins dans le même ouvrage :

« La bande dessinée est avant tout un moyen d'expression graphique. »[802]

Toujours parmi les romans graphiques s'est développée une tendance particulière, le BD reportage qui mêle neuvième art et journalisme – que ce soit sous la forme d'essais ou que le récit comporte une part fictionnelle. Une exposition, *BD reporters* y a même été consacrée au Centre Pompidou en 2006, mais sans catalogue. Etienne Davodeau, auteur de bande dessinée, analysait à propos de Joe Sacco que nous évoquions ci-dessus:

« […] il affirme la bande dessinée comme un art narratif, plus que graphique. »[803]

Ce qui implique donc une reconnaissance d'avantage par la sphère des lettres – en l'occurrence du journalisme – que par les sphères du dessin, des beaux-arts.

Parmi les avant-gardes de la bande dessinée enfin, comme évoqué en introduction de cette section, L'Association est particulièrement conçue en référence au champ littéraire, ce que l'on retrouve sous la plume de certains de ses membres, à commencer par Jean-Christophe Menu :

« L'Association eut donc, en général, le souhait d'appliquer au moyen d'expression Bande Dessinée, des principes qui avaient été expérimentés dans les mouvements littéraires qu'on a pu qualifier d'Avant-Garde. »[804]

Blutch, un des auteurs ayant participé à ce groupe, primé plusieurs fois à Angoulême – et notamment titulaire du Grand Prix en 2009 – confiait à propos de cette expérience :

« L'Association, c'était un groupe avec un esprit littéraire plutôt que BD, qui tirait tout ce qu'on faisait vers la littérature. »[805]

---

[801] EISNER Will ; *op. cit.* ; 2009 ; p.143-144
[802] EISNER Will ; *op. cit.* ; 2009 ; p.93
[803] La Nouvelle Revue Française n°592 ; Gallimard ; Paris ; janvier 2010 ; p.199
[804] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2005 ; p71
[805] propos rapportés dans GHOSN Joseph ; op. cit. ; 2009 ; p.39

On voit donc qu'une conception, ou même pourrait-on dire une volonté, aussi bien formelle qu'organisationnelle, traverse le champ et s'incarne chez certains de ses acteurs d'associer bande dessinée et littérature. Un certain nombre des revendications et émancipations artistiques que nous avions dégagées précédemment[806] peuvent du reste tout à fait de comprendre comme faisant référence à la littérature sans que la formulation ne permette de le distinguer. Il est par ailleurs notable que plusieurs personnalités participant de la reconnaissance de la bande dessinée dans des institutions de beaux-arts participent à l'affirmation de sa dimension littéraire. L'affirmation est-elle aussi forte du point de vue des beaux-arts ? C'est en partie l'objet du présent travail de recherche.

Consensus ou dissension ?

Il nous semble intéressant de voir que, quel que soit le parti que l'on prenne, ou même que l'on considère que les deux sont complémentaires, non seulement à l'échelle du champ, mais pourquoi pas dans le travail d'un même dessinateur, voire dans un même travail – la reconnaissance de l'objet littéraire ne faisant alors que renforcer la valeur conférée par les qualités plastiques –, les beaux arts ou la littérature constituent le modèle par rapport auquel la bande dessinée est réexaminée. Ils constituent deux paradigmes vers lesquels les dessinateurs de bande dessinée en quête de légitimation, et les autres promoteurs de cette légitimation semblent tendre, deux modèles auxquels il faudrait se conformer. Dans les deux cas de figure, notre théorie du dominomorphisme de cette légitimation est amplement confirmée, et il nous apparaît que cette coexistence de deux modèles dominants ne fait que montrer à quel point ce dominomorphisme est présent au sein du pôle artistique du champ.

Raymonde Moulin écrivait que « Becker rappelle que la valeur de l'art et la réputation de l'artiste, si elles sont socialement construites, doivent aussi, pour être homologuées, faire l'objet d'un consensus. »[807], or puisque ce consensus n'existe pas au sein du champ, il nous semble que chacune des deux positions, chacun des deux axes de reconnaissance, ressort fragilisé. Même s'il n'y a pas de volonté de confrontation directe entre les deux approches, et qu'il y a même une forme de reconnaissance mutuelle entre dessinateurs du pôle artistique du champ, la défense de leur opposition apparaît assez rapidement comme un argumentaire à l'encontre de la démarche inverse qu'elle contribue à décrédibiliser.

---

[806] Voir en 1.9. et 1.10.

[807] MOULIN Raymonde ; op. cit. ; 1992 ; p.15

Finalement, la nature mixte de la bande dessinée constitue peut-être un frein à sa reconnaissance non par la difficulté qu'elle engendre à la faire rentrer dans un champ légitimé, mais par la complexité à ce qu'elle ne cherche pas à pénétrer dans plusieurs concomitamment.

2.7. Légitimation et dominomorphisme

Nous avons pu voir que les acteurs du monde de la bande dessinéequi font le pari de l'institution et/ou du marché, qu'ils soient dessinateurs, commissaires d'exposition ou marchands, se conforment aux codes dominants des mondes de l'art. Les œuvres comme les pratiques se révèlent dominomorphes afin de mieux pouvoir s'intégrer à de nouvelles sphères.

Passerelles

Alors qu'un pôle artistique s'est constitué au sein du champ dela bande dessinée du point de vue de l'édition, nous avons pu mettre en lumière un monde au sein duquel des échanges s'organisent, galeristes ou directeurs de festivals agissant ponctuellement en tant qu'experts auprès des maisons de ventes aux enchères ou en tant que commissaires d'expositions.

Des dessinateurs, dont nous avons vu qu'ils étaient de plus en plus fréquemment issus de formations en art se retrouvent impliqués dans ces circuits par leurs créations de bande dessinée et s'intéressent à d'autres pratiques artistiques, quitte parfois à abandonner la bande dessinée.

Ces passerelles au sein du champ et vers d'autres champs ont tendance à montrer que les codes des mondes de l'art ont été adoptés et adaptés de telle manière à ce que ces échanges puissent se produire entre les champs.

Le dialogue des arts

Au sein de notre corpus, dix expositions (18%) proposent une mise en relation, une confrontation ou une comparaison entre la bande dessinée et d'autres arts. C'est le cas notamment de quatre des cinq expositions que nous avons indiquées comme présentant un équilibre entre la bande dessinée et les autres expôts – la cinquième intégrant non pas un autre art mais divers témoignages historiques.

L'exposition *Brassens ou la Liberté* proposait ainsi le regard de Joann Sfar sur Georges Brassens et son œuvre. La bande dessinée y occupait un rôle ambigu entre illustration et carte blanche à un artiste. Nous avons par ailleurs déjà commenté cette exposition en détail.[808]

Dans l'ombre de Bécassine rapprochait bande dessinée et sculpture en mettant en parallèle les carrières deux frères Joseph Porphyre, dessinateur de Bécassine, dessinateur en chef du théâtre national de l'Opéra, peintre et président de la Société Nationale des Beaux-Arts, et Emile, sculpteur auteur de

[808] Voir en 2.4.7.1.

monuments commémoratifs de la Grande Guerre et de bas reliefs de l'exposition coloniale internationale de 1951. Il s'agit donc d'une stricte mise en parallèle sans qu'aucun rapprochement ne soit jamais suggéré.

Nous avons déjà évoqué[809] les liens entre bande dessinée et architecture proposés dans trois expositions de notre corpus et n'y reviendrons donc pas ici.

L'exposition Miyazaki-Moebius mettait en parallèle la carrière de dessinateurs, l'un à la tête d'un des studios d'animation japonais les plus fameux dans l'hexagone, l'autre connu pour ses nombreuses publications de bande dessinée sous divers pseudonymes au gré des styles graphiques qu'il adoptait. L'exposition présentait réellement les deux parcours en parallèle et proposait des rapprochements sur le traitement de certains thèmes, structure qui se retrouvait au sein du catalogue.

Une comparaison entre le traitement d'un thème dans la bande dessinée et dans la peinture ancienne a été proposée par *La grimace du monde : le fantastique entre Bosch, Bruegel et la bande dessinée*. Planches et toiles n'étaient pas toujours présentées côte à côte, l'exposition procédant à des regroupements par sections qui avaient tendance à séparer de nouveau ces deux dimensions. Ceci se retrouve dans le catalogue divisé en trois sections, l'une dédiée à la peinture flamande, l'autre à la bande dessinée, et la dernière intitulée « regards croisés » sensée rapprocher les deux mais dans laquelle on distingue des essais qui ne traitent que de peinture et des essais qui cherchent à rapprocher les deux arts. Les ponts entre peintres et dessinateurs de bande dessinée sont mis en valeur selon deux procédés : le premier est la valorisation des dessinateurs se référant explicitement à la peinture ; ainsi Geto avec *L'ordre du chaos* qui fait référence à Gérôme Bosch, Muriel Blondeau qui renvoie à Bruegel avec *Margot la folle*, Bruegel sollicité également par Hermann avec *Dulle Griet*, titre d'une toile de Bruegel et d'un des volumes de la saga des *Tours de Bois Maury*. L'autre rapprochement est celui de la thématique même de l'exposition : le fantastique. Les dessinateurs de bande dessinée, par le recours à la figuration notamment, mais aussi à cette thématique sont présentés comme les héritiers directs des peintres de la Renaissance au XIXe siècle[810]. Paul Herman, directeur littéraire chez Glénat et auteur de plusieurs ouvrages sur la bande dessinée écrit dans le catalogue :

> « Les auteurs de bande dessinée ont évolué avec le genre et donnent aujourd'hui leur vision personnelle du monde dans les domaines écologique, social et politique. Tels les peintres du passé, ils reflètent nos

[809] Voir en 2.4.5.2.
[810] Comme on avait par ailleurs pu le voir en 2.1

interrogations sur l'avenir mais aussi sous un angle purement métaphysique. »[811]

Jean-François Colosimo, historien des religions, essayiste, éditeur et ancien président du centre National du Livre (2010-2013), ajoute :

« [...] dans les années 1970, face à l'échec de la société d'abondance, des auteurs de bande dessinée retrouvent l'intuition fondamentale des flamboyants Flamands. »[812]

On se trouve donc avec cette exposition clairement dans une posture légitimante ou le rapprochement avec les peintres figuratifs classiques, romantiques ou symbolistes n'est plus uniquement rhétorique mais aussi physique. Par ailleurs, à la date où nous écrivons, une nouvelle exposition sur un principe similaire est prévue pour 2016 à la fondation Glénat : *Tables et festins. L'hospitalité dans la peinture flamande et hollandaise du XVIIe siècle… et la bande dessinée*. Jacques Glénat inscrit donc sa démarche dans le temps et apparaît, entre la fondation et la galerie adossées à sa maison d'édition, comme l'un des plus fervents défenseurs de la légitimation de la bande dessinée à l'heure actuelle – c'est la seule exposition de notre corpus organisée explicitement par un éditeur de bandes dessinées –, dans le respect des codes dominants des mondes de l'art, aussi bien marché qu'institution.

Nous avons enfin évoqué des expositions mettant en relation la bande dessinée et les beaux-arts ou l'art contemporain[813]. Cependant, dans ces rapprochements, les commissaires eux-mêmes émettent parfois certaines réserves. Ainsi, dans le catalogue de l'exposition, en introduction, les commissaires de *Quintet* écrivent-ils :

« Entre Art & BD, sur les bancs publics, il y eut bien ici ou là quelques attouchements […] mais il y eut peu d'influences réciproques. »[814]

Jean-Marc Thévenet, quant à lui, nous confiait en entretien :

« C'est un moment important de cette rencontre entre deux médiums et deux univers que sont celui de la bande dessinée et de l'art contemporain puisque vous savez qu'il y a toute une réflexion, enfin moi qui me rend très très sceptique, mais comme quoi il faudrait désormais considérer la bande dessinée comme un art contemporain. »[815]

---

[811] COLLECTIF ; La grimace du monde ; p.80
[812] ibid ; p.106
[813] Voir en 2.4.5.3.
[814] Ibid ; p.8
[815] Propos de Jean-Marc Thévenet, entretien téléphonique du 08/12/2014

Cette dernière réflexion nous amène à la dichotomie profonde qui existe entre les différentes expositions de cette section à savoir celles qui entendent rapprocher bande dessinée et art contemporain, ce qui implique qu'elle n'en soit pas, et *Quintet* pour laquelle la bande dessinée est un art contemporain. Nous aurons l'opportunité plus loin de nous interroger d'un point de vue scientifique et sociologique sur cette question[816], mais nous nous intéressons ici aux affirmations issues du champ. *Vraoum* en 2009 et la biennale du Havre en 2010 affirment la bande dessinée comme un art à la hauteur de l'art contemporain, tandis que *Quintet* fait des artistes de bande dessinée des artistes contemporains - nuance subtile entre les artistes et leurs œuvres. Dans tout les cas, l'affirmation est fortement légitimante, même si elle l'est de différentes manières.

On voit à travers à travers ces différents exemples que ce dialogue des arts est souvent univoque, voire qu'on a parfois plus une juxtaposition qu'un véritable dialogue mis en évidence par l'exposition ou son catalogue. Le philosophe et historien de l'art, directeur de recherches à l'EHESS, Georges Roque écrivait à propos des échanges entre arts diversement légitimés :

> « Parler de dialogue entre "majeur" et "mineur" apparaît en effet comme un artifice rhétorique utilisé pour donner l'impression d'un échange à double sens et d'un équilibre entre les deux pôles, quand en fait il serait plus exact de parler de monologue, celui de l'art "majeur" s'appropriant des sujets de l'art "mineur". »[817]

Dans le même ouvrage, le philosophe Dominique Château ajoutait :

> « […] il s'agirait plutôt de l'attente d'un effet de *contamination* par le rapprochement de l'art et de ce qui ne l'est pas. Sur cette base, il est patent que le matériel publicitaire peut recevoir une connotation artistique temporaire, mais que, dès la fin de l'exposition, il retournera à son statut primitif (Centre de documentation, musée de l'Affiche, etc.) - à moins d'avoir été consacré *au préalable* par son attribution à un artiste lui-même déjà consacré (Toulouse Lautrec, Magritte, etc.) et dont la signature met le sceau (d'art) à tout ce qu'elle touche… »[818]

Il n'y aurait donc pas de légitimation, d'obtention d'un surcroît de valeur symbolique pour l'œuvre d'art *mineur* – ici la bande dessinée – présentée

---

[816] Voir en 3.4.
[817] ROQUE Georges (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2000 ; p.179
[818] CHATEAU Dominique ; «Le postulat du majeur et l'ontologie de l'art», in ROQUE Georges (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2000 ; p.276

conjointement avec un art *majeur*, mais une simple instrumentalisation[819]. Dans les années 1960, la sociologue Evelyne Sullerot, dans un colloque réunissant les bédéphiles érudits avait déjà proposé que la bande dessinée occupe un statut que l'on pourrait qualifier d'ancillaire vis-à-vis de la culture légitime : « Est-ce une sous-culture destinée à jamais à demeurer sous culture ? Ou n'est-ce pas, dans une certaine mesure, une réservoir naïf de matériaux, de thèmes, de procédés pour une future culture artistique, en somme ce que j'appellerais une anti-chambre de la culture ? »[820] . Elle ne pouvait manquer de penser déjà aux œuvres Pop Art de Roy Lichtenstein qui reprenaient des cases de bande dessinée in extenso mais agrandies.

Au sein de notre corpus, soulignons, encore une fois, l'exposition *Quintet* qui présentait des artistes actifs dans plusieurs domaines dont la bande dessinée, ce qui est susceptible de produire un sens plus légitimant en traitant de carrières d'artistes. Eric Maigret voyait pour sa part de l'ambivalence dans ces expositions en écrivant que « Les expositions prestigieuses – et suivies – sur les relations avec l'art contemporain et l'architecture semblent ouvrir un nouvel espace d'appréciation tout en ne cessant de soumettre l'art mineur que serait la bande dessinée à la générosité de l'identification avec les arts majeurs. »[821] On retrouve cette notion de soumission qui nous semble clef dans notre analyse de dominomorphisme et va nous amener à parler de domination symbolique : soumission à des codes, et soumission au bon vouloir des instances légitimantes.

---

[819] Voir en 3.2.3.

[820] propos publiés dans SULLEROT Evelyne ; *Bande dessinée et culture* ; Paris ; Opera Mundi ; 1966 ; p.11-12

[821] MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; op.cit. ; 2012 ; p.132

3. La bande dessinée sous domination symbolique

Nous avons évoqué à plusieurs reprises les critiques que la bande dessinée avait longtemps essuyées en tant que genre éditorial. Nous avons vu cependant qu'elle avait pu connaître une certaine légitimation – et même plusieurs formes concurrentes de légitimation – en se voyant consacrer des institutions culturelles, en rejoignant les collections publiques françaises, et en étant exposée dans diverses institutions culturelles reconnues, musées et bibliothèques, parfois aux côtés d'autres arts.

Nous allons nous intéresser dans cette partie, au-delà des effets de légitimation précédemment décrits, à des signes de domination symbolique de la bande dessinée au sein de l'institution muséale. Autrement dit, nous allons mettre en valeur une ambivalence du phénomène d'exposition et d'institutionnalisation dont nous avons jusqu'à présent essentiellement vu la partie légitimante, même si cette domination a déjà pu poindre à travers certains éléments. Pierre Bourdieu affirmait que, « Du fait de la hiérarchie qui s'établit dans les rapports entre les différentes espèces de capital et entre leurs détenteurs, les champs de production culturelle occupent une position dominée, temporellement, au sein du champ du pouvoir. »[822]. Or l'analyse de divers éléments des expositions de notre corpus nous a incité à nous interroger d'avantage sur la position dominée que la bande dessinée occuperait dans le champ des beaux-arts et les manières dont cette domination s'exprime. Jean-Claude Passeron explique par ailleurs que « Le système de domination que définit l'ensemble des inégalités entre classes et groupes opère sans cesse cette réduction et les dominés s'y trouvent sans cesse mesurés et ramenés, qu'ils le sachent ou non, qu'ils le veuillent ou non. »[823]. Qu'ils le veuillent ou non, les acteurs du monde de la bande dessinée sont donc soumis aux codes explicites comme implicites de l'institution et du marché auxquels ils accèdent ou par lequel ils sont aspirés.

A travers les différentes conclusions auxquelles nous sommes déjà parvenus, concernant les directives de création et la stigmatisation en qu'industrie culturelle vouée au divertissement et aux masses d'une part[824], et concernant les différents dominomorphismes adoptés par les acteurs du monde de la bande dessinée – qu'ils traduisent parfois dans leurs œuvres – d'autre part[825], notre présupposé est que le médium et ses acteurs seraient pris entre la domination de la culture légitime et celle de l'économie. Bernard Lahire expliquait qu'« Il existe, en effet, dans nos sociétés deux grandes façons de dominer culturellement : dominer *par le nombre et la popularité* (e.g. chansons,

---

[822] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (C) ; p.301
[823] PASSERON Jean-Claude ; op. cit. ; 1991 ; p.396
[824] Voir notamment 1.4., 1.8. et 1.9.
[825] Comme vu tout au long du 2.

séries télévisées, émissions de divertissement radiographiques ou télévisées, littérature "grand public", etc.) et dominer *par la rareté et la noblesse* (e.g. œuvres musicales, picturales, littéraires, théâtrales, etc.). »[826]. C'est bien à cette alternative que semble tendre la bande dessinée.

Nous nous intéresserons en premier lieu à ce que le média exposition fait au média bande dessinée, et aux enjeux de cette rencontre.

Nous verrons ensuite comment la bande dessinée se trouve en réalité prise dans des stratégies qui la dépassent et l'instrumentalisent. Nous nous intéresserons aux modes de présentation des originaux de bande dessinée et aux messages dépréciatifs qui peuvent être véhiculés jusque dans les expositions de notre corpus supposées légitimer le médium. Pour Jean-Pierre Esquenazi, « Décrire l'institution signifie établir quelles sont les directives en usage, quels en sont les protagonistes, de quelle latitude ils bénéficient. »[827]. Nous nous sommes déjà intéressés aux institutions et aux promoteurs des expositions, mais notre analyse ne serait pas complète sans nous intéresser à leurs contraintes et motivations. C'est ce dont nous rendrons compte ici.

Nous étudierons les politiques culturelles mises en œuvre pour la bande dessinée à travers les institutions en nous interrogeant sur la place qu'elle occupe dans les collections nationales, sur les limites de la CIBDI, mais aussi sur les expositions qui n'apparaissent pas dans notre corpus. Nous essaierons, au regard de tout cela, de mieux comprendre les actions pérennes comme ponctuelles qui sont menées autour du neuvième art dans le monde des beaux-arts de manière à mieux comprendre la représentation qui en est véhiculée. Nous interrogerons ces éléments au regard des conclusions que nous avons déjà pu tirer précédemment.

La bande dessinée est un art, vieux d'environ un siècle, et qui n'a eu de cesse de muter, d'évoluer, d'intégrer de nouvelles formes, et en particulier de s'ouvrir récemment à des directives de créations issues d'un autre champ, celui des beaux-arts. Au regard de tout cela, nous nous demanderons si la bande dessinée est aujourd'hui un art contemporain. Nous verrons quelles caractéristiques identifier pour déterminer si le neuvième art peut ou non être considéré comme tel.

Finalement, avec tous ces éléments en main, nous nous demanderons quelle est la réelle légitimation de la bande dessinée. Nous viendrons particulièrement recouper les différents cercles de légitimation : l'institution et le marché d'une part, que nous avons analysées, mais aussi celle interne des festivals. Nous conclurons sur le sens produit par l'intersection entre ces différentes instances pour mieux identifier la nature et le degré réel de la légitimation de la bande dessinée en tant qu'art graphique au sein des beaux-arts.

---

[826] LAHIRE Bernard ; *op. cit.* ; 2004 ; p.63
[827] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2007 ; p.57

3.1. Lecture et relectures

Nous avons déjà eu l'occasion, en parlant de la définition même de la bande dessinée[828], d'évoquer la notion d'art séquentiel et de système spatio-topique qui, s'ils ne sont pas réservés à la seule bande dessinée, sont reconnus aujourd'hui par la majorité des théoriciens du médium comme condition sine qua non pour qu'il y ait bande dessinée. C'est ce qu'écrit Thierry Groensteen :

> « Il faut reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessiné la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires. »[829]

C'est la notion de multicadre développée par le philosophe Henri Van Lier[830]. Nous allons ici revoir de quelle manière ce *système de la bande dessinée* est primordial et comment sa remise en cause, pour ne pas dire sa négation, constituent une domination symbolique nette dans l'espace de l'exposition.

Système de la bande dessinée

Les différents travaux de sémiotique qui ont porté sur la bande dessinée, et particulièrement ceux de Pierre Fresnault-Deruelle, Benoît Peeters ou Thierry Groensteen ont contribué à identifier la case comme unité de base de la bande dessinée. Cette idée est largement admise au sein de la communauté. On la retrouve par exemple chez Jean-Christophe Menu :

> « Grâce aux objets Oubapiens, la théorie de l'unité sémiotique minimale de la Bande Dessinée est exemplairement confortée : cette unité minimale est définitivement la *case* elle-même.»[831]

Mais cette unité ne fait sens que prise dans un ensemble, une séquence ; c'est l'arthrologie, le système de la bande dessinée tel que canonisé par Thierry Groensteen :

> « […] c'est bien au minimum un syntagme ternaire, voire une plus longue séquence, qui est le niveau prépondérant de la signifiance, le seuil à partir duquel peuvent s'élaborer des inférences logiques pertinentes. »[832]

---

[828] Voir en 1.1.
[829] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (A) ; p.21
[830] entre autre en introduction de GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de); op. cit. ; 1988
[831] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p136 c'est lui qui souligne
[832] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (A) ; p.133

> « L'image de bande dessinée, dont le sens demeure souvent ouvert quand elle se présente isolée (et sans encrage verbal), trouve sa vérité dans la séquence. »[833]

> « […] une vignette n'est pas seulement déterminée par celle qui la précède et celle qui la suit, mais par l'économie globale de la séquence, qui lui assigne sa véritable fonction. »[834]

Ainsi, si l'unité minimale est la case, la *narration* serait, elle, liée à la séquence[835]. Eric Maigret partage du reste cette conception lorsqu'il écrit : « L'image, médium non-linéaire, est en effet au centre de la réflexion, le texte étant considéré second et en interaction avec l'image, mais c'est bien la logique linéaire de l'écrit qui sert d'interprétation. »[836] Quand il parle de texte, il ne s'agit pas nécessairement du texte présent dans la case, qu'il s'agisse du dialogue ou de la narration, mais bien plutôt du texte sous-jacent, du scénario, existant ou non, qui sous tend l'enchainement des cases, les liant précisément en séquence narrative.

Comme nous avons déjà pu le dire, l'art de la bande dessinée repose en partie sur la composition du strip, de la page, et de la double page, ensemble avec lequel elle constitue une unité visuelle qui peut être embrassée d'un regard, ce que Benoît Peeters appelle le *péri-champ*[837] . Plus largement, de l'album voire de la suite d'albums. C'est la manière dont vont venir s'articuler l'ensemble des cases – les jeux d'oppositions, de rappels,… - qui constitue la forme narrative propre à la bande dessinée. Groensteen et Peeters insistent sur ce fait :

> « […] l'image BD, contrairement à l'image filmique, ne s'offre pas seule au regard mais en situation de coexistence avec les images périphériques. »[838]

> « C'est à travers cette collaboration entre l'arthrologie et la spatio-topie que l'image séquentielle est pleinement narrative, sans nécessairement avoir besoin d'aucun secours verbal. »[839]

> « La véritable magie de la bande dessinée, c'est entre les images qu'elle opère, dans la tension qui les relie. Minimiser ce travail de distribution

---

[833] ibid ; p.134
[834] ibid ; p.140
[835] ibid ; p.124
[836] MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.51
[837] PEETERS Benoît ; *op. cit.* ; 1998 ; p.23
[838] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (A) ; p.106
[839] ibid ; p.11

dans l'espace et le temps serait, pour la bande dessinée, abdiquer de sa plus radicale innovation pour s'aligner sur un autre art. »[840]

« […] loin de constituer un amalgame, un inventaire, une variation, une déclinaison ou décomposition d'image, la page de bande dessinée se donne comme une *articulation narrative* de vignettes. »[841]

Pour Groensteen cependant, la narrativité et l'appartenance à la séquence impactent la composition même de la case. Il souligne que la case de bande dessinée est orientée puisqu'elle est destinée à une lecture, donc à être balayée de gauche à droite. Il voit là une différence avec la peinture ou la photographie qui, pour lui, s'appréhendent frontalement. Ce qu'il cherche à démontrer, c'est que la dimension séquentielle et narrative impacterait fortement les principes de composition de chaque case[842]. Et de citer Hergé :

« Quand je représente un personnage qui court, il va généralement de gauche à droite […] la vitesse paraît plus grande que de droite à gauche. »[843]

De même, la place de la case au sein de la séquence joue un rôle quant à sa composition et à la nature de l'information qu'elle véhicule – on pense par exemple au suspense en bas de page, directive de création habituelle pour le médium.

Il souligne enfin que le cadre même de la case peut être porteur d'information, puisque son contour peut indiquer un souvenir ou un rêve[844]. Scott Mc Cloud a par ailleurs montré que la taille même de la case, notamment comparativement à celles qui l'entoure, peut donner une indication sur la durée supposée de l'action qui y est représentée.

Changement de valeur

La bande dessinée, objet d'édition, œuvre narrative, est également objet de lecture. Cette idée est notamment mise en avant dans le titre de plusieurs ouvrages homonymes ou quasiment homonymes autour de l'idée de « Lire la bande dessinée » - on a pu citer ici les versions de Benoît Peeters ou de Frédéric Pommier. Chris Ware, auteur américain particulièrement légitimé aujourd'hui dans le pôle artistique du champ explique lui aussi :

---

[840] PEETERS Benoît ; *op. cit.* ; 1998 ; p.39
[841] ibid ; p.49
[842] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (A) ; p.8
[843] SADOUL Numa ; Tintin et moi. Entretiens avec Hergé ; Tournai ; Casterman ; 1975 ; p.56 cité dans GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (A) ; p.58
[844] ibid ; p.64

> « La bande dessinée est une question de lecture avant même d'être une question de regard. […] il ne s'agit pas de regarder comme on apprend à le faire aux beaux arts […] lire une bande dessinée, c'est un processus mental différent et c'était vraiment dur de réussir à convaincre les professeurs (des beaux arts) de simplement lire les strips sans les tourner et les retourner dans tous les sens, sans essayer de me parler du dessin, mais plutôt de l'histoire. »[845]

> « La bande dessinée, c'est un langage visuel qui se lit, les dessins aussi se lisent. »[846]

Or la lecture occupe dans notre système culturel une place particulière que rappelle Philippe Coulangeon : « La lecture constitue en elle même l'un des symboles de la légitimité culturelle. »[847] Mais nous venons de voir que la manière dont la bande dessinée se lit précisément réside dans l'enchaînement de cases, dans la séquence. Les expositions qui constituent notre corpus ne présentent qu'à de très rares exceptions – sur lesquelles nous reviendrons dans cette partie – l'ensemble des pages d'un même album, que ce soit au sein de l'espace de l'exposition elle-même ou dans les pages de son catalogue. Même les exceptions que nous évoquerons ne sont pas des expositions composées uniquement d'albums intégralement présentés. Il est également possible d'objecter qu'il existe, principalement dans la bande dessinée d'humour, des récits complets en un nombre limité de pages, parfois une seule, voire un *strip* seul, mais là encore aucune des expositions de notre corpus n'est composée uniquement de ce type d'éléments. Aussi nous est-il possible d'affirmer que la totalité des expositions de notre corpus présentent des planches, parfois mêmes simplement des *strips*, voire des cases, tirées de leur séquence narrative. Quel sens faut-il voir dans cette suspension de la lecture ?

Il y a, certes, un évident impératif matériel : la place au sein des espaces d'exposition est restreinte, toutes les planches ne sont pas nécessairement disponibles, certaines même ont pu être détruites, mais il apparaît assez clairement qu'un autre mécanisme, plus symbolique, est à l'œuvre. Serge Chaumier explique qu'« Une fois qu'il est entré dans les collections d'un musée, un objet perd sa valeur d'usage. On ne peut plus s'en servir pour ses fonctions premières. »[848]. L'objet porteur de sens mais privé de son utilité est une

---

[845] propos rapportés in PEETERS Benoît et SAMSON Jacques ; op. cit. ; 2010 ; p.41
[846] ibid ; p.48
[847] COULANGEON Philippe ; Les métamorphoses de là distinction ; Grasset ; Paris ; 2011 ; p.43
[848] CHAUMIER Serge ; « Qu'est-ce qui définit un objet de musée » ; Textes en ligne pour l'exposition « Tout garder tout jeter et réinventer » au musée de la vie bourguignonne de Dijon du 23 avril au 20 septembre 2010 : http://www.dijon.fr/appext/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-

conception habituelle de l'objet exposé, *l'expôt* ou *musealia* (*exhibit*), qu'il ait été créé en tant qu'œuvre d'art ou en tant qu'objet utilitaire. On la retrouve exprimée très clairement sous la plume du philosophe et ancien directeur de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts Yves Michaud :

> « […] devenir une œuvre d'art, c'est passer d'un monde où prévalent certains critères d'usages et d'évaluation à un autre, régi par d'autres critères, c'est entrer dans le monde de l'art. »[849]

> « Ce lieu défonctionnalise les objets, il les esthétise, en les coupant de toutes leurs finalités et de leurs usages, que ce soit comme instruments de la vie quotidienne, éléments de décoration, objets de culte, moyens de connaissance et d'éducation. »[850]

On retrouve le même propos chez Véronique Moulinié, chargé de recherche au CNRS, qui propose que ce phénomène soit nécessaire à l'artification puisqu'on peut l'appliquer aux collections mêmes les plus légitimées en tant qu'œuvres aujourd'hui : « Qu'on y songe : cette façon d'extraire, de couper les créations de leur contexte pour les présenter ailleurs dans un autre contexte, n'est-elle pas au principe même de la transformation en art ? N'est-ce pas ce qui est advenu, pour ne citer qu'un ensemble, à la statuaire antique ? […] Ne peut-on pas penser que le fait de retirer les créations de leur contexte est un préalable à ce qu'elles deviennent une " oeuvre " ? » [851] Du reste, Pierre Bourdieu tenait des propos similaires en écrivant que « Les institutions publiques qui, comme les musées, n'ont d'autre fin que d'offrir à la contemplation des œuvres souvent produites en vue de tout autres destinations ont pour effet d'instituer la coupure sociale qui, en arrachant les œuvres d'art à leur contexte originaire, les dépouille de leurs diverses fonctions religieuses ou politiques, les réduisant ainsi, par une sorte d'époché en acte, à leur fonction proprement artistique. »[852] Le sociologue lie donc lui aussi défonctionnalisation et esthétisation.

La perte de fonctionnalité est évidente physiquement pour des objets par exemple placés sous vitrine. Mais elle est avant tout symbolique. Serge Chaumier parle d'ailleurs de « marqueurs d'objectivité, qui garantissent la distance avec le monde réel »[853] à propos des vitrines, ce qui montre à quel point leur rôle est autant symbolique que lié à des impératifs de sécurité. L'œuvre de musée est

---

reinventer/objet%20de%20mus%C3%A9e.pdf

[849] MICHAUD Yves ; *op. cit.* ; 1989 ; p.13

[850] ibid ; p.147

[851] MOULINIE Veronique ; « Comment naissent les œuvres des singuliers » ; in HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta ; *op. cit.* ; 2012 ; p.74-76

[852] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (C) ; p.404

[853] CHAUMIER Serge ; « Qu'est-ce qui définit un objet de musée » ; op. cit. ;2010

sans valeur puisqu'inaliénable et donc retirée du système marchand, mais aussi sans valeur d'usage. Elle acquiert d'autres propriétés. Yves Michaud poursuit :

> « L'objet est en réalité *la vérité de ses contextes* : de ses contextes de création, de production, d'existence, de commande, et de justification sociale. […] Mais que l'on puisse placer les objets dans d'autres contextes ne veut pas tout dire qu'ils sont dépourvus de signification. Cela veut seulement dire qu'ils en acquièrent une autre au terme d'opérations identifiables, dont certaines sont plus pertinentes que d'autres selon les situations et les objectifs de l'opérateur. »[854]

C'est aussi ce qu'affirme Jean Davallon, spécialiste de l'exposition, professeur de sociologie et cofondateur de la revue internationale de muséologie *Publics & Musées*, lorsqu'il écrit : « L'important est alors que l'émergence de l'exposition corresponde à l'instauration à l'objet d'art ou à l'objet naturel et l'émergence du patrimoine à l'institutionnalisation d'un nouveau *statut* accordé aux objets d'art ou naturels. »[855]. François Mairesse nous explique lui aussi que « […] la muséalisation est l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en *musealium* ou *muséalie*, "objet de musée", soit à la faire entre dans le champ muséal. […] A travers le changement de contexte et le processus de sélection, de thésaurisation et de présentation, s'opère un changement de statut de l'objet. »[856]. L'entrée au musée a donc tendance à supprimer le contexte initial pour en apposer – ou en imposer – un autre à l'objet.

Ainsi, présentée dans un nouveau contexte de réception, dépourvue de sa fonction de narration, la case ou la planche de bande dessinée se retrouve placée dans une nouvelle dynamique ; elle quitte le champ de la bande-dessinée pour le champ des beaux-arts. Becker écrit que « Quoique dotés d'une indéniable réalité matérielle, les objets physiques n'ont aucune propriété "objective". »[857] Ainsi donc, changer le contexte de réception par la défonctionnalisation pourrait faire quitter son champ d'origine à la case ou planche exposée, ce qui lui conférerait sa nouvelle valeur. Le philosophe de l'art Dominique Château présente une approche similaire à propos de l'affiche :

> « Une affiche, par exemple, n'est pas une œuvre d'art tant qu'elle fonctionne dans le champ de la publicité ; l'affiche est à la fois un objet individuel et l'occurrent d'un modèle. Quand la même affiche est exposée dans un musée, elle ne fonctionne plus comme occurrence d'un modèle :

---

[854] MICHAUD Yves ; *op. cit.* ; p.133-134
[855] DAVALLON Jean ; *L'exposition à l'œuvre* ; Paris ; L'harmattan ; 1999 ; p.237
[856] MAIRESSE François ; « Muséalisation » ; in *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie* ; Paris ; Armand Colin ; 2011 ; p.251
[857] BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2009 ; p.90

comme n'importe quelle œuvre d'art elle fonctionne comme un objet individuel. Ce qui ne veut pas dire qu'elle fonctionne *ipso facto* comme (ni qu'elle est *ipso facto*) une œuvre d'art. »[858]

Le changement de statut entrainerait un changement de finalité. L'œuvre de bande dessinée présentée passerait d'objet de narration à objet de contemplation. Un semblable processus a été décrit concernant la photographie. Parlant de certains critiques, Marta Braun, professeur au département d'histoire du cinéma et de la photographie de la Ryerson Polytechnic University de Toronto, écrit :

> « Ils soutenaient notamment l'idée que le musée et l'institution universitaire ne pouvaient conférer une autonomie esthétique à la photographie qu'en niant son statut concret de marchandise relevant d'un processus autorial complexe. »[859]

Cette esthétisation, Eric Maigret l'identifie également dans cette présentation parcellaire de la bande dessinée : « L'image est, quoique différemment, entièrement soumise au jeu linguistique du récit dans les modes conventionnel et rhétorique, lutte contre le récit et devient purement "décorative" quand elle s'autonomise, en résumé elle n'est pas capable de narrer par elle même, d'une autre façon, et de rendre véritablement présents des mondes. »[860]

Ce recours au fragment dans un but d'esthétisation n'est, du reste, pas réservé aux seules expositions. Ainsi, Pierre Sterckx, critique d'art, ami d'Hergé, a-t-il tenu pendant un temps une rubrique au sein même des *Cahiers de la bande dessinée* intitulée « Cases mémorables » dans laquelle, à chaque nouveau numéro, une personnalité issue de la bande dessinée, des Lettres, des arts plastiques ou du cinéma était invitée à traiter de deux cases qui l'avaient profondément marqué. Il parlait dans ce contexte des cases comme :

> d' « […] images d'une telle valeur qu'elle se passeraient résolument de tout contexte, devenues œuvres à elles seules, tableaux de ferveur encadrés de nuit. La case, pas la séquence. Une image, pas le récit. »[861]

Plus récemment, dans une logique similaire, Thierry Groensteen et Gilles Ciment, respectivement ancien directeur du musée de la bande dessinée (de 1993 à 2001) et ancien directeur général de la Cité Internationale de la Bande

---

[858] CHATEAU Dominique in ROQUE Georges (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2000 ; p.277

[859] BRAUN Marta ; « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone » ; in *Etudes photographiques* n16 ; Mai 2005 ; p.24

[860] MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.53

[861] propos rapportés dans PEETERS Benoît ; *op. cit.*; 1998 ; p.18

Dessinée et de l'Image (de 2007 à 2014) ont ainsi co-écrit un ouvrage dédié à des cases choisies et commentées. Ils s'en expliquent ainsi :

> « Nous avons choisi d'isoler de leur contexte une centaine de cases, et de célébrer, à travers elles, la bande dessinée en tant qu'art graphique. »[862]

> « Une planche arrachée à son contexte narratif est déjà un prélèvement ; on la contemple plutôt qu'on ne la lit. » [863]

> « On en vient à contempler le dessin en soi, et non dans une continuité. »[864]

Les deux hommes vont, dans cet ouvrage, jusqu'à proposer que cette approche fragmentaire et esthétique permet de s'intéresser au dessin en tant que tel et non plus comme faisant partie d'un système. Autrement dit, regarder la case comme une œuvre d'art graphique autonome et non plus comme une partie d'un tout formant une œuvre spécifique, narrative, donc ne plus voir la bande dessinée comme de la bande dessinée :

> « Le dessin est trop souvent l'impensé de la critique, c'est vrai, et il est tout autant de la théorie, qui, étant d'inspiration sémiotique, s'intéresse traditionnellement surtout aux effets de séquentialité ou de tabularité, aux mécanismes de juxtaposition et d'enchaînement, bref au dispositif ou au système d'avantage qu'aux vignettes elles-mêmes et à ce qui, en elles, relève du trait, de la composition, en un mot du dessin. »[865]

Au-delà donc de la muséification, la perte de la valeur d'usage a pour but de permettre le changement de finalité. Pierre Bourdieu l'écrivait d'ailleurs déjà en affirmant que « La disposition esthétique […] tend à mettre entre parenthèses la nature et la fonction de l'objet représenté […] »[866] Cette esthétisation passe également par un autre biais. En effet, si la planche publiée est un produit fini, l'original quant à lui n'est qu'une étape au sein d'un processus. Le format et les couleurs peuvent ainsi différer de la version diffusée par l'édition, et diverses annotations et repentirs masqués chez l'imprimeur se voient dans l'original exposé. C'est ce que rappelle Pierre Sterckx, que nous avons déjà évoqué et qui partage par ailleurs le commissariat d'une des expositions de notre corpus :

> « Les planches ont d'abord une priorité narrative. […] Mais une fois appliquée sur un mur, la planche paraît plus grande, notamment du fait

---

[862] GROENSTEEN Thierry et CIMENT Gilles ; *op. cit.* ; 2010 ; p.10
[863] ibid ; p.12
[864] ibid ; p.14
[865] ibid ; p.11
[866] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (A) ; p.56

que les dessinateurs dessinent souvent sur des formats supérieurs à la page. Et aussi le dessin n'est pas discrédité par la mise en couleurs ou l'impression. Il apparaît alors dans toute sa force. Il n'est pas réduit par l'imprimé. On peut se focaliser sur la plasticité, les noirs par exemple. En encadrant une planche, on l'extrait de l'album et on suspend la narration. On facilite alors l'observation de ce qui la constitue. »[867]

Il apparaît donc que ce qui est montré dans l'exposition n'est pas, stricto sensu, de la bande dessinée, mais bien des *fragments* de bande dessinée. Ces fragments, présentant par ailleurs un aspect distinct de celui qui pourrait être connu par l'édition, ont perdu leur dynamique narrative pour acquérir des valeurs de l'ordre de l'esthétique. Mais le processus ne s'arrête pas là.

Relectures

En effet, au sein de l'exposition, l'œuvre présentée ne revêt pas qu'une dimension esthétique. Serge Chaumier écrit ainsi : « L'objet est avant tout une occasion de mise en relation.»[868] Pour Jacques Hainard, conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel et chargé de cours d'ethnomuséographie à l'Université de Neuchâtel (1980-2006) :

« L'objet n'est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d'abord, polysémique ensuite, il ne prend de sens que dans un contexte »[869]

Le conservateur a par ailleurs précisé par ailleurs sa pensée :

« […] exposer c'est construire un discours spécifique au musée, fait d'objets, de textes et d'iconographie. » [870]

La narration originelle de la bande dessinée une fois suspendue pourrait être remplacée par un propos propre à l'exposition. Jean Davallon[871] présente effectivement l'exposition comme un fait de langage et même plus, un média. Selon lui, là où l'œuvre se montre, l'exposition montre. Mais même si ses producteurs cherchent à travers l'exposition à mettre en valeur ce qui est exposé, le discours n'est pas neutre : l'exposition « répond à une intention, c'est-à-dire à un but ou une volonté de produire un effet. »[872] Cette intention, c'est à nouveau par la lecture que nous allons pouvoir la déterminer. En effet, si la

[867] STERCKX Pierre in *Beaux-Arts Magazine* Hors-série n°5 ; juin 2009
[868] CHAUMIER Serge ; « Qu'est-ce qui définit un objet de musée » ; op.cit. ; 2010
[869] ibid
[870] propos rapportés dans POULOT Dominique ; op.cit. ; 2005 ; p.81
[871] Davallon Jean ; op.cit. ; 1999
[872] Davallon Jean ; op. cit. ; Paris, 1999

lecture de la bande dessinée n'est plus permise, les œuvres sont accompagnées de divers éléments textuels parmi lesquels il est possible de distinguer plusieurs types, même en ne nous focalisant que sur les écrits endo-scéniques, c'est-à-dire en prise directe avec le contenu de l'exposition.

Il y a tout d'abord les titres de sections qui, au-delà du titre même de l'exposition, invitent à porter un regard bien spécifique sur les œuvres selon une orientation thématique. Cette thématique peut être en rapport avec les œuvres directement, portant sur leur style (« La ligne claire » dans l'exposition *Archi et BD* à la cité de l'Architecture et du Patrimoine en 2010), sur un ensemble d'œuvres partageant le même univers (« Far West » dans l'exposition *Vraoum !* à la Maison Rouge en 2009), sur un auteur ou une période dans la carrière d'un auteur (« Les années 50 » dans l'exposition *Hergé* au Centre Georges Pompidou en 2006), ou sur une thématique abordée par l'œuvre et par l'exposition (« Animaux, monstres et hybrides » dans l'exposition *Mécanhumanimal* au musée des Arts et métiers en 2013). Les sections viennent structurer le propos scientifique dans l'espace. Le thème de l'exposition attire l'attention du visiteur sur un aspect précis, et la section de l'exposition sur un détail particulier de cet aspect. La lecture des cases et planches exposées est donc *doublement* orientée.

Les différents types de sections se retrouvent dans les textes d'accompagnement qui proposent une interprétation, une *lecture*. Marie-Sylvie Poli, enseignante chercheuse en Sciences de l'Information et de la Communication, spécialiste de la muséologie et de l'analyse du discours , parle pour ces éléments d'« écrit de connaissance, celui qui permet au concepteur de donner sa vision du monde et au visiteur de s'y confronter. »[873]

Parmi l'ensemble des lectures possibles des œuvres, la présence d'un texte d'accompagnement retient une interprétation bien particulière en incitant les visiteurs à concentrer leur attention sur un aspect ou un autre des éléments exposés. C'est un nouveau niveau de guidage du regard. Le titre de l'exposition nous dit comment appréhender l'ensemble des œuvres, le titre de section délimite un sous-ensemble, et les textes d'accompagnement dessinent soit les contours d'un groupe plus restreint au sein d'un sous-ensemble, soit orientent l'interprétation d'une case ou d'une planche en particulier.

Les différentes œuvres présentées, qu'elles relèvent de la bande dessinée ou non, forment, d'une certaine manière, une nouvelle séquence narrative basée sur le propos de l'exposition. Howard Becker employait déjà ces termes précisément à propos de l'exposition : « Malgré tout, les photographes, les organisateurs d'expositions et les conservateurs de musées veulent que les spectateurs regardent les choses dans une séquence particulière car ils espèrent que cela les amènera à faire certains types de comparaisons sur certains aspects, produisant certaines émotions. Ils savent qu'une image seule est ambigüe, qu'elle ne révèle pas aisément ni sans équivoque "de quoi il s'agit". »[874] Cette

---

[873] POLI Marie-Sylvie ; « Dans l'exposition, ce qui est écrit » ; in *La Lettre de l'OCIM* n°32, 1994 ; p.33

[874] BECKER Howard Saul ; *Comment parler de la société ?* ; Paris ; La Découverte ;

séquence, c'est bien celle de l'exposition et non plus celle de la diégèse. C'est donc bien à une *relecture* ou à une lecture biaisée, orientée, détournée de son objectif originel qu'invite l'exposition. C'est aussi ce que conclut Pascal Ory, professeur d'Histoire contemporaine :

> « Toutes ces initiatives [de légitimation] se déploient, on le voit, sous l'égide d'une relecture et, par voie de conséquence, d'une réécriture de ce qui est désormais assimilé à un patrimoine. »[875]

Dans l'articulation, nécessairement arbitraire des différentes œuvres de l'exposition, le – ou les – commissaire est seul maître à bord. Il exerce ainsi une domination symbolique sur les artistes et sur les publics en imposant sa lecture, son regard. C'est la thèse développée par Yves Michaud dans son ouvrage L'artiste et les commissaires, thèse qu'il exprime très explicitement et synthétiquement en imaginant le propos possible d'un commissaire :

> « J'expose de cette manière, je vous impose mes élucubrations parce que j'ai le pouvoir et vous pas. »[876]

On ne saurait faire référence plus explicite à l'approche bourdieusienne de la domination symbolique.

La bande dessinée, comme les autres œuvres qui n'ont pas été produites à des fins d'exposition, et plus particulièrement les créations narratives séquentielles – on pense évidemment ici au cinéma – est particulièrement marquée par cette domination puisqu'on substitue un nouveau propos à son propos initial. Elle devient élément d'une nouvelle narration en s'articulant avec les autres pièces de l'exposition et sert ainsi le discours du commissaire.

La lecture malgré tout

Il existe toutefois certains cas dans lesquels on peut parler de lecture résiduelle, voire de réintroduction de la lecture. Tout d'abord, on peut nuancer notre propos en indiquant que, si la présentation de la bande dessinée au sein de l'exposition est parcellaire, la case ou la planche peut agit comme une métonymie du récit complet. C'est ce que suggère Thierry Groensteen :

2009 ; p.50

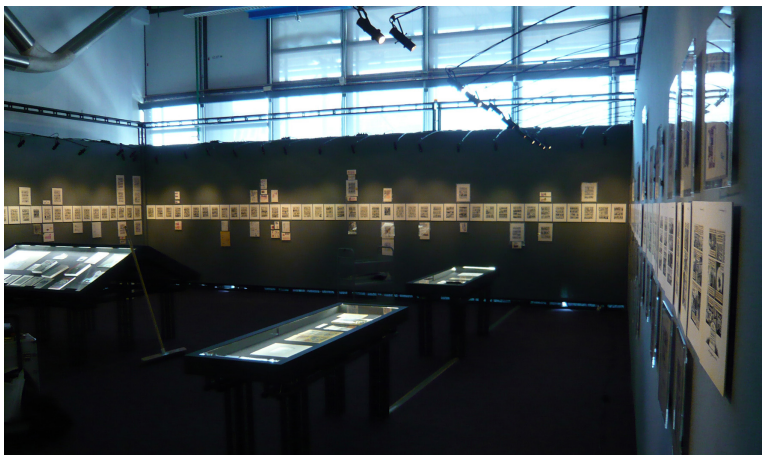
[875] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.332

[876] MICHAUD Yves ; *op. cit.* ; 1989 ; p.135

« En bref, c'est à une analyse génétique et une contemplation esthétique que se prête l'original exposé, quand l'œuvre imprimée, elle, s'offre à la lecture. Naturellement l'un fonctionne aussi, par rapport à l'autre, sur le mode de l'échantillon : le peu que montre la partie exposée doit donner l'envie de découvrir ailleurs, sous une autre forme, le tout. » [877]

Par ailleurs, certaines expositions peuvent présenter l'ensemble des planches d'un même ouvrage, nous l'avons déjà mentionné. C'est le cas dans notre corpus de l'exposition *Crumb. De l'Underground à la Genèse* (Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2012) et de l'exposition *Art Spiegelman, co-mix*.

Ill.19 - Les planches de la Genèse. *Crumb. De l'Underground à la Genèse* (Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2012)



Ill.20 - Les planches des deux tomes de *Mauss*, essentiellement présentées sous forme de fac-similés. *Art Spiegelman, co-mix* (Bibliothèque Publique d'Information, 2012).

Si, dans l'absolu, la lecture est de nouveau rendue possible – et nous pouvons témoigner avoir vu plus d'un visiteur suivre méthodiquement et longuement chacune des stations de ces deux chemins de croix muséographiques, lisant explicitement la bande dessinée en tant que telle – par la co-présence de l'ensemble des pages, des points sont à relever. Le premier,

[877] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; p.155

c'est évidemment que la position debout n'est pas la plus agréable pour lire un ouvrage de plusieurs centaines de pages. La seconde, c'est que cette présentation permet d'embrasser en un même regard des pages qui, jusque là, étaient irrémédiablement séparées par des emplacements différents au sein d'un ouvrage imprimé. C'est ce que Groensteen qualifie de « monstration panoptique »[878], par ce qu'elle provoque des rapprochements visuels inédits. Même si la lecture est réintroduite, il reste néanmoins des effets propres à l'exposition qui amène une relecture de la planche.

Enfin, le musée de la bande dessinée au sein de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image offre dans ses collections permanentes une approche singulière. En effet, si les remarques précédentes sur les originaux de bande dessinée s'appliquent sans difficulté à l'ensemble des dispositifs interprétatifs et de médiation qui y sont mis en place, un élément saillant vient contraster avec nos conclusions.

En effet, à plusieurs points au sein de l'espace d'exposition, de larges canapés invitent à s'asseoir autour d'un rack d'albums offerts en libre consultation. Il est notable que ce moment, s'il fait potentiellement partie intégrante de la visite, n'en est pas moins un temps d'arrêt. S'asseoir et lire un album, c'est indéniablement marquer une rupture dans le rythme de la visite, mais pas seulement. D'un point de vue scénographique, les canapés tournent résolument leurs dossiers à l'espace d'exposition et semblent se refermer sur ces espaces dédiés à la lecture.

Ill.21 - Un espace de lecture au musée de la bande dessinée de la CIBDI d'Angoulême.

La CIBDI parle de la bande dessinée. L'expérience de lecture d'un album est indissociable de la bande dessinée, aussi l'inclut-elle dans son parcours de visite, sans pour autant en faire une station obligatoire. Pour autant, les propos tenus au sein des collections permanentes de la Cité portent sur l'histoire de la bande dessinée et, si la narration portée par ces albums est sur un autre niveau

[878] GROENSTEEN Thierry ; *La bande dessinée, entre production artisanale et diffusion de masse* in GERVEREAU Laurent (dir.) ; op. cit. ; 1999 ; p.144

que ce propos, le fait de proposer ce temps de lecture longue en fait bien partie intégrante. L'acte de mettre des albums en salle est un propos sur la bande dessinée. Un propos muet et pourtant éloquent qui propose une définition concrète : on savoure aussi - et peut-être avant tout ? - la bande dessinée en s'installant confortablement et en la lisant.

Au sein donc de l'exposition permanente du musée de la bande dessinée coexistent la lecture suggérée par l'exposition et la lecture du récit, habituellement fragmentée, mais ici rendue à son intégrité, à son expression première. L'affirmation de la bande dessinée en tant qu'objet de lecture en est une interprétation, une lecture.

Ainsi donc, même dans les quelques contre-exemples de lecture vestigiale, ou de lecture réintroduite, il est possible de maintenir l'affirmation qui est la notre : la bande dessinée exposée subit une perte d'identité de par sa perte de fonctionnalité, et se trouve placée sous une première forme de domination symbolique puisque soumise au propos des commissaires d'exposition. Nous allons à présent étudier plus en détail ces stratégies de monstration afin de mieux saisir les dynamiques à l'œuvre dans les relectures orchestrées de la bande dessinée.

3.2. Stratégies instrumentalisantes

Au-delà du phénomène même d'exposition et de la symbolique sociale que peut revêtir la présentation de bande dessinée au sein d'une institution culturelle réputée, il nous est apparue que des stratégies instrumentalisantes sous-jacentes étaient à l'œuvre dans certains de ces évènements. Notre démonstrations s'appuiera sur trois points :

Tout d'abord la nature de ce qui est exposé. Nous avons vu précédemment que les originaux de bande dessinée ne sont pas toujours seuls dans les expositions, or ce qu'ils côtoient est hautement signifiant quant au sens donnée aux musealia. Serge Chaumier explique ainsi que « L'objet est d'abord qualifié par son environnement, puisqu'après avoir été "dénoté" de son contexte d'origine, il s'agit de le recontextualiser dans le cadre de l'exposition. Il est dans un second temps libéré de devoir signifier de son contexte pour être "connoté" autrement, par l'interaction avec d'autres artefacts avec qui il peut dialoguer et construire d'autres signifiants. »[879]. Nous nous sommes déjà intéressés aux rapprochements proposés entre le neuvième art et d'autres arts, souvent légitimés de plus longue date. Nous nous intéresserons ici plus spécifiquement aux contextes désacralisants, aux éléments susceptibles de décrédibiliser la légitimation de la bande dessinée et qui peuvent être exposés en regard.

Dans le prolongement de cette réflexion, nous nous intéresserons aux scénographies, celles-ci étant éminemment porteuses de sens, l'espace et le dispositif sémiotique qu'il met en œuvre par sa segmentation et sa présentation état la première des médiations aux éléments exposés. Nous verrons que certaines dynamiques se retrouvent dans les expositions de notre corpus, que ce soit de manière récurrente ou ponctuelle, qui viennent, eux-aussi imposer une certaines domination symbolique sur la bande dessinée.

Enfin nous nous interrogerons sur les motivations qui poussent à exposer la bande dessinée dans des lieux où elle n'est pas habituellement conservée. Nous verrons que ces motivations révèlent des stratégies totalement étrangères au monde de la bande dessinée, stratégies qui instrumentalisent de manière assez explicite le neuvième art.

3.2.1. La place de l'original

La notion d'originalité de l'œuvre est très importante dans les mondes de l'Art. Originalité n'est pas nécessairement unicité.

L'article 98 A de l'Annexe III au Code général des impôts définit la notion d'œuvre d'art originale. Il considère ainsi pour la sculpture uniquement « les fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droits ». Pour la photographie, le même article considère uniquement

[879] CHAUMIER Serge ; *Traité d'expologie* ; Paris ; La Documentation française ; 2013 ; p.25

« Photographies prises par l'artiste, tirées par lui ou sous son contrôle, signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires, tous formats et supports confondus. » Cette acception ne se limite pas au seul marché de l'art et au calcul de TVA puisque les conservateurs de musée prennent le même référent pour estimer la valeur scientifique d'une œuvre. On trouve dans la littérature concernant la muséologie plusieurs références à l'importance de l'originalité des œuvres présentées. Ainsi, pour les spécialistes de la muséologie André Gob et Noémie Drouguet:

> « Le discours de l'exposition s'appuie sur des objets authentiques. C'est une de ses particularités. »[880]

> « La fonction patrimoniale du musée est essentielle et la présence de *vraies choses*, de documents authentiques, est constitutive de l'exposition muséale. »[881]

Serge Chaumier insiste lui aussi, dans sa définition de l'objet de musée, sur l'importance de l'authenticité des éléments présentés :

> « Les musealia sont des objets authentiques vient à documenter la réalité. Il s'agit d'objets matériels, tridimensionnels ; ces objets sont conçus comme source de connaissances scientifiques, comme moyen expressif servant à communiquer quelque chose, à influer sur la conscience sociale. […] L'objet de musée porte la marque de l'authenticité, de la vraie chose. Le substitut que peut représenter la reproduction s'oppose à l'objet authentique. Cette notion d'authenticité, particulièrement importante dans les musées de beaux-arts qui distinguent les chefs d'œuvres, les œuvres authentiques, les copies et les faux, conditionne une grande partie des questions liées au statut et de la valeur des objets de musée. »[882]

La place de l'original est aussi liée aux fondements philosophiques sur lesquels se construit l'enseignement des historiens de l'art, futurs critiques, conservateurs et commissaires d'exposition. Une référence assez incontournable en la matière est évidemment Walter Benjamin dont les écrits concernant les reproductions sont sans équivoque :

> « A la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art - l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. »[883]

---

[880] GOB André et DROUGUET Noémie ; *op. cit.* ; 2006 ; p.116
[881] ibid ; p.268
[882] CHAUMIER Serge ; « Qu'est-ce qui définit un objet de musée » ; op. cit. ;2010
[883] BENJAMIN Walter ; op. cit. ; 2005 ; p.13

> « […] à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. »[884]

On connaît par ailleurs la vivacité des débats sur les questions d'attributions de certaines œuvres à de grands maîtres, y compris pour celles appartenant de longue date aux collections nationales et donc sorties du marché de l'art puisqu'inaliénables. Or, parmi notre corpus d'expositions, nous allons voir que beaucoup n'ont pas semblé porter le même intérêt à ne présenter que des œuvres originales. Beaucoup de nos expositions présentent des publications de bandes dessinées, albums ou journaux, en complément des œuvres originales, mais ces éléments peuvent être considérés à titre documentaire, pratique courante dans les expositions de Beaux-Arts. Mais cette démarche va bien au-delà comme nous allons pouvoir le voir.

Un statut ambigu

Tout d'abord, il apparaît important d'insister sur l'ambigüité de l'original au sein du champ de la bande dessinée. Certains auteurs eux-mêmes ont en effet tendance à ne considérer le dessin original que comme une étape vers le produit fini qu'est la publication. Chris Ware par exemple, auteur américain situé, comme on l'a vu, vers le pôle le plus artistique du champ écrit qu'il crée le dessin dans l'optique de son impression :

> « Il est essentiel pour moi que l'impression soit de bonne qualité et le dessin lui même soit orienté vers sa reproduction, plutôt que d'être en soi une œuvre achevée. »[885]

Il est vrai que, longtemps – et encore parfois aujourd'hui -, pour des raisons liées au procédé de reproduction, l'original était, en quelque sorte, séparé en deux parties : le dessin encré, la planche à proprement parler donc, et un celluloïd ou un rhodoïd sur lequel étaient posées les couleurs. Cette division technique explique d'ailleurs en partie la division du travail entre dessinateur et coloriste. Le dessins sur la planche hormis pour les œuvres en noir et blanc, ne reflète donc pas pleinement le résultat auquel le dessinateur souhaite parvenir.

Nous avons par ailleurs pu évoquer le dédain qui longtemps perduré pour les dessins originaux face à l'intérêt pour les premières éditions lorsque nous parlions de la constitution d'un marché de l'art[886]. Un mot célèbre prêté à Franquin et que l'on retrouve souvent cité – sans que l'origine exacte ne soit

---

[884] ibid ; p.16
[885] PEETERS Benoît et SAMSON Jacques ; op. cit. ; 2010 ; p.59
[886] Voir en 2.2.

indiquée – montre à quel point les originaux n'étaient pas considérés jusqu'à une époque très récente :

> « On marchait dessus chez l'imprimeur ! »[887]

D'autres épisodes comparables ont pu être rapportés ailleurs, sans qu'il soit réellement possible de dire s'il s'agit de la constitution d'une représentation de qui a été une certaine époque ou de témoignages avérés. Yvan Delporte, scénariste de bande dessinée, et rédacteur en chef du journal *Spirou* de 1956 à 1968 raconte par exemple à propos du dessinateur de *Lucky Luke* que :

> « Morris faisait les yeux ronds en disant : "C'est pas croyable, je suis allé chercher mes pages à l'imprimerie à Marcinelle : on a roulé à bicyclette sur mes planches." Les planches trainaient par terre et un chariot était passé dessus. Il a aussi trouvé une rondelle de saucisson. »[888]

Nous nous trouvons donc dans un contexte où la prise de conscience de l'importance de l'original a été tardive. Elle est pourtant depuis devenue une revendication, a minima sous la plume de certains commentateurs du champ de la bande dessinée. Ainsi Vincent Bernière, journaliste et scénariste de bande dessinée déclarait-il dans Beaux-Arts Magazine :

> « Parmi tous les nouveaux moyens d'expression nés en même temps que la société de consommation et la diffusion culturelle de masse, la BD est le seul support dont l'original peut être considéré comme une œuvre d'art. »[889]

Force est par ailleurs de reconnaître que la reproduction fait partie prenante du média bande dessinée. C'est bel et bien la diffusion par l'édition qui est le principal vecteur de notoriété de la bande dessinée, de ses personnages et de ses auteurs. Une diffusion de reproductions susceptible de donner d'autant plus de valeur à l'original. Nathalie Heinich l'écrivait dans un autre contexte, commentant Walter Benjamin : « […] mais c'est l'existence même des reproductions mécaniques depuis l'invention de la photographie qui, par contraste, a pu doter les originaux d'une valeur inédite : sans les reproductions, il n'y aurait pas d'*aura*, laquelle est donc bel et bien *créée* par celle-ci. »[890] On

---

[887] communiqué de presse de l'exposition *Vraoum ; 2009 ;* http://archives.lamaisonrouge.org/IMG/pdf/vraoumdp2.pdf

[888] Propos rapportés dans CORNUAUD Sébastien (sous la dir. de) ; Actes du colloque métier et statut de l'auteur de bande dessinée ; 30 novembre – 1er décembre 2002 ; p.90 http://www.adabd.com/documents/divers/ACTES01.pdf

[889] Vincent Bernière *in Beaux-Arts Magazine* ; Hors série n°5 ; juin 2009

[890] HEINICH Nathalie ; *De la visibilité. Excellence et singularité en régime*

pourrait d'ailleurs faire remonter cette affirmation plus loin que ne le fait la sociologue en évoquant Claude Gellée dit « Le Lorrain » (1600-1682) qui avait réalisé lui-même un recueil de gravures d'après ses toiles de manière à faire connaître – et reconnaître face aux faussaires contemporains qui copiaient son style qui connaissait une certaine renommée – son œuvre.

C'est sur ce contexte ambivalent que se construit le statut de l'original de bande dessinée. Mais quelle place lui est laissée dans les expositions de notre corpus ?

De l'original à la planche publiée

Il existe le plus souvent d'importantes différences entre la planche originale et celle que l'on trouve dans l'album. Celle-ci a été nettoyée de toutes les inscriptions qui pouvaient se trouver en marge des cases, elle a pu subir divers remontages, et le traces des repentirs – zones grattées, recolorées ou repassées en blanc – ont été estompées. Le format également est différent, le dessin original étant d'un format souvent supérieur, voire très supérieur. C'est ce que rappelait Jean-Jacques Launier, galeriste spécialisé notamment en bande dessinée et fondateur du musée d'art ludique à Paris :

> « La grande majorité [des dessinateurs de bd] utilise un format de papier supérieur plus grand que la page finale, relativement rigide et cartonné, dans un format principalement A2. »[891]

Enfin la planche est le plus souvent en noir et blanc, car les méthodes de reproduction ont longtemps nécessité de séparer le dessin en noir et les zones de couleur, ce qui explique également la répartition du travail entre dessinateur, encreur et coloriste. La planche originale est ainsi souvent porteuse de marques témoignant de la collaboration entre ces différents corps de métier et d'indications destinées à l'imprimeur. En ce sens, elle nous fait penser au plâtre modèle en sculpture. Longtemps négligé par l'histoire de l'art[892], il est en réalité au plus proche du travail du sculpteur, de la terre crue qu'il a modelée et qui a, le plus souvent disparu, et porte des marques destinées au praticien qui taillera le marbre (les points de basement) ou les stigmates du travail du fondeur qui l'a employé pour réaliser le(s) tirage(s) en métal (découpages, canaux d'évent…). Ainsi, il existe un écart important entre le rendu de la sculpture en bronze,

---

médiatique ; Paris ; Gallimard ; 2012 ; p.17

[891] KRIEGK Jean-Samuel et LAUNIER Jean-Jacques ; op. cit. ; 2011 ; p.90

[892] DUREY Philippe, AMANN Armand-Henry, BOUCHARD Marie, GAUDICHON Bruno, PIETTE Jacques et SAINTE-MARIE Jean-Pierre ; « Quelques expériences de remise en état des fonds de province » ; in La sculpture au XIXe siècle, une mémoire retrouvée ; Paris ; La Documentation française ; 1986 ; p115 à 134 et plus particulièrement p.119, 120 et 128

qu'elle soit d'un poli étincelant, ou patinée en vert de gris, et le plâtre dont la blancheur a pu prendre une teinte grisâtre au gré des travaux d'atelier. Il en est de même lorsque l'on compare la planche originale et sa version éditée. Le visiteur de l'exposition peut donc être saisi par ces différences. Celles-ci peuvent s'avérer à l'origine de l'intérêt porté à l'original. Ainsi Francis Lacassin explique-t-il à propos de Claude Moliterni :

> « Paul Winkler lui permet de contempler quelques dessins originaux dont la grandeur quatre à cinq fois supérieure à celle des planches publiées lui cause un choc. En comparant la planche originale et sa version française, il éprouve une cruelle déception. L'impression française d'abord, lui paraît trahir les couleurs originales. La mise en page a mutilé, rallongé, "remonté" l'œuvre du dessinateur pour l'adapter au format de nos journaux. »[893]

Dans la même logique, mais prise par son contrepoint, nous avons pu entendre lors du colloque *La bande dessinée, un art sans mémoire ?* organisé à Saint Cloud en 2010, un des intervenants déclarer qu'il trouvait un intérêt limité à contempler les planches originales d'un auteur comme Gotlib qui travaille à un format très proche de celui de l'édition, réalise peu de ratures et publie en noir et blanc. Autrement dit, pour lui, un des intérêts de l'exposition de l'original serait de pouvoir découvrir ce que la publication, la reproduction a masqué.

Pour d'autres enfin, le problème est toujours lié aux mêmes problèmes, mais à l'inverse, se serait trahir le dessinateur que de présenter ce qui n'est qu'une ébauche, là où le dessinateur investi tout sur le travail fini. Le journaliste Frédéric Pommier explique par exemple :

> « Mais la planche originale n'est, après tout, qu'un état du travail du dessinateur, conçu dans un format qui n'est pas celui de sa future publication. Elle porte la trace des revirements et remords de son auteur : coups de gomme, traits de Tipp-ex, aplats de peinture blanche, collages divers. Et elle n'est un produit fini qu'en fonction du fait qu'on sait que l'impression définitive évacuera ces scories.»[894]

On peut reprendre notre métaphore de la sculpture ou le sculpteur peut travailler l'édition en bronze en la patinant, lui conférant une teinte bien différente de la terre ou de la cire originale, ou bien en conférant au marbre un poli particulier, voire en combinant les matériaux. De même le photographe peut retravailler, sur le tirage, le cadrage et les contrastes du négatif. Ces critiques n'atteignent ni l'intérêt scientifique, ni celui esthétique de la planche originale, mais viennent contester sa légitimité car elle ne reflèterait pas exactement le travail du dessinateur auquel manqueraient les ultimes étapes. Cette affirmation

---

[893] LACASSIN Francis ; *op. cit.* ; 1982 ; p.436-437
[894] POMMIER Frédéric ; op. cit. ; 2005 ; p.69

sera d'ailleurs diversement vraie d'un dessinateur à l'autre en fonction du processus créatif que chacun empreinte.

Un objet inexposable ?

Nous avons évoqué précédemment la perte de fonctionnalité subie par les musealia et plus particulièrement pour ceux qui nous intéressent ici, les planches originales de bande dessinée. Du fait que l'original soit une étape dans un processus de réalisation, et du fait qu'il soit un fragment d'album, de récit, Jean-Christophe Menu en déduit qu'il ne se prête pas à la mise en exposition et se rapproche d'avantage d'un *manuscrit* :

> « Il résulte du statut de l'original, objet *amuséal* et *hyperémotionnel* (sous-représentatif muséalement et sur-déterminé émotionnellement) qu'il ne peut pas être montré comme une oeuvre pensée pour le mur ; ou confronté impunément avec des œuvres d'autres champs, au statut muséal avéré. »[895]

> « […] un objet limité muséalement mais *surchargé affectivement* et historiquement, qui prend sa véritable valeur comme *trace* (présence magique et primitive, renvoyant à un ailleurs) et non comme *fin en soi* (présence matérialiste ne renvoyant qu'à elle-même).»[896]

Menu voit dans ces problématiques qui sont pour lui constitutives l'origine du recours à différents stratagèmes comme ceux que nous aborderons plus loin[897] – le recours à l'agrandissement, à la représentation en trois dimensions – et d'autres que nous aborderons plus loin – l'hyperscénographie. Il évoque ensuite des expositions de l'Association, ou de certains d'auteurs de l'Association, ayant réalisé des créations, des installations spécifiquement dans le bus de l'exposition. Ces œuvres spécifiques renvoient de diverses manière au travail de ces auteurs en bande dessinée, voir à LA bande dessinée en général, jouant des codes du médium, mais ne sont plus, à proprement parler de la bande dessinée.

Au delà de ces réflexions, les commissaires d'exposition que nous avons interrogés nous ont, pour beaucoup, fait part de la difficulté qu'il y a à exposer l'original de bande dessinée, de par son format qui n'emplit pas nécessairement le mur et qui présente une certaine répétition, pour ne pas dire une monotonie d'une page à l'autre, de par ses règles de conservation préventive qui imposent un éclairage limité en intensité et dans le temps, de par la présence de texte qui

---

[895] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p141
[896] ibid ; p.156
[897] Voir en 3.3.3.

peut être dans une langue étrangère, ou simplement renforcer le statut de fragment de la planche.

Reproductions

Dès la première exposition de notre corpus, celle fondatrice *Bande dessinée et figuration narrative* au musée des arts décoratifs en 1967, la première place est donnée non pas à des originaux mais bien à des reproductions, des agrandissements photographiques de planches en noir et blanc. C'est un parti pris assumé et habituel pour les expositions organisées par la SOCERLID. Parlant de leurs précédentes expositions - *Dix Millions d'Images*, *Burne Hogarth* (qui n'est pas celle de notre corpus) et *Milton Caniff* – Claude Moliterni explique leur démarche :

> « Elle avait recours à des agrandissements photographiques et aux dessins originaux prêtés par les auteurs. Ceci afin d'amener le public à voir réellement la bande dessinée, à lui faire distinguer ce qui est art chez le dessinateur, de ce qui est trahison dans le journal. […] l'agrandissement photographique permet d'arracher la bande dessinée au petit format qui l'étrangle et de la révéler en la portant aux formats habituels des œuvres d'art auxquelles le public est habitué. […] La grande taille de ces images et celle des dessins originaux fut une révélation, qui devait mener la bande dessinée au musée des Arts Décoratifs. »[898]

Ill.22 - Deux vues de l'exposition Bande dessinée et figuration narrative réalisées par le cabinet en charge de la scénographie de l'exposition. On constate aisément que

[898] COUPERIE Pierre (sous la dir. de) ; Bande dessinée et figuration narrative ; Paris ; 1967 ; p.145

l'essentiel des éléments exposés sont des agrandissements dénués de cadre.

Ill.23 - La première photo présente des cases seules tandis que la seconde montre des demies planches ou des planches entières, parfois réunies sur un même panneau où elles peuvent être accompagnées de textes.

C'est donc par souci de légitimer la bande dessinée que les membres de la SOCERLID ont eu recours à l'agrandissement plutôt que de présenter des originaux. Ceux-ci, pourtant plus grand que la version imprimée – particulièrement en ce qui concerne les bandes dessinées américaines, et a fortiori celles d'avant-guerre – ne semblaient pourtant pas à la mesure de la dévotion que ces bédéphiles érudits lui portaient. Comme jusqu'au XIXe siècle, les grands formats étaient réservés à la peinture d'histoire, aux scènes religieuses ou mythologiques et aux portraits officiels – Gustave Courbet avec *Un enterrement à Ornans* et Edouard Manet dans son *déjeuner sur l'herbe* choqueront le public des Salons en employant des formats monumentaux pour dépeindre des scènes contemporaines et quotidiennes –, les membres de la SOCERLID ont souhaité donner cette dimension héroïque à la bande dessinée dans leurs expositions. Roy Lichtenstein, peintre du Pop Art auxquels les auteurs du catalogue se réfèrent, a lui aussi agrandi dans ses toiles des cases de bande dessinée comme pour leur conférer une dignité supplémentaire.

Ils développent également une rhétorique louant la qualité du détail mise en valeur par l'agrandissement, à une époque où le travail bien fait est devenu d'avantage l'apanage de l'artisan que celui de l'artiste.

La démarche a été vivement critiquée par la presse de l'époque qui semble d'ailleurs tout autant choquée qu'un propos scientifique – plutôt que purement nostalgique – soit tenu sur la bande dessinée :

> « On aurait pu raconter de façon charmante l'histoire de la bande dessinée, montrer d'anciens albums, des journaux d'hier et d'aujourd'hui, faire sentir tout ce parfum en effet assez savoureux d'art populaire, d'encre d'imprimerie, de naïveté visuelle… […] ici, rien, pas un effet, pas un document. Les objets, les livres, les journaux sont remplacés par

d'affreuses photographies blafardes commentées avec une incroyable cuistrerie. »[899]

La condamnation de la démarche se retrouve parmi les acteurs du champ aujourd'hui qui, s'ils reconnaissent la primauté – et, d'une certaine manière, le mérite d'avoir ouvert la voie – à cette exposition, lui reprochent l'usage des agrandissements :

> « Que dire alors des expositions présentant des reproductions agrandies de pages de bande dessinée ? La lecture s'y faisant difficilement, et *l'aura* de l'original n'y étant pas, on n'a guère dans ce cas là qu'un simulacre d'exposition. »[900]

On voit que certains acteurs du champ se sont approprié le discours du champ dominant et rejettent donc le comportement *déviant* afin de se conformer au modèle. Certains conservateurs issus d'études en histoire de l'art et ayant dirigé certaines des expositions de notre corpus vont dans le même sens. Ainsi, Laurent Le Bon, aujourd'hui directeur du musée Picasso à Paris, précédemment directeur du Centre Pompidou Metz et commissaire de trois expositions de notre corpus soulignait-il en 2006, dans le catalogue de l'exposition *Hergé* au Centre Pompidou dont il assurait le commissariat, que seuls des originaux étaient exposés :

> « […] seule l'œuvre originale sera présentée, dans sa diversité, du croquis à la publication. […] Trop d'expositions de bande dessinée se fourvoient dans un étalage d'objets en trois dimensions, plus ou moins inspirés des originaux des artistes, avec ou sans leur accord. […] Pour des raisons étranges, comme s'il fallait compenser un manque de force visuelle des originaux, les expositions de bande dessinée abusent souvent d'effets décoratifs spectaculaires, notamment par le biais d'agrandissements […] quand on ne cherche pas à tromper le visiteur en mêlant sans grandes précautions une multitude de fac-similés avec quelques rares croquis. »[901]

Un positionnement qu'il nous confirmait lors de notre entretien :

> « Ça c'était pour aller au bout d'une logique. […] C'est-à-dire, là pour le coup je devenais classique. C'est-à-dire je jouais le jeu de mes camarades qui ne voulaient pas jouer avec moi, mais bon il me fallait *le trait* quoi. *L'alph art*[902] il me fallait la planche, et c'est pour ça que je me battais, et le *Lotus Bleu* il me fallait l'ensemble des planches. A l'heure d'aujourd'hui,

---

[899] FERMIGIE André ; in *Le Nouvel Observateur ;* 19 avril 1967
[900] MENU Jean-Christophe ; *op.cit.* ; 2011 ; p.141
[901] LE BON Laurent ; *Hergé* ; Paris ; 2006 ; p.14-15
[902] Le dernier album de *Tintin* laissé inachevé par Hergé à son décès.

> je pense qu'il y en avait pour quelques dizaines de millions d'euros dans tout ça. Bon mais donc ça me plaisait bien quoi, parce qu'en plus je crois qu'Hergé, pour le peu que j'avais lu de sa vie, les biographies tout ça, même s'il avait son atelier, c'était ça quoi. »[903]

Laurent Le Bon nous livre ainsi plusieurs informations. Premièrement, il reconnaît un certain dominomorphisme – que nous avons évoqué précédemment – en parlant de « jouer le jeu » des autres conservateurs qui s'étaient opposés à l'exposition ou au don de la planche d'Hergé par sa veuve[904]. Ensuite, en sa qualité de conservateur, il nous parle de l'importance que l'original revêt pour lui aussi « il me fallait le trait », c'est-à-dire celui original, avec ses traces de repentirs. La dernière phrase montre que, par l'original, il cherche à se rapprocher de l'artiste lui-même.

On pourrait objecter que, pour la photographie, il est aisé de faire varier le format d'un tirage, et la sculpture est souvent déclinée, lors de son édition en bronze, ou même en pierre, à différents formats à partir d'un même plâtre modèle. Mais ces contextes se distinguent clairement par la réalisation, sous contrôle de l'artiste (ou, à défaut, de ses ayants droits) d'une édition qui est, elle, considérée comme l'œuvre.

Un autre cas qui pourrait offrir certaines similitudes est celui des galeries de moulages, c'est-à-dire de copies en plâtre, potentiellement à une échelle différente, de bas-reliefs et rondes bosses présents ailleurs ; une démarche qui était à l'origine principalement liée à l'enseignement de l'art et à la nécessité de présenter aux élèves des modèles dont les originaux se trouvaient soit dans des musées lointains (des antiques venant d'Italie par exemple), soit dans un lieu où ils sont immeubles (comme le portique d'une église bourguignonne). Certains de ces moulages sont encore présentés aujourd'hui de façon permanente à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine. Ces moulages, pour exposés qu'ils soient, n'ont de valeur que pour représenter un original absent.

Le recours à l'exposition de reproductions en lieu et place des originaux car considérés comme ayant une valeur d'exposition supérieure est donc bien un trait propre à certaines expositions de bande dessinée. C'est un élément explicitement à l'opposé des codes du champ muséal et qui y constitue donc une dévalorisation explicite de l'original de bande dessinée, et par là même du médium en général. L'historien Lawrence Levine convoquait l'essayiste Suzan Sontag pour évoquer la reproduction comme source d'une hiérarchie culturelle :

> « Comme l'a soutenu Suzan Sontag, la distinction émergente entre haute et basse culture était en partie fondée sur une évaluation de la différence entre des objets uniques et des objets fabriqués en série. »[905]

---

[903] Entretien avec Laurent Le Bon du 11 janvier 2016

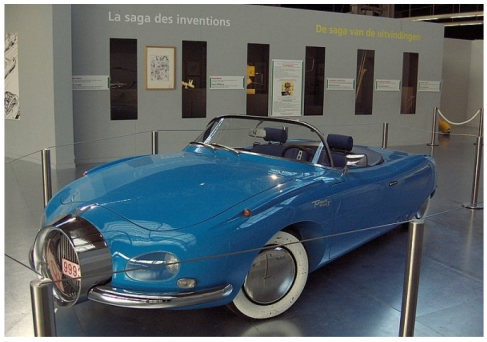
[904] voir en 3.3.1.

[905] LEVINE Lawrence W. ; *Culture d'en haut, culture d'en bas* ; Paris ; La

Ces agrandissements, ont, depuis, gagné comme par contagion l'espace scénographique. Nous en reparlerons plus loin[906].

Sculptures ?

Là encore, à mi-chemin entre l'objet exposé et l'élément de scénographie, on trouve des objets en trois dimensions, à l'échelle humaine, inspirés de la diégèse, qu'ils représentent des personnages ou des éléments de décor. Nous choisissons de les évoquer parmi les éléments exposés car, même si leur format et leur statut tendrait à les reléguer à la scénographie, ils sont pourvus de cartels et parfois même commentés dans le catalogue.



Ill.24 - Reproduction d'une voiture utilisée par les héros Spirou et Fantasio dans l'exposition *Le monde Franquin* à la Cité des Sciences en 2004. Cette exposition présentait de nombreux autres éléments de grand format, mais sans adopter de scénographie spectaculaire.

On sait que cette pratique se retrouvait dans la muséographie du musée de la bande dessinée au CNBDI période 1991-1999[907], une pratique toujours en usage au Centre Belge de la Bande Dessinée lors de notre visite en 2012.

Ill.25 - Musée de la bande dessinée, Angoulême, 1991

Ill.26 - Centre Belge de la Bande Dessinée, Bruxelles, Avril 2012

Découverte ; 2010 ; p.173

[906] voir en 3.2.2.

[907] voir en 2.3.

Cette pratique renvoie au ludisme et n'est pas sans entretenir une certaine confusion avec l'univers des parcs d'attraction, particulièrement lorsqu'il s'agit de personnages auxquels un parc est précisément dédié, comme ce fut le cas avec Astérix :

Ill.27 et 28 - Ces deux clichés ont été réalisés dans l'exposition Astérix à la BNF en 2013. Les statues sont soclées, et on note bien le cartel accompagnant la statue d'Astérix sur la photo de droite, attestant qu'il ne s'agit pas d'éléments de la scénographie.

Le recours aux personnages et décors de grand format en ronde bosse comme éléments d'exposition est aujourd'hui cantonné aux abords du musée de la bande dessinée d'Angoulême, et s'avère des plus marginaux dans les expositions de notre corpus : seules deux expositions (3,5%) sont vraiment concernées. Il n'en montre pas moins le discrédit qui a ainsi pu être jeté sur la bande dessinée en la cantonnant dans une sphère ludique parfois développée, dans et hors de notre corpus, au point d'en faire des expositions-spectacles[908]. Le fait que cette pratique soit aussi limitée dans notre corpus et plus développée en dehors montre explicitement qu'elle est rejetée par le champ de la bande dessinée comme par celui des musées.

Plusieurs autres expositions ont eu recours à des rondes bosses, mais nous avons choisi de les considérer différemment dans la mesure où il s'agit de sculptures réalisées par les dessinateurs eux-mêmes et qui peuvent donc êtres considérées comme œuvres originales.

Dans certains cas, le personnage représenté est issu de la diégèse, ce qui peut entretenir une certaine ambiguïté avec les éléments que nous évoquions ci-dessus. Avec *Le chat s'expose* à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts en 2003, le dessinateur Philippe Geluck avait quant à lui pour ainsi dire d'avantage créée une *installation* déclinant l'univers de son personnage le plus connu, le chat, qu'exposé ses originaux. Enfin, l'exposition *Crumb, de l'underground à la Genèse* au musée d'art moderne de la ville de Paris en 2012, présentait une sculpture de 2008, *Devil Girl* réalisée par Robert Crumb lui-même et reprenant

[908] voir en 3.2.2. et 3.3.3.

un de ses personnages – on pourrait presque dire archétypes. Dans la mesure où il s'agit cette fois d'un travail de l'artiste lui-même, nous sommes tentés de faire le rapprochement avec le peintre Jean-Léon Gérôme (1824-1904) qui déclina en sculptures certaines de ses toiles, lui même ou en collaboration avec le sculpteur Alexandre Falguière (1831-1900)[909].

Vraoum ! à la Maison Rouge en 2009 était un cas plus particulier puisqu'elle présentait, aux côtés de bandes dessinées, des œuvres d'art contemporain inspirées par la bande dessinée, et notamment des sculptures ; on pense par exemple à *L'hospice* de Gilles Barbier (2002) qui met en scène des super héros hors d'âge dans une maison de retraite, ou *I'll never Get to You* d'Adrian Tranquilli (2009) qui représente Batman.

Deux autres des expositions de notre corpus présentaient quant à elles des sculptures réalisées par des dessinateurs de bande dessinée mais ne reprenant pas à proprement parler des personnages issus de leurs créations relevant du neuvième art, même si un style commun s'y retrouvait : dans l'exposition *Quintet* au musée d'art contemporain de Lyon en 2009 ; enfin le *White Man* de Winshluss (par ailleurs proposé par la galerie Vallois) à la biennale d'art contemporain du Havre en 2010.

Produits dérivés

On trouve par ailleurs parfois exposés divers « produits dérivés » aux côtés des originaux, dans les salles mêmes des expositions. Nous n'entendons pas ici les différentes éditions – revue, album, tirage de tête… - que la planche a pu connaître et qui font partie de son cycle de *création*, mais bien des éléments qui relèvent d'avantage du *merchandising*. Thierry Groensteen critiquait vivement la production même de ces objets pour la représentation sociale de la bande dessinée :

> « En multipliant les produits dérivés de toute nature (papeterie, jouets, figurines, textile, vaisselle… mais aussi films, séries d'animation, novélisations), les éditeurs diluent l'authenticité des œuvres dans l'océan du *merchandising*, sans aucun discernement quant aux effets en retour que la notoriété diffuse ainsi gagnée peut produire sur la perception des créations originales. »[910]

[909] DES CARS Laurence, FONT-REAULX Dominique de et PAPET Edouard (sous la dir. de) ; *Jean Léon Gérôme. L'histoire en spectacle* ; Paris ; Musée d'Orsay-Skira-Flammarion ; 2010 ; p.108-109 notamment

[910] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; p.59

Ill.29 - Vitrines de l'exposition *Poils, plumes et pinceaux, la bande dessinée animalière*, musée de la bande dessinée d'angoulême, Août 2010.

Et la pratique n'est pas différente en Belgique :

Ill.30 - Une vitrine de l'espace muséal du Centre Belge de la Bande Dessinée lors de notre visite en avril 2012. Il s'agissait d'une exposition temporaire qui montrait notamment l'ensemble des déclinaisons graphiques des univers de Marten Toonder.

Nous avons constaté que le type de produit dérivé que l'on retrouve le plus dans les expositions de notre corpus est le jouet. Huit expositions (soit 14% de notre corpus) présentaient des jouets parmi des objets exposés.

Pour trois d'entre elles, les jouets n'étaient là que par rapprochement thématique et visuel avec les personnages sur lesquels étaient centrés l'exposition (*Ils sont fous d'Astérix* au musée des Arts et Traditions Populaires (ATP) en 1996, *Tarzan* au Quai Branly en 2009, *Astérix à la BNF !* en 2013).

Ill.31 - Figurines dans l'exposition *Tarzan* au Quai Branly en 2009

Ill.32 - Etalage des figurines en métal de la marque Pixi dans l'exposition *Astérix à la BNF !* en 2013

Pour deux expositions, le cas est un peu particulier. On pouvait voir dans certaines vitrines du rez-de-chaussée de *Moebius Transe Forme* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, en 2010 quelques figurines en plastique, sans cartel, dont le rapport ne semblait pas explicite avec les planches présentées à proximité. Nous avons interrogé Léane Sacramone sur ces jouets, absents du catalogue ; la question était manifestement gênante :

> « Oh oui... si vous me demandez sur ces figurines je me souviens pas très bien... […] Je pense que c'est quelque chose qu'ils voulaient mettre lui [Moebius] et Isabelle [la femme du dessinateur], et je pense qu'on a pas réfléchi ça de manière très consciente. C'était plutôt ça, le feu de l'action... »[911]

On trouvait par ailleurs dans l'exposition *Art Spiegelman Co-Mix* à la BPI en 2012 certains jouets conçus par le dessinateur lui-même, les *Garbage Pail Kids* (les Crados en français), pour évoquer un des aspects/moments de sa carrière. Le dessinateur a en effet conçus ces personnages parodiques, initialement sous forme d'images à collectionner, pour une marque de chewing gum qui l'a employé à sa sortie du lycée en 1966.

Trois expositions, ne présentaient pas à proprement parler de produits dérivés mais, de par le sujet qu'elles abordaient, exposaient tout naturellement des jouets ne faisant pas référence au neuvième art. L'exposition *Héros populaires* au musée des ATP en 2001 présentait notamment des jouets. Pleinement centrée sur l'enfance, *Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*

[911] Entretien du 14/04/2015

présentée à la BNF en 2008 exposait divers jouets dans ses espaces. Il s'agissait bien là de produits dérivés, mais des récits pour la jeunesse en général et pas de la bande dessinée en particulier. Enfin, les jouets étaient tout simplement au coeur de *Toy Comix*, précisément tenue dans la galerie des jouets du musée des arts décoratifs et dont le propos était d'inviter des dessinateurs de bande dessinée à s'approprier des jouets issus du fond. Les dessinateurs invités ont contribué à donner une coloration très particulière à l'exposition qui, pour centrée sur les jouets qu'elle était, ne semblait clairement pas destinée aux enfants.

Ce rapprochement nous semble, une fois encore renvoyer explicitement au ludisme, et plus particulièrement à la sphère de l'enfance. Certes, et nous l'avons vu, la bande dessinée a été, durant la majeure partie de son histoire, quasi exclusivement destinée à la jeunesse, mais il nous semble cependant que le contexte muséal pourrait être l'occasion d'autres rapprochements.

Au regard de ce que l'on peut trouver dans notre corpus d'expositions, mais aussi des approches adoptées par certains catalogues, ou plutôt certains essais de nos catalogues, l'explication la plus évidente pour justifier la présence de ces produits dérivés est une approche d'avantage *sociologique* qu'*esthétique* de la bande dessinée : on s'intéresse au « phénomène » Astérix dans l'exposition de la BNF, et donc on expose aussi bien des planches originales, que des statues en résine, des figurines en métal, des disques d'adaptations radiophoniques et des celluloids d'adaptations cinématographiques, mais aussi des unes de la presse généraliste sur le sujet, des traductions des albums et encore des pots de yaourt ou des boîtes de camembert. Il s'agit de rendre compte de la diffusion de l'univers d'Astérix et de sa place dans la vie quotidienne française – et internationale – au moins autant que de montrer le travail de création des auteurs Albert Uderzo et André Goscinny.

Si, intellectuellement, cette approche n'est pas dénuée d'intérêt, loin s'en faut, la mettre en exposition renvoie un message dévalorisant sur le médium lui-même. On n'imaginerait guère exposer au musée d'Orsay des boîtes de chocolat et des puzzles ou des coussins de soie pour montrer la popularité et la diffusion de certaines toiles impressionnistes. Le rapprochement d'éléments aussi illégitimes culturellement et artistiquement parlant que des produits dérivés ne peut que conduire à réduire l'aura – pour parler comme Walter Benjamin – des œuvres originales exposées à immédiate proximité et qui les inspire. Cette proximité sous-entend que les auteurs se livrent ou, à tout le moins, livrent leur création à des pratiques commerciales, or nous avons rappelé à quel point art et marchandisation étaient des valeurs antinomiques au sein du champ[912].

Difficile d'imaginer que les commissaires d'expositions de notre corpus, particulièrement quand ils sont conservateurs, en bibliothèque ou en musée de beaux-arts, ignorent ces règes du champ. La domination symbolique exercée par

[912] Voir 2.1.

l'institution sur la bande dessinée nous semble alors, dans le cadre de ces pratiques, totalement avérée.

De l'effet produit

Nous avons pu montrer de quelle manière la planche originale a longtemps été négligée, pour ne pas dire méprisée, et nous avons pu constater qu'elle était, au sein des collections permanentes du premier musée de la bande dessinée, comme au sein des expositions temporaires de notre corpus – des affirmations qui se vérifient également pour le hors corpus – associée à divers éléments en rupture avec les mondes de l'art : reproductions, produits dérivés, sculptures en résine. Nous avions déjà mentionné ces associations aux originaux dans les ventes aux enchères et librairies spécialisées[913], même s'il semble que les grandes ventes aux enchères aient tendance à les mettre à l'écart aujourd'hui. Certaines des expositions de notre corpus cumulent la présentation des différents éléments que nous avons pu étudier. Si l'on cumule ces différents critères, ce sont douze des expositions de notre corpus (21%) qui présentent un de ces critères que nous avons jugés comme dévalorisant pour la bande dessinée.

3.2.2. Présentations et représentations de la bande dessinée dans les expositions

Nous avons présenté la tenue d'exposition comme étant un phénomène en soit porteur de symbole car, pensant à la suite du philosophe des médias Marshall Mc Luhan que « The medium is the message »[914]. Nous nous sommes intéressés au contexte d'exposition (lieu, identité des commissaires, publication d'un catalogue,…) et au contenu (approche, éléments exposés). Nous souhaitons maintenant nous intéresser à la manière dont ces expositions présentent la bande dessinée, c'est-à-dire plus particulièrement à des éléments relevant de la scénographie, voire, plus simplement, de la structuration du propos dans l'espace. En effet, celle-ci est appelée à conditionner le regard que le visiteur va porter sur les pièces exposées et semble pouvoir apporter un éclairage sur les intentions du ou des commissaires de l'exposition et sur la manière dont ils considèrent le neuvième art.

Jean Davallon, professeur de sociologie, enseignant-chercheur spécialiste de la muséologie et président de la section 71 du CNU effectue cette distinction entre ce qu'il qualifie d'intention constitutive – ce qui fait qu'on a affaire à une exposition –, et l'intentionnalité communicationnelle qui définit la manière dont les producteurs souhaitent présenter ce qui est exposé. C'est la différence entre

[913] Voir en 2.2.
[914] MC LUHAN Marshall ; Pour comprendre les médias ; Seuil ; Paris ; 1977

l'opérativité de l'exposition, ce qu'elle produit du fait d'être une exposition, et la stratégie qui y est déployée[915]. Sur ce second point, il écrivait : « *Toute exposition construit un rapport du visiteur au monde qu'elle représente à travers ses présentations.* »[916] « […] un mode de présentation engage toujours un "discours" sur ce qui est présenté et une sociologie de la perception des oeuvres. »[917]. L'exposition pour Davallon guide le processus de signification dans le processus d'interprétation du récepteur. C'est également ce qu'explique Jean-Pierre Esquenazi qui écrit que « La présentation muséale est attachée à la construction d'une intention interprétative sélective. »[918]. Davallon écrit également que l'exposition « […] possède certainement aussi un cadre conceptuel sous-jacent à cet agencement. »[919]. Ce cadre conceptuel serait donc la représentation que les commissaires ont de la bande dessinée, en tout cas celle qu'ils veulent en donner. Il s'agit du propos qu'ils vont transmettre, de par la segmentation du propos, le rapprochement entre les œuvres et la manière dont elles sont présentées.

Nous avons cherché de manière systématique, pour les expositions de notre corpus, à identifier, au-delà du catalogue et de la liste des œuvres présentées, la scénographie qui avait été mobilisée. Cette tâche n'a pas toujours été couronnée de succès. Les catalogues, produits en amont de l'ouverture de l'exposition, ne contiennent évidemment pas de photographie de la présentation. Pour plusieurs expositions, nous n'avons pas été en mesure d'entrer en contact avec le commissariat. Dans d'autres cas, celui-ci – ou le musée – nous a dit ne pas disposer de photographies de l'exposition, soit que celles-ci n'aient pas été prises ou conservées, soit que nos interlocuteurs n'aient pas souhaité nous les communiquer ou prendre le temps de les rechercher. Nous avons également cherché sur Internet des photographies qui auraient pu être prises par la presse ou par des visiteurs, recherche qui a parfois été fructueuse. Cependant, nous n'avons pu identifier la scénographie déployée dans chacune des expositions de notre corpus. Les statistiques que nous présenterons ici correspondent donc à des minima, comme nous ne manquerons pas de le rappeler.

Nous avons cherché dans ces scénographies les éléments socialement signifiants pour la représentation de la bande dessinée à travers une analyse que l'on pourrait qualifier de sémiologique.

---

[915] DAVALLON Jean ; *op. cit.* ; 1999 ; p.47
[916] ibid ; p.115
[917] ibid; p.178
[918] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2007 ; p.176
[919] DAVALLON Jean ; *op. cit.* ; p.14

L'écart avec le catalogue

Nous avons pris l'existence d'un catalogue comme critère discriminant, hiérarchisant, pour l'établissement de notre corpus. Nous avons précédemment utilisé le catalogue en tant que trace de l'exposition, et c'est parfois le seul témoignage que nous avons pu en obtenir. Cependant, à la lecture même de certains catalogues, ou d'autres fois en recueillant le témoignage du commissaire ou la documentation que nous avons pu récupérer, nous avons pu mesurer l'écart entre le catalogue et l'exposition. Nous avons déjà pu évoquer dans certains cas les divergences d'approche entre le catalogue et l'exposition elle-même, l'écart – parfois impossible à mesurer – entre les œuvres exposées et celles reproduites. Dans son ouvrage sur la muséologie, André Gob et Noémie Drouguet rappelaient que :

> « C'est dans sa structure, dans les modalités "d'agencement de choses dans l'espace" que le visiteur perçoit d'abord le sens de l'exposition. Avant d'observer les objets, avant de lire les textes, il se trouve à l'intérieur d'un espace organisé qu'il va découvrir visuellement et physiquement. La logique du développement du discours de l'exposition et l'organisation spatiale des expôts se combine et se recouvre pour construire le sens. »[920]

Jean Davallon n'écrivait rien de différent lorsqu'il affirmait que « la spécificité médiatique de l'exposition tenant à la nature spatiale de celle-ci : elle permet en effet un guidage en réception pour que la signification puisse s'opérer. »[921]. C'est sensiblement le message que nous délivrait Philippe Thiébault, conservateur général du patrimoine, aujourd'hui conseiller scientifique à l'INHA et qui fut le commissaire de *Art nouveau revival* au musée d'Orsay, lorsque nous l'avons rencontré :

> « Et puis, je suis désolé, une exposition avant d'être un bouquin c'est un parcours dans un espace architectural, un parcours qui se prête plus ou moins bien à une démonstration ; ça c'est la difficulté. Mais, pour une exposition, une fois le sujet fixé, ça se pense en parcours et un chemin à suivre pour que le visiteur comprenne un propos, plus ou moins complexe, mais que le visiteur comprenne ce qu'on a voulu lui montrer ! »[922]

Philippe Thiébault nous expliquait le lien qu'il avait souhaité que l'exposition Art nouveau revival entretienne avec son catalogue :

---

[920] GOB André et DROUGUET Noémie ; op. cit. ; 2006 ; p.107
[921] DAVALLON Jean ; *op. cit.* ; p.44
[922] Entretien du 01/02/2016

> « Je voulais qu'il y ait un écho de tout ça dans le catalogue, et les reproductions de BD, les droits, les droits à l'image, les droits à acquérir pour la reproduction avaient été exorbitants ! Exorbitants, exorbitants ! […] alors par conséquent j'avais diminué la présence dans les vitrines, parce que je ne voulais pas qu'il y ait un déséquilibre entre ce qui restait de l'exposition dans le catalogue et ce qu'il y avait dans les salles […]. »[923]

Et pourtant, le plan de l'exposition et celui de l'ouvrage différaient, et le conservateur avait par ailleurs fait appel à divers auteurs pour certains textes du catalogue, lesquels n'étaient pas impliqués dans le choix des œuvres en salle :

> « Les différents articles qui étaient dans le catalogue, c'étaient des articles que j'avais commandés à différents auteurs tout en leur disant que je tenais à rester maître du choix. »[924]

La preuve est ainsi faite que, même dans une recherche d'homologie entre la présentation physique et l'ouvrage, un écart sensible se glisse. Or cette préoccupation n'est pas systématique chez les commissaires.

Cet écart n'est aucunement propre aux expositions de bande dessinée ainsi que plusieurs des conservateurs que nous avons interrogés ont tenu à le souligner. Nous ne le considérons pas comme un trait signifiant de notre corpus, mais comme une des contraintes propres au champ muséal et à l'étude des expositions.

Nous souhaitions une nouvelle fois rappeler cette différence avant d'aborder la dimension scénographique des expositions de notre corpus. Là encore, nous n'avons pu travailler qu'à partir de traces, disparates (photos, plans, livrets de visite), incomplètes et dans des proportions hétérogènes d'une exposition à l'autre. Plutôt que l'analyse fine du sens produit autour de chaque œuvre de chaque exposition, nous nous concentrons donc ici sur des traits récurrents socialement signifiants. Notre analyse des expositions via leur catalogue, et via leur scénographies sont donc complémentaires et, potentiellement, contradictoires sur une même exposition. L'exposition apparaît comme un projet au sein duquel chacun mène son propre projet. La matérialisation de l'exposition dans l'espace et dans son catalogue

Horizontal - Vertical

Le mode de présentation d'une planche dépend de plusieurs critères. Des impératifs de conservation préventive imposent un éclairage modéré et une présentation limitée dans le temps pour les dessins originaux. La question de l'inclinaison est également posée afin de ne pas faire subir de contraintes

[923] ibid
[924] ibid

physiques au support. Un dessin encadré peut évidemment être accroché au mur, un autre qui ne l'est pas sera plus aisément présenté à plat, ou légèrement incliné, dans une vitrine. Nous avons déjà évoqué, pour le cas des collections permanentes du musée de la bande dessinée d'Angoulême, le recours à la présentation à l'horizontale dans des vitrines comme un moyen aisé d'assurer la nécessaire rotation trimestrielle des planches imposée par les normes de conservation[925]. Qu'en est-il pour les expositions temporaires ?

Dans le champ des musées de Beaux-Arts, il est de coutume de trouver les peintures ou les photographies artistiques accrochées au mur, encadrées, tandis que les documents qui les accompagnent, correspondance, publications scientifiques ou artistiques, et autres témoignages historiques seront plus volontiers présentés à proximité, à l'horizontale, dans des vitrines. Il s'agit d'une règle implicite, répandue dans le champ, ce que nous confirmait Laurent Le Bon, directeur du musée Picasso de Paris et commissaire de trois des expositions de notre corpus, lors de notre entretien[926].

Dans le champ de la bande dessinée, exposer un dessin à la verticale, sur les cimaises, ce que l'essayiste spécialiste de la bande dessinée Christian Rosset appelle « tenir le mur »[927], serait un signe de légitimation et d'artification. Ce passage d'une position à l'autre est vue par Pierre Sterckx, critique d'art et spécialiste de la bande dessinée, comme une transition, un changement de paradigme. Il écrit très explicitement :

> « Ce qui est en train de se jouer, c'est le basculement de l'horizontal au vertical. »[928]

A l'inverse, pour Jean-Christophe Menu, il s'agit d'une soumission aux codes d'un autre champ, celui des Beaux-Arts, un dominormorphisme témoignant de la domination et de la dénaturation de la bande dessinée au sein de l'univers muséal :

> « L'accrochage classique de planches sur cimaises, non seulement ne tient pas compte de la nature amuséale de la planche, mais de surcroit se pose en déférence à l'idéal muséographique académique, accrochage classique lui-même mis à mal dans la sphère de l'Art Contemporain depuis des décennies. »[929]

> « Accrocher la planche comme un tableau ou la noyer dans une scénographie monumentale aboutissent au même résultat de perte de

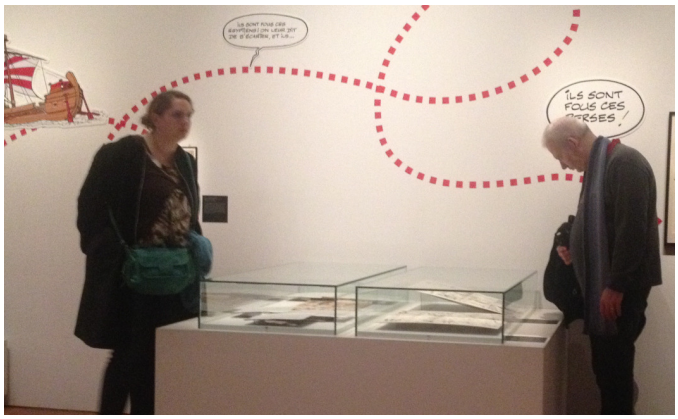
---

[925] Voir en 2.3.
[926] Entretien avec Laurent Le bon du 11 janvier 2016
[927] ROSSET Christian ; « Tenir le mur » in *9eme art* n° 15 ; Angoulême ; janvier 2009
[928] *Beaux-Arts Magazine* Hors Série n°5 ; Paris ; juin 2009
[929] MENU Jean-Christophe ; *op. cit.* ; 2011 ; p.144-145

spécificité du médium et d'invalidation de l'exposition de la planche originale. »[930]

Au sein de notre corpus, six expositions (11%) ont eu recours, au moins en partie à la présentation de planches originales à l'horizontale dans des vitrines. Si une dimension pragmatique peut éventuellement entrer en ligne de compte pour ne pas avoir à encadrer chaque planche individuellement, c'est une pragmatique qui nous semble tout autant révélatrice du désinvestissement du médium par l'institution.

Ill.33 - Moebius Transe Forme à la Fondation Cartier en 2010



Ill.34 - Astérix à la BNF en 2013

Sans qu'il soit possible de faire de généralité, le refus de la verticalité nous apparaît, dans le care de l'institution muséale tout particulièrement, comme une dévalorisation de la bande dessinée rendue à un statut de *document* plus que d'*œuvre*. Un statut qui apparaît par ailleurs dans l'approche même de certaines expositions comme nous allons le voir. C'est un avis que partagent d'ailleurs certains des commissaires des expositions de notre corpus. Sébastien Gokalp, conservateur au musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et commissaire de l'exposition *Crumb, de l'underground à la Genèse* nous expliquait ainsi :

« La verticalité s'est imposée, pas d'emblée, mais assez vite : elle induit un rapport différent à la planche : celle-ci n'est plus un objet de

[930] ibid ; p.168

consommation mais une œuvre, cela incite à creuser, à passer plus de temps. À plat, j'avais mis justement tout ce qui était imprimé. »[931]

Philippe Thiébault nous expliquait, dans la même logique mais selon le contrepied, avoir choisi d'exposer la bande dessinée comme document et donc à l'horizontale :

> « […] tout ce qui était dans l'exposition était tout de même là pour compléter un propos, pour illustrer un propos, pour le concrétiser, donc ce qui était certainement, tout au moins dans cette section là, les œuvres qui étaient montrées avaient un aspect documentaire. Si vous voulez, je n'avais pas forcément cherché à analyser les sources des différents dessinateurs, essayé de comprendre pourquoi ils avaient pris ce chemin là plutôt qu'un autre, je voulais quand même faire un constat qu'à l'époque il y avait quand même une inflation, puisqu'il y avait un côté inflationniste auquel la BD a participé […] Je 'n'avais pas considérée la BD comme un médium... je l'avais plutôt réduit à l'état de médium. […] si vous voulez je n'avais pas non plus recherché à tout prix les critères de qualité, si tant est qu'on puisse tenter d'établir une hiérarchie des dessinateurs de BD. Mais j'étais plutôt à la recherche d'une atmosphère et d'une suggestion, plutôt que d'une création originale. »[932]

Laurent Le Bon enfin nous expliquait qu'il cherchait systématiquement dans ses expositions à limiter au maximum de présenter des éléments à l'horizontale :

> « Je me suis battu […] pour que la bande dessinée soit présentée de manière verticale. Alors il n'y avait rien d'à plat. […] pour moi ça c'était très important pour des questions de lisibilité, de visibilité, mais aussi de symbolique, c'est-à-dire pour moi ça avait autant d'importance, voilà. […] Après, il y a des hiérarchies, mais en termes d'expographie et tout ce que vous voulez, bien évidemment, pour moi la verticalité, ne serait-ce aussi que pour des conditions de visibilité, ça a du sens. Et donc en général, le document, bah déjà on en parle même pas, bah oui bon, et c'est la vitrine en bas à gauche dans la dernière salle. Après il y a une petite subtilité qui est l'histoire des conditions de conservation préventive ; c'est vrai qu'il y a beaucoup de documents qui sont des revues, des livres, et c'est pas toujours facile à mettre vertical. Mais par exemple pour Dada, et on l'a fait pour Hergé, on s'était fait chier mais, quand il y a un album, même lourd, ça prend plus de temps mais c'est pas grave, on le travaille pour le monter vertical. »[933]

---

[931] échange de mail Sébastien Gokalp du 19 janvier 2016
[932] Entretien du 01/02/2016
[933] Entretien avec Laurent Le bon du 11 janvier 2016

Au regard de ces différentes affirmations, toutes trois dues à des conservateurs du patrimoine, on comprend mieux à quel point l'horizontalité est associée au document et renvoie donc la bande dessinée à son statut de produit d'édition plus que d'œuvre d'art graphique originale. Ce parti pris scénographique qui peut se justifier par certaines contingences matérielles ou de conservation préventive nous semble trop récurrent au sein de notre corpus pour ne pas parler de domination symbolique de la bande dessinée présentée de cette manière au sein du contexte muséal. Cette présomption, assumée pour Philippe Thiébault, nous semble renforcée du fait même de la présence d'autres indices de domination symbolique au sein de la scénographie, comme nous allons le voir.

Aspects dévalorisants

Dans plusieurs expositions de notre corpus, nous avons pu trouver des éléments qui nous semblaient pouvoir être considérés comme dévalorisants pour la bande dessinée. Renvoyant à la sphère de l'enfance et/ou du ludisme, se voulant probablement désacralisants et légers, ces éléments que nous allons détailler ci-après apparaissent en forte opposition avec les codes de *la culture cultivée* – selon le mot de Bourdieu –, et donc renforcer l'antagonisme entre la bande dessinée et le lieu d'exposition, musée ou bibliothèque. Ils sous-entendraient que le sujet de l'exposition n'est pas aussi sérieux qu'à l'accoutumée et pourraient induire une forme de désengagement de la part du visiteur, inviter à un *usage faible* pour reprendre l'expression de Passeron[934].

- Typographies

Ill.35 - Dans l'exposition *Architecture & Bande Dessinée* qui a eu lieu à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine en 2010 les titres de sections étaient colorés de nombreuses couleurs (voir photo ci-contre). Qui tranchait d'autant plus avec le reste de la scénographie qui adoptait un parti pris des plus épuré avec des cimaises blanches évoquant les pages dépliées d'un livre et qui revêtaient un aspect presque immatériel puisqu'il s'agissait de membranes souples et translucides, rétro éclairées, tendues sur une armature métallique invisible. Cette mise en forme des titres nous semble

[934] PASSERON Jean-Claude ; op. cit. ; 1991

archétypale de ce que nous avons décrit ci-dessus, c'est à dire en rupture avec les codes de sobriété de l'exposition de l'art contemporain, par ailleurs mobilisés dans l'exposition.

- Recours aux agrandissements

Nous parlions précédemment de l'utilisation qui avait pu être faite de fac-similés, et particulièrement d'agrandissements parmi les éléments exposés[935]. Désormais davantage identifiés à la scénographie plutôt qu'aux œuvres exposées, ils s'affranchissent de la critique de la confusion entre originaux et reproductions. Ils n'en constituent pas moins une pratique qui, très marginale dans les expositions de beaux-arts, est des plus fréquentes dès qu'il s'agit d'expositions de bande dessinée, aussi bien celle de notre corpus que celles hors corpus[936].

Ill.36 - *Moebius Transe Forme*
à la Fondation Cartier en 2010

Ill.37 - *Brassens ou la liberté*
à la Cité de la musique en 2011

L'agrandissement d'une planche pour en faire un élément décoratif, un élément d'ambiance de la présentation ne peut que difficilement être considéré comme valorisant pour le médium. Il s'agit, pour nous, d'une pratique qui relève assez explicitement de la domination symbolique dans la mesure où elle cantonne la bande dessinée dans la dimension ludique et agréable, au sein même d'un espace dans lequel elle est sensée être présentée avec un certain recul, du sérieux et de la rigueur scientifique. Le fréquent recours à ce procédé illustre selon nous le parti pris des institutions culturelles vis à vis des expositions de bande dessinée qu'elles accueillent. Nos recherches nous ont en effet permis d'attester la présence d'agrandissements comme éléments de scénographie dans au moins 37% des expositions de notre corpus ; un trait que l'on retrouve par ailleurs dans nombre d'expositions hors corpus[937].

[935] Voir en 3.2.1.
[936] Voir en 3.3.3.
[937] Voir en 3.3.3.

Jean-Marc Thévenet soulignait pour l'exposition Architecture & Bande Dessinée dont il était co-commissaire que :

> « Les auteurs ont souvent spontanément donné leur accord pour ces agrandissements. »[938]

Ce qui aurait tendance à montrer que les dessinateurs de bande dessinée auraient une conscience moindre de leur statut d'artiste, ou du statut d'œuvres de leurs planches. Nos échanges hors entretiens avec certains conservateurs, voire avec certains artistes contemporains laissaient clairement entendre que nombre d'artistes contemporains n'accepteraient pas aussi facilement l'utilisation de leurs œuvres dans la scénographie.

Parcours

Jacqueline Eidelman décrivait « […] le parcours de visite comme la coïncidence entre un parcours conceptuel et un parcours topographique […] »[939]. Du parcours topographiques, nous n'avons que des traces (photographies) ou des signes (plans) en proportions variables. C'est donc surtout le parcours conceptuel que nous sommes en mesure ici d'étudier.

Commençons par rappeler une statistique que nous avons abordée plus tôt[940] : la majorité des expositions de notre corpus adoptent une approche monographique (41%), ensuite l'essentiel suit une approche thématique (37%), puis viennent des approches esthétique (18%) et sociologique (4%). Mais ceci relève de l'approche globale de l'exposition – et nous avons vu par ailleurs que le catalogue pouvait adopter une posture différente. Si l'on s'intéresse maintenant à la structuration des sections de ces expositions, qu'apprend-t-on ?

C'est dans le rapport à l'œuvre suggéré par l'exposition que se trouve la clef de l'interprétation des œuvres. Peter Van Mensch[941], enseignant chercheur spécialiste de la muséologie, parle de muséologie d'objets, centrée sur l'œuvre et où le propos vient donc compléter l'œuvre, qu'il oppose à la muséologie d'idées où, explicitement, le concept défendu par le(s) commissaire(s) de l'exposition domine. A ces deux catégories, Jean Davallon[942] rajoute une troisième, la muséologie de point de vue, centrée sur le visiteur, et qui correspond aux expositions *immersives* ou *hyperscénograhiées*. Jean-Philippe Martin et Jean-Pierre Mercier reprenaient une catégorisation assez similaire

---

[938] in Beaux Arts Magazine ; Hors série ; juin 2010 ; p.8

[939] EIDELMAN Jacqueline ; "La réception de l'exposition d'art contemporain Hypothèses de collection" ; *Publics & Musées* n°16 ; p.165

[940] Voir en 2.4.5.

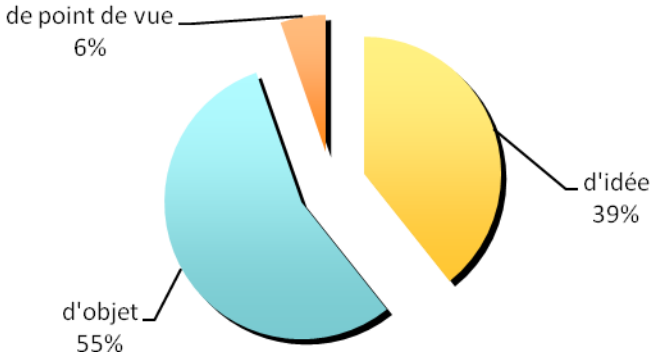
[941] MENSCH Peter Van; Professionalising the Muses ; AHA Books ; Amsterdam, 1989

[942] Davallon Jean ; op. cit. ; Paris, 1999

dans un article de 2005 évoquant d'une part une approche phénoménologique qui respecterait « le modèle canonique des musées de beaux-arts » et valoriserait avant tout la dimension esthétique de la bande dessinée, face aux « expositions spectacle » qui « se propose[nt] de fournir au visiteur une expérience de substitution dont l'aspect le plus spectaculaire consiste à représenter en trois dimensions ce qui, à l'origine, n'en comporte que deux. »[943] Il est notable que, dans notre corpus, aucune exposition ne corresponde pleinement – en tout cas pas uniquement – à cette dernière catégorie alors que les expositions hyperscénographiées sont assez fréquentes pour la bande dessinée mais qui se présente généralement sans catalogue ou avec un fascicule très succinct.

Si l'on s'intéresse aux expositions de notre corpus selon cette typologie, on obtient la répartition suivante :

Fig.22 - Répartition par type des muséographies des expositions de notre corpus



La majeure partie des expositions de notre corpus (55%) adoptent une muséographie d'objet, insistant donc sur la dimension plastique, esthétique des planches et dessins présentés. On retrouve principalement cette muséographie pour les expositions que nous avons qualifiées de monographiques[944] ou d'esthétiques[945]. Les éléments sont présentés pour leurs propriétés intrinsèques, pour montrer un *style*. Ce sont, selon nous, les expositions les plus légitimantes. Il est particulièrement positif de constater qu'elles sont majoritaires, mais on remarque qu'elles ne représentent qu'une petite majorité.

---

[943] MARTIN Jean-Philippe et MERCIER Jean-Pierre ; « Scénographie de la bande dessinée dans les musées et les expositions » ; in *Artpress* hors-série n°26 ; Paris, 2005 ; Jean-Philippe Martin est directeur de l'action culturelle à la CIBDI et Jean-Pierre Mercier y est conseiller scientifique

[944] Voir en 2.4.5.1.

[945] Voir en 2.4.5.3.

39% des expositions de notre corpus adoptent une muséographie d'idée, c'est-à-dire que la bande dessinée – et les autres éléments qui s'y trouvent – est présentée dans le but d'illustrer le propos de l'exposition. C'est particulièrement le cas pour les expositions que nous avons qualifiées de thématiques[946]. La bande dessinée sert donc le propos du commissaire. Nous avons déjà montré que le fragment de bande dessinée exposé perdait sa valeur d'usage et se voyait intégré dans la séquence de l'exposition au lieu de la séquence de la diégèse. L'instrumentalisation de la bande dessinée nous semble ici redoublée puisqu'elle est alors exposée pour ce qui s'y trouve, ce qui y est représenté, et non pour le fait qu'elle soit de la bande dessinée ou pour les talents du dessinateur. Elle apparaît ici comme une trace, un témoignage.

Enfin 6% des expositions de notre corpus relèvent de la muséographie de point de vue. Il ne s'agit pas de muséographie spectacle comme nous le verrons plus loin pour les expositions hors corpus[947], mais on s'en rapproche par le recours massifs aux éléments que nous avons considérés comme déligitimants précédemment lorsque nous parlions de ce qui est présenté dans l'exposition.

3.2.3. Motivations à la mise en exposition de la bande dessinée

On l'a vu, la bande dessinée a longtemps été décriée et, si elle a pu acquérir une reconnaissance en tant qu'art, sa pleine légitimation semble encore bien fragile. Dans le corps des conservateurs particulièrement, elle semble conserver un statut d'art mineur à en croire sa place dans les collections nationales d'une part[948] et certaines déclarations d'autre part. Ainsi par exemple, Thérèse Willer, directrice du musée Tomi Ungerer à Strasbourg :

> « Pour la majorité des conservateurs, l'Art avec un grand A ne rime pas avec "accessible" ni "populaire". A leurs yeux, dès lors qu'une œuvre n'est pas unique, qu'elle a été reproduite et diffusée commercialement, que ce soit par voie de presse ou de posters pour l'illustration, ou sous forme d'albums pour la bande dessinée, elle perd toute valeur artistique et ne mérite donc pas de figurer dans une collection. »[949]

Fabrice Hergott, conservateur à la tête du musée d'art moderne de la ville de Paris où a eu lieu l'exposition *Crumb, de l'underground à la Genèse* écrivait-il dans l'introduction du catalogue :

---

[946] Voir en 2.4.5.2.
[947] Voir en 3.3.3.
[948] Voir en 3.3.1
[949] propos rapporté par JARNO Stéphane ; « Objectif Louvre » ; *Télérama* n°3084, 21/02/2009 - http://www.telerama.fr/scenes/objectif-louvre,39378.php

> « Les musées ont longtemps ignoré la bande dessinée, vue comme un art mineur destiné à divertir. »[950]

D'autres commissaires d'expositions de notre corpus non issus du sérail des conservateurs du patrimoine témoignent des difficultés rencontrer dans l'organisation de leurs évènements :

> « "Lorsque nous avons commencé à exposer des planches, nous avons dû faire face à des réactions d'une grande violence. On nous reprochait de faire de la sous-culture", se souvient Dominique Paysant, coresponsable de l'artothèque de Cherbourg-Octeville qui organise actuellement une exposition Hugo Pratt. "Quand j'allais voir des responsables de centres d'art, j'étais reçu entre l'ascenseur et la machine à café, se souvient pour sa part Jean-Marc Thévenet, ancien directeur du festival d'Angoulême et organisateur de la biennale d'art contemporain du Havre. Il était extrêmement compliqué de monter des expositions communes avec des FRAC. Les directeurs d'institutions culturelles avaient une vision monolithique de ce qu'était l'art." Les expositions de bandes dessinées, lorsqu'elles avaient lieu, ne mettaient jamais en avant l'aspect artistique de la discipline. »[951]

Dès lors, on peut se demander ce qui pousse ces conservateurs à exposer de la bande dessinée dans leurs institutions. Nous ne prétendons pas parvenir à donner un aperçu exhaustif de l'ensemble des motivations que peuvent avoir rencontré l'ensemble des commissaires des expositions de notre corpus, parce que nous n'avons pas tous pu les rencontrer d'une part, mais d'autre part parce qu'il nous apparaît évident que, chez chacun, un ensemble de motivations peut être à l'œuvre à différents degrés, et peut être même à différents stades d'avancement du projet. Nous cherchons donc simplement à envisager plusieurs des motivations possibles à l'exposition de bande dessinée dans des structures qui n'en possèdent pas dans leurs collections en rattachant à chaque fois une ou plusieurs des expositions pour lesquelles cette motivation a pu s'avérer explicite.

Diversifier le public

Parmi les missions du musée, comme des autres institutions culturelles, existe depuis la création du ministère des affaires culturelles la nécessité de la diffusion de l'art auprès du plus large public possible. Cela passe notamment par

---

[950] COLLECTIF ; *Crumb, de l'underground à la Genèse* ; Paris ; Paris musées ; 2012 ; p.26

[951] PAJON Léo ; « la bd se case au musée » ; in Arts magazine, juillet-aout 2009, p.56

un souci de diversification du public, réaffirmé dans la loi musée du 4 janvier 2002. André Gob et Noémie Drouguet écrivaient ainsi en 2006 :

> « Le conservateur faillirait à sa mission s'il ne cherchait à ouvrir son propos vers d'autres catégories de publics, à attirer celles-ci par des actions particulières : adaptation de la muséographie et des textes, expositions temporaires, promotion médiatique, politique de prix, sortie des murs du musée pour aller vers le public. »[952]

> « Beaucoup de conservateurs sont soucieux d'élargir leur public vers des catégories - âge, niveau culture, socio-économique - qui fréquentent peu leur musée. […] L'exposition temporaire représente un des moyens les plus utilisés dans cette démarche […]. »[953]

Cette préoccupation a pu engendrer différentes stratégies, notamment le recours à des domaines de création considérés comme plus populaires, et ce particulièrement depuis le ministère Lang qui a consacré la démocratie culturelle et la reconnaissance de formes d'expressions artistiques habituellement dénigrées. Serge Chaumier critiquait d'ailleurs cette ambivalence entre pseudo reconnaissance des cultures populaires, et prétexte pour attirer un *non-public* dans l'institution : « Au nom de quoi conduire des jeunes de banlieues dans les temples de la culture bourgeoise que sont les musées de beaux-arts ou les opéras si l'on est convaincu que leur culture d'origine est tout aussi légitime et valable ? […] les solutions les plus folles seront tentées comme d'offrir les plus belles scènes des institutions aux rappeurs ou les cimaises des musées aux tagueurs. »[954] Notons d'ailleurs que rap et tags – ou art de rue – connaissent, eux-aussi, une forme de légitimation et font l'objet d'études sociologiques à l'heure actuelle. Un autre spécialiste de la muséologie, Dominique Poulot, relevait également ce phénomène de mobilisation d'une culture plus populaire pour promouvoir une culture plus savante :

> « Les succès de séries télévisées ou de films débouchent désormais sur des expositions temporaires, voire sur des musées à part entière, qui entendent bénéficier de l'intérêt suscité pour introduire un propos pédagogique. »[955]

---

[952] GOB André et DROUGUET Noémie ; op. cit. ; 2006 ; p.99
[953] Ibid ; p.215
[954] CHAUMIER Serge ; « Introduction » ; *Culture et Musées* n°5 ; Arles ; Actes Sud ; 2005 ; p.24
[955] POULOT Dominique ; op. cit. ; 2005 ; p.102

« L'impératif d'inclusion social s'impose désormais avec force, et débouche sur des préoccupations de fréquentation, de programmation et d'évaluation, mais surtout sur un dessein de médiation. »[956]

Et il semble en effet que l'une des motivations conduisant à exposer la bande dessinée dans un musée dont ce n'est pas la vocation première soit liée à cette volonté de diversification. C'est ce qu'écrivait un journaliste de la presse spécialisée Beaux-Arts en 2009 :

« Les responsable d'expositions de BD dans les musées traditionnels reconnaissent d'ailleurs à demi-mot que le 9e art leur permet d'attirer un autre public, plus jeune, moins expérimenté, qui n'aurait pas forcément pensé à pousser la porte de leur établissement. »[957]

Et c'est en effet de manière assez explicite que l'on va trouver en introduction du catalogue même de certaines expositions l'affirmation que cette exposition a pour but de renouveler le public de l'institution :

« [L'exposition] s'affirme ainsi comme un signal fort d'ouverture en direction du grand public, tout en explorant des problématiques d'ordre scientifique. Cet évènement entend aussi bin offrir un point de vue neuf sur le musée lui-même à ceux qui en sont déjà familiers, qu'attirer les lecteurs de bande dessinée au musée, ce lieu qu'ils considèrent trop souvent comme élitiste. »[958]

« […] j'ai souhaité que la Cité puisse investir un domaine de création artistique ui, non seulement séduit un large public, mais dont les liens avec l'architecture et l'urbanisme sont évidents. »[959]

« L'exposition proposée par le musée de l'Armée, comme son catalogue, visent non à renouveler les perspectives ouvertes par [les travaux des chercheurs français et algériens] mais à les rendre accessibles à d'autres publics, en empruntant d'autres médias. »[960]

---

[956] ibid ; p.109

[957] PAJON Léo ; « La BD se case au musée » ; in *Arts Magazine* n°36 ; Juillet-Août 2009 ; p.56

[958] propos de Maryse Joissains Masini, président de la communauté du Pays d'Aix, maire d'Aix-en-Provence et député des Bouches du Rhône dans COLLECTIF ; *La BD s'attaque au musée !* ; Marseille ; Images en manœuvres ; 2008 ; p.5

[959] propos de François de Mazières, Président de la cité de l'architecture et du patrimoine dans THEVENET Jean-Marc (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2010 ; p.7

[960] propos du Général Christian Baptiste dans BERTRAND Christophe (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2012 ; p.11

A travers ces trois expositions, on trouve la même affirmation d'ouverture à un plus large public et d'accessibilité du propos de l'institution par l'intermédiation de la bande dessinée.

Lors de nos entretiens, plusieurs commissaires d'expositions ayant eu lieu dans d'autres institutions nous ont affirmé que l'exposition avait accueilli une fréquentation plus importante que leurs évènements habituels sans pour autant reconnaître que cet effet était recherché ni même nécessairement attendu. Nos questions quant à l'éventuelle modification de la structure du public (plus jeune, moins familier de l'institution voire des musées en général) sont généralement restées sans réponse en raison de l'absence d'analyse statistique menée sur le public pendant ces évènements.

Nous ne postulons pas de systématisme quant à la motivation de diversification du public, et nous ne considérons pas non plus que cette motivation, même lorsqu'elle existe, remette en question l'implication potentielle du ou des commissaires ni même de la direction de l'institution dans le sujet de l'exposition. Nous soulignons cependant qu'il y a là une instrumentalisation de la bande dessinée à des fins autres que sa simple présentation et, partant, une forme de domination symbolique, celle-ci étant considérée comme susceptible d'attirer un public plus jeune et/ou moins éduqué que les publics habituels de la structure aux pratiques dominantes et légitimes.

Ces stratégies sont par ailleurs critiquées au sein du monde muséal. Serge Chaumier par exemple déplore qu'« En voulant séduire toujours plus de visiteurs, le musée ne s'est pas pour autant engagé dans une démocratisation véritable, mais trop souvent dans un travestissement de ses missions. »[961]. Didier Rykner, journaliste spécialisée dans les beaux-arts et les musées tenait récemment un discours similaire lors d'une interview :

> « Il est certain que l'on veut aujourd'hui que tout le monde aille au musée, y compris les gens qui ne s'y intéressent pas. On les attire donc avec des choses qui ne sont pas muséales pour les faire venir, ce qui est absurde. […] Le niveau baisse donc et on accompagne cette baisse… Vouloir faire des blockbusters avec des grands noms pour que défilent des centaines de milliers de visiteurs aboutit à un non-sens dans la mesure où plus personne ne profite des œuvres. L'idéologie ambiante est que tout se vaut, que Dark Vador est aussi légitime au Louvre qu'Hercule, qu'il n'y a pas de hiérarchie dans la culture. Il faut toujours un prétexte contemporain et populaire pour prétendument faire aimer l'art ancien. Rabaissé de la sorte, l'art ancien n'est quasiment plus considéré pour ce qu'il est. »[962]

---

[961] CHAUMIER Serge ; « La nouvelle muséologie mène-t-elle au parc ? » ; in CHAUMIER Serge (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2011 ; p.86

[962] propos rapportés par GISLAIN Raphaël de ; « Didier Rykner : la classe politique est devenue inculte ! » ; Politique magazine ; 14 septembre 2015 ;

On retrouve bien dans cette citation l'idée de hiérarchisation entre arts légitimes – ici l'art ancien – et arts populaires qui viennent rabaisser la culture. La référence aux industries culturelles, toujours accusées de menacer la haute culture[963], est explicite.

Ces stratégies semblent contredire une affirmation de Raymonde Moulin qui expliquait que : « Les économistes qui ont analysé l'organisation des musées soulignent que leurs directeurs maximisent leur utilité en montrant des expositions et en procédant à des acquisitions, dont l'objectif est de les valoriser dans le monde international des musées et non de satisfaire le "grand public" (Pommerehen, Frey, 1980). […] Les organisateurs d'expositions et les responsables de musées d'art contemporain travaillent pour leurs pairs et pour les artistes. »[964]. Selon Moulin donc, la priorité du conservateur dans ses acquisitions – nous verrons plus loin si cela se vérifie – et dans l'organisation de ses expositions serait la reconnaissance de ses pairs et non celle du public.

Une manière de résoudre cette opposition apparente est d'imaginer que, dans un contexte de réduction des subventions publiques, particulièrement depuis 2008 – ce qui correspond assez bien avec le moment de l'accroissement de la fréquence des expositions dans notre corpus –, un moyen d'être reconnu par ses pairs soit précisément de générer une certaine affluence et, ainsi, des recettes de billetterie.

Une autre lecture serait de souligner que Moulin insiste ici sur les conservateurs d'art contemporain. L'opposition que nous constatons ici pourrait s'expliquer par le fait que la bande dessinée ne s'inscrive pas dans la logique de l'art contemporain. Nous reviendrons plus en détail plus loin sur ce point[965], mais rappelons ici que, parmi les expositions de notre corpus, celles ayant eu lieu dans une institution, publique ou privée, dédiée à l'art contemporain sont largement minoritaires (16%) même s'il ne s'agit pas du type de lieu le moins représenté dans notre corpus[966].

Lutter contre le déclassement de l'institution

Au-delà de la question de la fréquentation, enjeu moral et philosophique mais aussi, voire surtout, économique, la question de la diversification des publics et de l'image de l'institution revêt une dimension symbolique. On retrouve un concept mobilisé pour les individus. Olivier Donnat parlait pour les

---

http://www.politiquemagazine.fr/didier-rykner-la-classe-politique-est-devenue-inculte/

[963] Voir en 1.4.

[964] MOULIN Raymonde ; op. cit ; ; 1992 ; p.65

[965] Voir en 3.4.

[966] Voir en 2.4.3.

publics en quête de nouvelles pratiques culturelles « d'échapper à la double menace de "popularisation" et de "ringardisation" »[967] et il semble possible d'affirmer que les institutions culturelles sont, d'une certaine manière, dans des problématiques similaires. Jean-Pierre Esquenazi écrivait que, « Pour entretenir sa propre légitimité, préserver l'activité à laquelle elle doit son existence, l'institution est obligée de compter avec les transformations sociales en cours et de s'y adapter. »[968] En effet, la structure publique ayant pour vocation d'accueillir du public doit une partie de ses subventions au moins au fait de remplir un contrat de performances dans lequel, parmi les objectifs, on trouve des notions de fréquentation. Elle se doit donc d'entretenir son image, sa réputation, et de trouver les moyens de pérenniser, voire développer, sa fréquentation. Le premier point que nous avons abordé, la volonté de diversification du public, ne serait donc qu'un symptôme de cette problématique plus globale.

Olivier Donnat écrivait encore que « […] la politique culturelle a recherché de nouvelles voies entre tradition et modernité capables d'apporter la preuve que la culture n'était pas par essence ennuyeuse, en intégrant des activités moins "sérieuses" […] »[969] . Cela ressemble fort à un descriptif du contexte dans lequel on se situe pour une partie au moins des mises en exposition de la bande dessinée : appliquer des codes dominants à un médium longtemps jugé illégitime tout en orchestrant une forme de domination symbolique dans la scénographie, ou dans le traitement des essais du catalogue, indiquant que le sujet n'est pas aussi sérieux que ceux que l'on rencontre à l'accoutumée dans l'institution où se tient l'exposition.

Cette dimension de divertissement, si elle est, nous l'avons vu, assez explicite dans la scénographie, ou dans l'approche de certains catalogues, n'est que rarement revendiquée. On trouve toutefois, sous la plume d'Eric de Visscher, directeur du Musée de la musique et Laurent Bayle, directeur général de la Cité de la musique à propos de l'exposition *Brassens ou La liberté*, une affirmation assez claire allant dans ce sens :

> « […] c'est donc un nouveau regard sur cet artiste que la Cité de la musique a souhaité présenter, en demandant à Joann Sfar et à Clémentine Deroudille de transmettre leur passion pour Brassens par une exposition qui se veut à la fois ludique et didactique. »[970]

L'accusation de ludisme et de divertissement qui était portée sur la bande dessinée auparavant pour justifier son dénigrement[971] semble aujourd'hui une motivation à son utilisation dans la sphère muséale. C'est en ce sens où nous

---

[967] DONNAT Olivier ; op. cit. ; 1994 ; p.235
[968] ESQUENAZI Jean-Pierre ; op. cit. ; 2007 ; p53
[969] DONNAT Olivier ; op. cit. ; 2004 ; p.96
[970] DEROUDILLE Clémentine et SFAR Joann ; op. cit. ; 2011
[971] Voir en 1.4.

parlons de domination symbolique puisqu'il apparaît ainsi que le regard porté par l'institution culturelle sur la bande dessinée n'a pas changé mais que, confronté à de nouveaux impératifs, la culture légitime fait appel à cette culture populaire en quelque sorte comme cheval de Troie intellectuel pour le renouvellement de ses publics et la préservation de sa légitimité.

De nouveaux producteurs

Une autre piste à explorer concernant les motivations de la mise en exposition de la bande dessinée est celle du renouvellement générationnel des producteurs, c'est-à-dire des commissaires d'expositions, conservateurs du patrimoine et responsables de structures culturelles. Nous avons déjà souligné l'évolution générationnelle dans le cadre du changement de rapport à la profession des dessinateurs de bande dessinée[972], ou de rapport au medium de la part du public et notamment des universitaires et des bédéphiles[973]. Nous nous placions à la suite de Luc Boltanski et de son article de 1975 sur la constitution du champ de la bande dessinée[974] dans lequel il faisait état de l'accession aux études supérieures d'un plus large nombre d'individu, notamment issus des classes moyennes, comme susceptible d'importer des goûts populaires parmi les élites, et en retour des approches savantes de la culture populaire.

Si l'on s'intéresse à la date de naissance des commissaires des expositions de notre corpus, on trouve une majorité de baby boomers, c'est-à-dire d'individus nés entre 1943 et la première moitié des années 1970. Ce sont donc des individus particulièrement susceptibles d'être concernés par ce phénomène de renouvellement des codes. Olivier Donnat tenait un discours tout à fait similaire concernant d'autres formes d'expression artistique : « On peut dire, dans une certaine mesure que les discours sur l'art et la culture ont alors pris acte de l'importance cosmologique mais aussi esthétique de l'émergence de la contre-culture des années 1960 et de l'apparition de la "culture jeune" - et ce n'est bien entendu pas un hasard si cette volonté affirmée de rendre la culture institutionnelle plus attractive - plus festive et plus facile d'accès a correspondu à l'arrivée à des postes de responsabilité - économique, politique, médiatique - des "baby boomers" qui avaient connu le jazz et le rock au cours de leur propre adolescence et avaient participé plus ou moins activent à la promotion de la contre-culture de la fin des années 1960. »[975]

Cette diversification des goûts, garante d'une forme d'ouverture d'esprit, est devenue, si l'on en croit Bernard Lahire, un nouveau critère de distinction. Lahire cite ainsi Peterson : « Le goût de l'élite n'est plus défini par l'appréciation

---

[972] Voir en 1.7.
[973] Voir en 1.3. et 1.5.
[974] BOLTANSKI Luc ; op. cit. ; 1975
[975] DONNAT Olivier ; op. cit. ; 2004 ; p.96

des formes d'art les plus hautes (et par un dédain moral ou une tolérance perplexe vis-à-vis de toutes les autres formes d'expression esthétiques). Désormais, il est redéfini comme une appréciation de l'esthétique des différentes formes, ainsi que par une appréciation des arts les plus hauts. Par ce que le prestige provient du fait que l'on connaît toutes les formes et que l'on participe à toutes les formes (qu'on les consomme toutes), le terme *omnivore* semble approprié. »[976]. Lahire cite également Bourdieu : « […]le roman policier, la science-fiction ou la bande dessinée peuvent être des propriétés culturelles tout à fait prestigieuses au titre de manifestations d'audace et de liberté, ou au contraire être réduits à leur valeur ordinaire, selon qu'ils sont associés aux découvertes de l'avant-garde littéraire ou musicale, ou qu'ils se retrouvent entre eux, formant alors une constellation typique du "goût moyen", et apparaissent ainsi pour ce qu'ils sont, de simples substituts des biens légitimes ».[977]

Ainsi donc, au-delà des volontés liées à la défense de l'Institution même à travers le développement espéré de son public, une des motivations pour exposer de la bande dessinée se situerait, chez les commissaires, à un niveau individuel, de promotion de soi, de démonstration d'ouverture d'esprit et d'omnivorité culturelle.

Certains des commissaires des expositions de notre corpus ont pu pointer, lors de nos entretiens, une évolution générationnelle du point de vue des institutions et du rapport que les conservateurs entretiennent à la bande dessinée. C'est le cas de Thierry Groensteen, évoquant les conservateurs de la BNF :

> « Peut être en effet que les choses ont bougé depuis 2000 [date à laquelle il a assuré le commissariat de l'exposition *Maîtres de la bande dessinée européenne* à la BNF]. Pour plusieurs raisons ; parce qu'il y a eu un rajeunissement des conservateurs. »[978]

Mais c'est également le constat que faisait, à Cherbourg, Véronique Liévin, responsable de l'artothèque où elle a co-dirigé plusieurs expositions de bande dessinée, dont deux dans notre corpus :

> « On a eu deux conservatrices, deux jeunes conservatrices qui se sont succédées, donc qui sont arrivées alors que le projet de la biennale [du neuvième art] était très présent dans leur musée puisque ça faisait partie d'une programmation récurrente ; donc, elles, ont été recrutées par la ville, sachant que ce projet existait, et aussi parce que ce projet les

[976] PETERSON Richard et SIMKUS Albert ; op. cit. ; 1993
[977] BOURDIEU Pierre ; op. cit ; 1979 (A) ; p.96-97
[978] Entretien avec Thierry Groensteen du 20/01/2016

intéressait. Donc c'est devenu pour elles qui ont postulé à ce moment là une des raisons de venir travailler dans ce musée. Donc, bien sûr, plus ouvertes, plus réceptives […] C'est générationnel, hein ? C'est quand même des... oui ce sont des générations qui ont lu la bande dessinée et qui sont arrivées par conviction dans le milieu de l'art mais qui ne peuvent pas ignorer que, dans la bande dessinée, il y a cette dimension plastique qui est essentielle quand même pour ces auteurs et puis pour les lecteurs. Oui, bien sûr ils sont nés avec une bande dessinée dans les mains. C'est des générations de conservateurs d'une trentaine d'années, donc ils n'ont pas pu échapper au phénomène... »[979]

On voit dans ces affirmations une double lecture intéressante de ce phénomène générationnel : le rapport à la bande dessinée serait différent, plus immédiat, mais aussi le rapport aux expositions de bande dessinée. On l'a vu, le public de la bande dessinée a évolué dans les années 1960-1970 d'une part, et dans les années 1990-2000 d'autre part[980]. Ainsi, la lecture de bande dessinée a-t-elle pu se renforcer chez les adultes et dans les milieux intellectuels. Comme nous l'évoquions à ce propos, soucieux d'échapper à une logique de déclassement et faisant preuve d'omnivorité culturelle, les intellectuels, les diplômés des années 2000-2010 poursuivent plus aisément, plus fréquemment, leur lecture bande dessinée, d'autant plus qu'ils sont susceptibles de trouver une production en adéquation avec leurs centres d'intérêt et non plus seulement des madeleines de Proust échappées de leur enfance. Par ailleurs, le phénomène de l'exposition de la bande dessinée s'est ancré dans le temps, notamment avec des manifestations récurrentes comme la biennale du neuvième art de Cherbourg. Elle est donc devenue une pratique concevable, susceptible de rentrer légitimement dans l'ensemble des activités d'un conservateur du patrimoine même si cela touche, dans les faits un nombre restreints de conservateurs.

Cette évolution devient facilitatrice pour l'organisation d'expositions en levant certaines des barrières que les commissaires des expositions de notre corpus ont pu rencontrer pour mettre en place des expositions sur, ou incluant de la bande dessinée.

[979] Entretien avec Véronique Liévin et Dominique Paysant du 28/01/2016
[980] Voir en 1.2.

3.3. Politique culturelle et bande dessinée

La politique culturelle mise en œuvre autour de la légitimation artistique de la bande dessinée passe par trois axes que nous avons déjà maintes fois énumérés: l'acquisition d'originaux, la constitution d'une institution permanente qui lui soit dédiée, et la tenue d'expositions qui l'intègrent. Nous nous sommes déjà intéressés longuement à la CIBDI et à notre corpus d'expositions, mais qu'en est-il réellement des collections nationales de bande dessinée ? Quelle politique d'achats est menée par l'Etat et où sont conservées les planches originales en France en dehors de la CIBDI ?

Par ailleurs, lorsque nous avons décrit cette dernière, certains éléments nous ont interpellé. Nous reviendrons ici plus longuement sur les limites de la CIBDI et sur ce que ces limites disent de la politique culturelle consacrée à la bande dessinée.

Enfin, nous avons souhaité nous interroger sur les expositions qui constituent notre hors corpus, notre hors champ. C'est ici l'occasion pour nous d'interroger de nouveau la pertinence des choix que nous avons opérés pour délimiter notre corpus, mais aussi de montrer l'image sociale qui peut être construite et véhiculée par la mise en exposition de la bande dessinée dans des configurations qui ne répondaient pas aux critères que nous avons retenus pour identifier les expositions supposées les plus légitimantes, et les plus influentes dans la constitution de cette représentation sociale.

3.3.1 La place des originaux de bande dessinée dans les collections nationales

Au-delà de la mise en exposition, la constitution de collections pérennes, qu'elles soient présentées au public de façon permanente, temporaire, ou gardées en réserve, est un enjeu de taille pour la patrimonialisation du neuvième art. La conservation est, du reste, l'une des fonctions principales du musée, aux côtés de la présentation au public, de la recherche et de l'animation[981], et ce depuis les missions du museum fixés par Jacques-Louis David en 1793[982] jusqu'à nos jours. Cette importance de la constitution de collection a par exemple été soulignée par Hugues de Varine, archéologue, historien et muséologue français et qui fut directeur du Conseil international des musées de 1967 à 1974 :

> « Le but du musée n'est pas de faire de la recherche ou de conserver, mais le musée ne peut atteindre son but, servir l'homme, que s'il est pleinement une institution scientifique et s'il conserve les collections dont ils la charge. »[983]

---

[981] GOB André et DROUGUET Noémie ; op. cit. ; 2006 ; p.60-61

[982] CARMONA Michel ; *Le Louvre et les Tuileries duit siècles d'histoire* ; Paris ; La Martinière ; 2004 ; p.204-222

[983] VARINE Hugues de ; « Introduction » ; in DESVALLEES André ; *Vagues, une*

Rappelons à ce propos que l'œuvre, entrée dans les collections nationales, devient inaliénable selon un principe qui remonte à l'édit de Moulin en 1556, de l'imprescriptibilité et de l'inaliénabilité du domaine public . Ce principe est par ailleurs formulé à l'article 3111-1 du Code général de la propriété des personnes publiques et rappelé par la loi musées du 4 janvier 2002, à l'article 451-5 du Code du patrimoine. Remis en cause par le Président de la République Nicolas Sarkozy, ce principe a été conforté par le rapport Rigaud en 2008[984]. Aussi, le fait de faire entrer une œuvre dans le fonds d'un musée ou d'un FRAC est-il particulièrement signifiant puisqu'il donne, à l'heure actuelle, une dimension définitive à cette acquisition et lie durablement l'institution à ses impératifs de conservation préventive et d'exposition de l'œuvre.

Nous évoquions précédemment le fait que l'exposition change le statut et la finalité de la pièce exposée. Nous interroger sur les politiques d'acquisitions, c'est nous interroger sur la profondeur de ce changement, sur la pérennisation, l'institutionnalisation de ce statut nouveau conféré à l'original de bande dessinée dans le cadre de sa mise en exposition. Howard Becker attribue aux musées la capacité de requalifier les œuvres : « Ainsi des directeurs de musée pourraient décider si la photographie est un art parce qu'ils pourraient prendre ou non d'en exposer dans leur musée. Ils pourraient même statuer sur le type d'art auquel elle appartient (par exemples les arts "mineurs" ou leur contraire, quel qu'il soit) en choisissant d'exposer les photographies dans les grandes salles où on accroche d'ordinaire des peintures, ou de les reléguer dans un espace moins prestigieux qui leur serait réservé. »[985]. Ainsi donc, étudier la place que les établissements donnent à la bande dessinée dans leurs collections contribue à comprendre la manière dont il la perçoivent et la représentation qu'ils en véhiculent.

D'une certaine manière, nous pourrions dire que les expositions s'adressent directement aux visiteurs du moment présent, tandis que les acquisitions sont révélatrices du témoignage que l'on souhaite léguer aux générations futures. Elles revêtissent d'autres enjeux et font, pour partie, appel à plus de désintéressement puisque leur effet est moins proportionnel à la somme investie que ne peut l'être l'organisation d'un événement ponctuel.

Afin d'en savoir plus sur les collections nationales, nous avons utilisé les bases de données informatiques nationales disponibles en ligne : la base

---

anthologie de la nouvelle muséologie 1; Ed. W. ; Mâcon et Savigny-le-Temple ; 1992 ; p.65

[984] Rapport commandé par la ministre de la Culture et de la Communication Christine Albanel à Jacques Rigaud et disponible en ligne sur le site du ministère http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/albanel/raprigaud08.pdf

[985] BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2010 ; p165-166

Joconde[986] qui rassemble les collections des musées de France, les collections des Fonds Régionaux d'Art Contemporain[987], la base du Centre National d'Arts Plastiques[988] qui présente les achats du Fond National d'Art Contemporain, mais aussi le portail Culture.fr[989] dont le moteur de recherches des collections interroge également d'autres bases documentaires. L'incomplétude de ces bases est un fait connu, tous les musées n'ayant pas reversé leur inventaire d'une part, et les opérations de récolement n'étant pas achevées dans l'ensemble des établissements d'autre part. Certains musées nous ont fait part également des coûts de numérisation ou de mise en adéquation de leurs données pour des questions d'interopérabilité des solutions informatiques. Nous avons donc complété notre approche par diverses recherches documentaires. Soulignons également que la qualification de certaines œuvres peut les rendre invisible dans notre recherche – ainsi une planche qui aurait été étiquetée « art contemporain » ou « arts graphiques » mais non « bande dessinée » se retrouvera noyée parmi des milliers, voire des centaines de milliers de résultats et aura pu nous échapper. Nous considérons que cette mauvaise qualification des œuvres serait révélatrice en soit d'une forme de négligence, et donc de domination symbolique, envers le neuvième art.

Nous avons exclu de cette recherche les collections du musée de la bande dessinée d'Angoulême que nous avons évoqué précédemment[990]. Rappelons ici, dans un contexte global de politiques publiques d'acquisitions tournées vers la bande dessinée que le budget dédié aux achats pour le musée d'Angoulême de trente à quarante mille euros par an, incluant des aides de la ville, de la région et de l'Etat. Un budget resté inchangé depuis de nombreuses années malgré un très fort accroissement des prix du marché comme nous l'expliquait Thierry Groensteen lors de notre entretien :

> « Je ne m'occupe plus du tout du budget et des acquisitions, mais je peux vous dire que le budget est toujours à peu près celui-là, et je peux vous dire qu'il y a une différence notable, c'est que le prix des œuvres de bande dessinée a considérablement enchérit. Donc c'est un budget qui permettait à l'époque de faire chaque année une petit campagne d'acquisitions et qui aujourd'hui ne permet plus, malheureusement d'acquérir grand chose et, en tout cas, aucune œuvre de premier plan. Si on voulait acquérir une œuvre d'Hergé, ou d'un des artistes qui cotent vraiment le plus sur le marché, ça représenterait plusieurs années consécutives de notre budget d'acquisition. Je connais plusieurs collectionneurs privés qui dépensent chaque année pour leur collection personnelle nettement plus que ce budget là. Nous, nous avons un

[986] http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr
[987] http://www.lescollectionsdesfrac.fr/index.fr.html
[988] http://www.cnap.fr
[989] http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections/
[990] Voir en 2.3.

budget qui s'est plus ou moins maintenu, mais le contexte ayant énormément évolué, et la bande dessinée étant devenue un objet de spéculation, il ne nous permet plus de tenir notre rang aujourd'hui, il faut bien le reconnaître. »[991]

Si on ne peut ici prétendre à avoir une vue exhaustive de la présence de la bande dessinée dans les collections nationales françaises, nous pensons néanmoins que la méthode adoptée nous permet de nous en rapprocher le plus possible et de donner donc un aperçu réaliste de l'état des lieux, particulièrement dans la mesure où le résultat est pour le moins marqué.

La BNF

La Bibliothèque Nationale de France est incontestablement l'institution française qui, avec le musée de la bande dessinée d'Angoulême, conserve le plus de planches originales de bande dessinée en plus, évidemment, d'un fonds incomparable d'albums, périodiques et ouvrages sur la bande dessinée.

Les collections de bande dessinée de la BNF sont principalement conservées au département Littérature et Art, au département des Estampes et de la Photographie ou au département Droit, Économie, Politique qui conserve la presse illustrée[992]. Notons ici, à titre comparatif, que la BNF a commencé à accumuler un fonds photographique à partir de 1849 au cabinet des estampes, renforcé par un système de dépôt légal à compter de 1851.

La BNF a reçu d'importants dons de plusieurs dessinateurs : Wolinski en 2009 avec la totalité de son atelier d'artiste : plus de 10500 dessins, carnets de croquis, affiches et autres documents – même s'il s'agit en bonne partie de dessins de presse et non uniquement de bande dessinée – ; Albert Uderzo en 2011 avec 120 planches originales se rapportant à trois albums d'*Astérix* ; François Schuiten et Benoît Peeters en 2013 avec l'ensemble des documents originaux en leur possession (planches originales, dossiers autographes, etc) relatifs à cinq des albums des *Cités Obscures*. Chacune de ces donations a été suivie d'une exposition. Celles concernant Wolinsky et Uderzo ont fait l'objet d'un catalogue et se retrouvent dans notre corpus, tandis que celle de Schuiten et Peeters fut présentée dans la galerie des donateurs, plus modestement et sans catalogue, et appartient à notre hors corpus.

Il s'agit d'un fonds exceptionnel mais néanmoins restreint, et surtout limité à un petit nombre d'artistes qui ne sont pas nécessairement représentatifs de leur époque. Il n'y a par ailleurs eu aucune acquisition en dehors de ces donations, aussi le fonds de la BNF en matière d'originaux se résume-t-il à ces trois donations, ce que nous confirmait Carine Picaud[993], conservatrice à la BNF

[991] Entretien du 20/01/2016
[992] Revue de la bibliothèque nationale de France N°26 ; 2ème trimestre 2007
[993] Email du 16/02/2016

où elle a assuré le commissariat de deux des expositions de notre corpus (*Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui* en 2008 et *Astérix à la BNF !* en 2013,).

Les FRAC et le FNAC

Le Fonds National d'Art Contemporain a pris sa dénomination actuelle en 1976 mais est la dernière émanation d'une politique d'achat d'œuvres aux artistes vivants qui remonte à la création du Museum en 1791 et qui s'est par exemple incarné au XIXe siècle par les collections du musée des artistes vivants au palais du Luxembourg (actuel musée du Luxembourg-Sénat). Soulignons ici que la base de données en ligne ne couvre pas les acquisitions antérieures à 1981. Son fonds est riche de quelques quatre vingt dix mille œuvres au sein desquelles on compte cinquante sept planches de bande dessinée dues à quatorze artistes. Parmi ceux-ci, deux sont de la génération née dans les années 1920 et associée aux revues *Spirou* et *Pilote* (André Franquin et Albert Uderzo), neuf sont de la génération née dans les années 1930-1940 qui s'est émancipée pour créer ses propres revues *L'écho des Savanes, Métal Hurlant, (A Suivre)* (Claire Brétécher, Max Cabanes, Jean-Claude Forest, Fred, Jacques Lob, Moebius, Jacques Tardi, Robert Crumb, Nikita Mandryka), enfin trois sont de la génération née dans les années 1960 et associée au renouveau de la bande dessinée dans les années 1990 et sont tous trois associés à la maison d'édition *L'Association* (Blutch, David B., Emmanuel Guibert). Si la sélection est très partielle – en plus de représenter peu d'auteurs, le petit nombre de planches ne permet que de couvrir un nombre limité d'albums, particulièrement lorsque l'on sait qu'un seul des auteurs est représenté par vingt trois planches – plus du tiers du fonds du FNAC – issues de deux albums seulement –, elle n'en couvre pas moins trois phases importantes de l'histoire éditoriale de la bande dessinée.

Si l'on s'intéresse maintenant aux dates d'acquisition, on constate que les premières remontent à 1990. Les acquisitions ont été très irrégulières et se sont rapidement essoufflées : on trouve ainsi treize planches acquises en 1990, neuf en 1991, il faut ensuite attendre 1995 pour voir entrer quatre nouvelles planches, puis un don est effectué en 1998 – la seule planche d'Albert Uderzo du fonds – et en 2000 a lieu l'achat de sept nouvelles planches avant le don par Emmanuel Guibert de vingt trois planches en 2007. Sur les cinquante sept planches du fonds, seules trente trois ont donc été effectivement acquises par le FNAC, les autres étant issues de deux dons. Par ailleurs, il n'y a eu aucune nouvelle entrée de bande dessinée dans les collections du FRAC depuis le don de 2007. Le dernier achat a été effectué en 2000, il y a de cela quinze ans à l'instant où nous écrivons ces lignes. Difficile alors de parler de légitimation accomplie en prenant ces chiffres en considération. Si l'ouverture du CNBDI à Angoulême en 1990 semble avoir donné l'impulsion de départ à la constitution du fonds du FNAC, la dynamique s'est rapidement arrêtée, et cette politique d'achats semble avoir été abandonnée. Notre entretien avec Thierry Groensteen, directeur du

musée de la bande dessinée de 1990 à 2001, a quelque peu éclairé cet état de fait :

> « Du temps où j'étais directeur du musée de la bande dessinée, le FNAC achetait, sur notre proposition quelques planches qui étaient mises en dépôt au musée et qui y sont toujours d'ailleurs. […] j'ai quitté mes fonctions en 2001 et ça s'est arrêté à ce moment là. »[994]

On voit que, chronologiquement, l'affirmation de l'ancien directeur correspond à ce que nous avions pu observer. On ne trouve qu'un don au FNAC après son départ, et plus aucune acquisition. Cet état de fait montre à quel point ce qui pourrait passer pour une politique d'acquisition semble pouvoir n'avoir reposé que sur la dynamique d'un seul homme.

Le FNAC possède également des œuvres de dessinateurs de bande dessinée mais qui ne relèvent pas totalement de la bande dessinée. A la frontière entre les deux univers, les recherches de Jochen Gerner qui reprend des planches d'album de *Tintin* en ne laissant que certaines parties apparentes. On trouve dans le fonds deux de ses œuvres avec *Objectif secret* rassemblant 15 planches de l'album *Tintin - Objectif Lune* de 2003 acheté la même année, et le diptyque *TNT en Amérique* composé de 64 planches de l'album *Tintin en Amérique* datant de 2002 et acquis en 2006. Philippe Druillet n'est quant à lui représenté que par une ronde bosse en pâte de verre de 1982 acquise en 1985.

Plus étonnant, dans les achats du FNAC, on trouve un « Coffret de 6 assiettes à dessert » en porcelaine avec pour motif des personnages de Tintin, éditées par Axis Paris en 1987 et achetées en 1992. Elles sont attribuées à Hergé dont la signature apparaît au dessous de chaque assiette, mais dont on rappellera ici qu'il est décédé n 1983. On ne peut qu'être surpris par la présence d'un semblable objet dans les achats du FNAC, particulièrement en l'absence de planches originales, dessins, ou même lithographies. La place du produit dérivé, que nous avions déjà soulignée dans les objets exposés[995], se retrouve donc dans les acquisitions. Il nous semble que le peu de cas fait des originaux de bande dessinée est ici une fois encore explicitement confirmé.

Les Fonds Régionaux d'Art Contemporain ont été mis en place en 1982 sur le modèle du FNAC selon une logique de décentralisation. Concernant la bande dessinée, leur fonds semble plutôt maigre : sur les vingt six mille œuvres de leurs collections, la base de données en ligne ne révèle que trois planches de Jacques Martin – auteur notamment des aventures d'*Alix* ou de *Lefranc*. Elles ont été acquises par le FRAC Alsace en 1984 auprès de la librairie-galerie de l'imagier, laquelle a fait don à cette occasion d'un dessin du même auteur. Les œuvres sont essentiellement des œuvres récentes puisque, si une planche date de 1954, deux autres datent de 1982 et 1983, et le dessin de 1983.

---

[994] Entretien du 20/01/2016

[995] Voir en 3.2.1.

Le FRAC Poitou Charentes, dont l'emplacement géographique, proche d'Angoulême, aurait pu justifier des achats orientés vers le neuvième art ne possède absolument aucune planche dans sa collection ni aucun artiste ayant pratiqué la bande dessinée[996].

Les musées

En-dehors bien sûr du musée de la bande dessinée d'Angoulême, la place de la bande dessinée dans les musées, quelle que soit la nature de leurs collections, est pour le moins marginale. Plusieurs fois, des planches nous ont été signalées dans l'une ou l'autre collection, mais les vérifications que nous avons effectuées auprès des institutions concernées ont le plus souvent abouti à la conclusion qu'aucune planche n'était conservée, ou bien qu'il s'agissait non pas de planches, mais par exemple du dessin d'une affiche pour un festival de bande dessinée ayant eu lieu dans la commune et déposée au musée. Quelquefois également, il nous a été confié que quelques rares planches étaient bien conservées au musée mais ne faisaient pas, légalement parlant, partie de sa collection, raison pour laquelle elles n'apparaissaient pas sur les inventaires. Nous présentons donc ci-après les cas avérés de planches et dessins originaux de bande dessinées appartenant aux collections des musées labellisés musée de France.

Trente et une planches et dessins de Benjamin Rabier sont conservés au musée municipal de La Roche sur Yon, ville natale du dessinateur.

Dans la base Joconde, sur les quelques onze mille dessins des collections du musée Tomi Ungerer de Strasbourg, quatre ont été qualifiés de bande dessinée (Tomi Ungerer étant avant tout un illustrateur).

Le musée régional d'art contemporain de Serignan conserve onze planches de Robert Crumb qui est installé sur la commune et auquel le musée a consacré deux expositions (sans catalogue donc hors corpus), ainsi que des planches de certains de ses proches : trois de Simon Clay Wilson, et trois de Sophie Crumb. Clément Nouet, responsable des expositions au musée nous a indiqué que ces planches étaient pour partie des dons et pour partie des acquisitions, et qu'elles étaient toutes régulièrement exposées dans les salles. Certaines avaient notamment été prêtées pour l'exposition *Crumb de l'underground à la Genèse* (dans notre corpus) au musée d'art moderne de la ville de Paris en 2012.

Une planche se trouve dans les collections du Centre Pompidou. En 2006, Laurent Le Bon, y est alors conservateur et y assure le commissariat de

[996] http://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection_FRAC.html

l'exposition Hergé. Lors de ses échanges, en amont de l'exposition, avec Fanny Rodwell, la veuve d'Hergé, celle-ci a proposé de faire don d'une planche de *Tintin* de 1954 au Musée National d'Art Moderne. Laurent Le Bon, devenu depuis directeur du musée Picasso à Paris nous a raconté lors de notre entretien[997] les difficultés qu'il a eu à faire accepter cette donation en commission d'acquisition au sein de laquelle il a dû affronter une opposition de principe de la part de certains de ses confrères de faire entrer la bande dessinée dans le fonds du Centre Pompidou. La donation est finalement effective en 2008. Cette unique planche n'a guère été exposée dans les salles du musée parisien : seul l'artiste Jean-Pierre Raynaud l'a-t-il présentée dans son installation *Container Zéro* en 2008[998]. Laurent Le Bon l'a par ailleurs fait figurer dans l'exposition inaugurale du Centre Pompidou Metz en 2010, *Chefs d'œuvre ?* alors qu'il était directeur du Centre et commissaire de l'exposition

> « Oui alors là c'était juste un petit clin d'oeil, puisque j'étais censé dans mes fonctions à Metz mettre en valeur les collections du Centre Pompidou, que tout le monde m'avait ennuyé avec ça, puisque je faisais une exposition sur la notion de chef d'œuvre, je me suis moi-même auto congratulé. […] pour moi c'était un chef d'œuvre alors voilà. C'était un peu la fin de l'histoire. […] Et ça allait plus loin parce que quelques mètres plus loin, il y avait un dessin de Reiser. En fait c'était une couverture mais j'aurais bien montré l'original […]. »[999]

Laurent Le Bon nous a rapporté à la fois la difficulté qu'il a eu à faire rentrer la planche dans les collections du Centre Pompidou, mais encore le fait que celle-ci est depuis restée en réserves en dehors de sa propre intervention pour la présenter au public. Il est cependant possible qu'elle ressorte des réserves à l'automne 2016 pour l'exposition que les Galeries nationales du grand Palais consacreront à Hergé.

Nos recherches ne nous ont donc permis, en tout et pour tout que d'identifier une cinquantaine de planches conservées dans des musées hors du musée de la bande dessinée, réparties sur quatre établissements. Le témoignage de Laurent Le Bon nous éclaire particulièrement sur la raison de cet état de fait. La qualification de la bande dessinée peut également l'exclure de certains établissements car étrangère à leurs collections pour des raisons chronologiques

---

[997] entretien du 11 janvier 2016

[998] Du 14 mai au 16 décembre 2008 plus exactement. Pour son dixième anniversaire, en 1987, le musée national d'Art moderne commande une œuvre in situ à l'artiste Jean-Pierre Reynaud. Celui-ci réalise ce *Container Zéro*, un container carrelé de blanc et au sein duquel il fait régulièrement varier, depuis 1988 et encore aujourd'hui, l'accrochage des œuvres dont il assure la sélection au sein du fond du musée.

[999] ibid

ou typologiques. La problématique est plus sensible pour les musées d'art moderne et contemporain puisque leur refus d'acquérir de la bande dessinée peut être interprété comme un refus du statut d'art contemporain à la bande dessinée. Nous y reviendrons[1000].

Une image de la politique de conservation

On note, à travers le panorama que nous venons de dresser, une quasi absence d'acquisitions en ce qui concerne la bande dessinée. On se souvient que, concernant les collections de la CIBDI, la situation est tout à fait similaire[1001]. L'explication que l'on retrouve est que la bande dessinée atteint sur le marché des prix trop élevés pour permettre d'importantes campagnes d'acquisitions citation, or l'on sait par ailleurs qu'une des forces de la bande dessinée sur le marché de l'art, une des raisons de son dynamisme, est précisément son accessibilité. On sait par ailleurs que des établissements comme le musée du Louvre, le musée d'Orsay, ou le Centre Pompidou, grâce il est vrai à des recettes propres importantes issues notamment de la fréquentation, mais aussi à des mécénats conséquents liés à leur rayonnement, peuvent investir des sommes très conséquentes pour acquérir certaines œuvres d'artistes, certes réputés majeurs, mais dont les collections nationales comportent déjà de nombreuses œuvres.

Nous nous garderons bien de dresser quelque hiérarchie que ce soit entre les arts, ou dans les priorités à établir dans les acquisitions. Nous constatons en revanche que l'acquisition de planches originales de bande dessinée n'apparaît pas comme une priorité, et que quelques dizaines de milliers d'euros pour une planche, quand bien même il s'agit d'un prix réaliste constaté sur le marché, semble aujourd'hui un plafond rédhibitoire pour les politiques publiques. Nous parlons en ce sens de domination symbolique par la valeur accordée aux originaux de bande dessinée par les institutions qui semble bel et bien inférieure à celle que leur accorde le marché.

Il apparaît comme logique que les musées opèrent des acquisitions en rapport avec leurs collections. Ainsi il n'y a aucune raison à ce que le musée du Louvre acquière de la bande dessinée, même s'il a pu en accueillir pour des expositions temporaires – pourtant hors de notre corpus, comme nous le verrons par la suite[1002]. Le musée d'Orsay en revanche, dont les collections couvrent la période 1848-1914, tout comme divers musées de province avec des collections d'art du XIXe et XXe siècle seraient susceptibles d'accueillir de la bande dessinée. Les musées d'art moderne et contemporain, mais aussi les FRAC sont, chronologiquement, pertinents pour acquérir de la bande dessinée. Or nous avons vu que ces opérations restent pour le moins marginales signe là aussi

[1000] Voir en 3.4.
[1001] Voir en 2.3.
[1002] Voir en 3.3.3

d'une domination symbolique, d'une hiérarchisation faite entre les arts, et qui relègue la bande dessinée à l'arrière plan malgré une politique d'expositions temporaires qui pourrait laisser penser le contraire.

Enfin, le fait que les donations soient majoritaires, même si l'on ne minimise pas les efforts que les institutions ont pu mettre en œuvre pour susciter ces donations, nous semble dénoter l'absence d'une stratégie de constitution d'une collection, que soit à l'échelle nationale ou au sein d'un établissement. Le fonds de bande dessinée dans les collections nationales, hors le musée de la bande dessinée d'Angoulême, semble ainsi d'avantage lié à une forme d'opportunisme qu'à une construction intellectuelle et scientifique d'une collection représentative d'une époque ou d'un courant. La construction d'une politique publique d'acquisitions est pourtant un signe fort de légitimation, ainsi qu'il a été souligné pour la photographie :

> « […] la valorisation artistique du médium passe également par l'affirmation d'un marché photographique d'Etat, grâce à l'action décentralisée des Fonds régionaux d'art contemporain […] »[1003]

Son absence est un symbole tout aussi explicite.

Laurent Le Bon, que nous évoquions plus haut, expliquait ce constat lors de notre entretien par l'effort à investir, en tant que conservateur, pour faire accepter un don – ou, à fortiori, une acquisition – qui suscite la controverse comme une planche de bande dessinée par les commissions d'acquisition des musées de France. Ainsi faut-il une personnalité réellement motivée et presque, pourrait-on dire, combative, pour chercher à faire rentrer des originaux dans les collections d'un musée autre que celui du musée de la bande dessinée d'Angoulême.

Soulignons également que, si dans notre corpus, certaines expositions ont donné lieu à la commande d'œuvres (*Cent pour Cent*, *Toy Comix*, *Mecanhumanimal*, *Brassens ou la Liberté*) – ce qui a été le cas d'expositions hors corpus comme *Le petit dessin* ou *Les fantômes du Louvre*[1004] – ces œuvres n'ont pas été achetées par les établissements qui en avaient commandé la réalisation. Un autre signe explicite de domination symbolique de l'institution sur l'artiste et son travail.

Quant aux institutions qui conservent la bande dessinée enfin, on ne peut que noter que c'est bien la BNF, et non un musée de beaux-arts, qui possède le fonds le plus important après la CIBDI. Si cela peut renvoyer la bande dessinée à sa dimension éditoriale, et laisser penser que la planche est d'avantage conservée comme le « manuscrit » de la version publiée que comme une œuvre

---

[1003] MOREL Gaëlle ; « Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France 1976-1996 » ; in *Etudes photographiques* n° 16 Mai 2005 ; p.37

[1004] Voir en 3.3.3

d'art graphique, c'est également un état de fait qui n'est pas sans faire écho à l'historiographie de la photographie. Ainsi, Françoise Heilbrun, conservatrice photo au musée d'Orsay, écrivait-elle :

> « Je rappelle aussi qu'au XIXe siècle, en Amérique comme en France, des photographies ont été conservées dans des bibliothèques, à titre documentaire. Mais le passage de la photographie au musée, à commencer par le MoMA, a été le moyen le plus sûr de la préserver en attirant l'attention sur elle. »[1005]

Le signal envoyé par la conservation de la bande dessinée en bibliothèque plutôt que dans les musées n'est donc pas anodin en terme de représentation sociale et confirme notre interprétation de domination symbolique.

3.3.2. Les limites de la CIBDI

La Cité Internationale de la Bande Dessinée est, nous l'avons vu[1006], la seule institution en France consacrée au neuvième art, et accueille, dans son musée de la bande dessinée la seule collection permanente dédiée qui lui soit dédié. Si elle est explicitement un lieu de légitimation, un dispositif de célébration et de patrimonialisation de la bande dessinée et qu'elle suit un certain dominomorphisme, elle n'en connaît pas moins certaines limites qui relèvent, selon nous, d'une domination symbolique exogène.

Géographiquement

La première limitation correspond au lieu d'implantation même de la Cité. Angoulême revêt certes un lien intime, explicite et ancien avec la bande dessinée de par l'implantation du Festival – indépendant, rappelons le, de la Cité, encore aujourd'hui. Cependant si, et nous l'avons souligné, la dimension de la ville est un facteur en partie positif pour le Festival, facilitant les rencontres et échanges impromptus entre festivaliers[1007], elle ne l'est clairement pas en termes de fréquentation, que ce soit pour le Festival ou pour le musée. Il s'agit par ailleurs d'une forme de rejet symbolique. Ainsi, lorsque Jack Lang annonce la création du Centre National de la Photographie en 1982, il déclare :

> « Puisqu'il y a un siège du pouvoir central, il est à Paris, c'est à Paris que cette Maison de la photographie sera implantée. »[1008]

[1005] HEILBRUN Françoise ; op. cit. ; 2007 ; p.146
[1006] Voir en 2.3
[1007] Voir en 1.6.
[1008] LANG Jack ; « Photographie : les nouvelles orientations » ; *Inter Photothèque*

C'est en 1983, l'année suivante donc, qu'il annoncera la création du Centre National de la Bande Dessinée… à Angoulême. On ne peut pas ne pas y lire une différenciation et, partant, une hiérarchisation entre ces deux mediums. Loin des élites culturelles parisiennes, conservateurs, critiques, presse spécialisée, la Cité est condamnée à avoir la fréquentation d'un musée de province, mais aussi plus de difficulté à étendre son rayonnement au sein de la politique culturelle au niveau national. C'est la conclusion à laquelle parvenait Thierry Groensteen :

> « N'en déplaise aux angoumoisins, l'implantation géographique choisie pour le Centre était regrettable. »[1009]

On peut d'ailleurs souligner que, au rapport d'activité de la CIBDI, on peut constater que le cinéma qu'elle accueille, pourtant classé *arts et essais*, enregistre d'avantage d'entrées dans l'année que ne le fait le musée de la bande dessinée.

Organisationellement

Le projet originel témoigne d'ailleurs de cette moindre considération. En effet, nous l'avons déjà, dit, aucun membre du corps des conservateurs n'intègre le projet que ce soit en phase de préfiguration, ou même pour l'ouverture du Centre en 1990 ou du Musée en 1991. C'est Thierry Groensteen, conseiller scientifique issu des rangs de la bédéphilie, qui va assurer le premier la direction du seul Musée consacré au neuvième art en France, et ce pendant une décennie. Si l'absence de formation en bande dessinée peut partiellement expliciter cet état de fait, il nous semble que l'explication se trouve surtout d'un point de vue organisationnel : le CNBDI est alors une simple association. Le musée ne sera labellisé Musée de France qu'en 2008. Groensteen explique pour sa part que le projet initial, du point de vue des instances parisiennes était loin d'avoir une vocation esthétique :

> « Pour la Direction des Musées de France, la valeur artistique de la bande dessinée était secondaire et loin d'être avérée. Le musée devait plutôt se donner pour ambition de mettre en évidence les dimensions ethnographiques et sociologiques du "phénomène BD". » [1010]

Le dominomorphisme qui a finalement été opéré, en mettant à la tête du musée à partir de 2001, des membres issus du corps des conservateurs, il est

---

Actualités n°18, octobre 1982 ; p.2

[1009] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.*; 2006 (B) ; p.139

[1010] ibid ; p.142

possible de voir dans la fréquence de renouvellement un signe de domination symbolique. Le conservateur qui assure la réouverture, Ambroise Lasalle, est fraîchement émoulu de l'Institut National du Patrimoine. Il ne restera que trois ans au musée avant d'en rejoindre un dont les collections correspondent à sa spécialité, le musée archéologique de Narbonne. Sa succession va être chaotique : Didier Deroeux ne restera que quatre mois, puis Agnès Delannoy conservera son poste trois mois. Deux conservateurs pourtant plus chevronnés, Didier Deroeux avait préalablement dirigé le musée des Beaux-arts et le musée d'Art contemporain de Dunkerque, et Agnès Delannoy avait été conservatrice du musée Maurice Denis. Si la presse avait évoqué des tensions avec Gilles Ciment, directeur de la Cité, pour Didier Deroeux[1011] et des raisons personnelles pour Agnès Delannoy[1012], il est permis de penser que, tout comme Ambroise Lasalle, ils aient pu trouver des postes plus en adéquation avec leur formation. C'est finalement Marie-José Lorenzini – sensiblement du même âge que les deux derniers, mais en réalité de la même promotion de l'Institut National du Patrimoine qu'Ambroise Lassalle puisque rentrée par le concours interne – qui prendra la relève en 2011. En 2015, la Cité se sépare de Marie-José Lorenzini, licenciée « pour faute grave »[1013]. La vacance du poste depuis témoigne bien de cette désaffection de la part du corps des conservateurs.

Stratégiquement

Ensuite, c'est sur la synergie réelle autour de la bande dessinée et de la Cité que des réserves peuvent être émises. Nous avons déjà souligné certaines tensions qui peuvent exister entre le Festival (FIBD) et la Cité (CIBDI). Début 2016, *Le Journal des Arts*, dans le cadre d'un article sur la dernière exposition du musée, proposait un encadré intitulé « La cité de la BD et le festival d'Angoulême réconciliés »[1014], attribuant notamment l'amélioration des relations au départ de l'ancien directeur de la Cité, Gilles Ciment, qui a pourtant quitté ses fonctions en 2014.

Mais Thierry Groensteen a fait état d'un plus vaste problème. Il évoque par exemple la question de l'enseignement même de la bande dessinée au sein des formations artistiques, et plus spécifiquement à Angoulême :

> « Cette marginalisation de l'enseignement de la BD a été perpétré insidieusement, sans soulever aucune vague dans la "capitale du

---

[1011] http://www.sudouest.fr/2010/05/27/angouleme-le-conservateur-du-musee-de-la-bd-jette-l-eponge-102037-813.php

[1012] http://www.charentelibre.fr/2011/01/13/agnes-delannoy-quitte-la-cibdi-4-mois-apres-sa-prise-de-fonction,1015770.php

[1013] http://www.citebd.org/IMG/pdf/delib_no_06-2015_rupture_anticipee_d_un_contrat_a_duree_determinee.pdf

[1014] *Le Journal des Arts* ; n°450 ; du 5 au 18 février 2016 ; p.15

neuvième art". Pourtant les vexations auxquelles sont continûment en butte les professeurs qui se dévouent à le perpétuer contre vents et marées méritent bien d'être portées sur la place publique. Quant au fond, cette situation absurde et déplorable met en lumière l'impossibilité de faire cohabiter harmonieusement l'enseignement de la bande dessinée et celui des arts plastiques tel qu'il se prodigue aujourd'hui en France, parce que ce dernier obéit à des dogmes antinomiques avec ceux de la narration et de la représentation. Ce sont bien deux cultures qui s'affrontent, irréconciliées et peut être irréconciliables. »[1015]

Lors de notre entretien avec Thierry Groensteen, qui a enseigné à l'Ecole Européenne Supérieure de l'Image (EESI) jusqu'en 2014, nous l'avons questionné sur l'évolution éventuelle de cet état de fait depuis la publication de son ouvrage :

« Si ça a évolué, c'est de manière très lente et assez insensible. Ce que je disais à l'époque est toujours assez valable aujourd'hui. […] Pour les professeurs les plus anciens, ceux qui sont en train de partir à la retraite, je pense qu'ils n'ont pas changé d'opinion ; pour eux la bande dessinée est toujours un genre qui n'a pas d'intérêt et pas droit de cité dans une école d'art. Mais c'est comme partout, il y a un renouvellement du corps enseignant et il y a des jeunes professeurs qui ont peut être moins d'a priori et moins d'œillères que leurs prédécesseurs. Les choses ont tendance à évoluer comme ça, mais enfin, s'agissant de l'école d'Angoulême, je constate que la bande dessinée reste… est depuis longtemps et continue d'être un des principaux vecteurs d'attractivité de cette école, que les étudiants viennent à Angoulême pour faire de la bande dessinée, et que, à la tête de cet établissement, les directeurs qui se succèdent sont systématiquement des spécialistes de l'art contemporain, dont aucun n'avait aucune compétence préalable concernant la bande dessinée. »[1016]

Cette opposition entre enseignement des beaux-arts et enseignement de la bande dessinée, nous l'avions évoquée de manière plus générale lorsque nous parlions de la formation des dessinateurs[1017]. Constater que cette antinomie persiste au sein même des formations déployées dans la ville supposée être la capitale française, si ce n'est européenne, du neuvième art révèle à quel point l'antagonisme est profond.

[1015] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.*; 2006 (B) ; p.137
[1016] Entretien du 20/01/2016
[1017] Voir en 1.7.

Politiquement

Enfin, c'est sur le soutien réel des politiques publiques que l'on est en droit de se questionner. Nous l'avons dit, pour ses acquisitions, le musée de la bande dessinée bénéficie du soutien de la commission d'acquisition des Musées de France et de dépôts du FRAC. La première remarque que l'on peut faire à ce sujet est que cette participation est assez modérée (Le budget moyen annuel consacré aux acquisitions serait de trente à quarante cinq mille euros avec l'aide du Fonds Régional d'Acquisition pour les Musées, de l'Etat et de la Région[1018]). Mais le plus important, et qui influe probablement sur notre première remarque, c'est l'importance attribuée à ces œuvres. En effet, Thierry Groensteen fait part de son expérience plutôt mitigée et rapporte que, lors des commissions du Conseil Artistique de la Direction des Musées de France, lorsqu'il présentait ses propositions d'acquisitions,

> « […] le président de séance se calait dans son fauteuil et m'accueillait avec un grand sourire : "Ah ! voici la bande dessinée ! vous êtes notre récréation." […] Pour la Direction des Musées de France, la valeur artistique de la bande dessinée était secondaire et loin d'être avérée. Le musée devait plutôt se donner pour ambition de mettre en évidence les dimensions ethnographiques et sociologiques du "phénomène BD". »[1019]

Cette réaction participe de la même logique que celle que nous avons mise en valeur chez les conservateurs successifs qui sont passés par le musée et renvoie, une fois encore, au dénigrement par le divertissement que nous avons plusieurs fois évoqué[1020] et évoquerons encore[1021].

Il nous semble approprié de parler de domination symbolique dans le sens où l'on voit que le ministère a installé ce musée en province, réduisant la visibilité de l'institutionnalisation medium, et comment la structure semble désinvestie symboliquement en tant que musée depuis. Si le projet de la CIBDI et de Magelis bénéficient toujours de subventions, et notamment d'un appui de la région en tant que pôle d'attraction économique et touristique, le capital symbolique en terme de reconnaissance artistique et institutionnelle de la bande dessinée apparaît comme explicitement contraint par la politique du ministère et présentée comme inférieure aux beaux-arts.

[1018] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.*; 2006 (B) ; p.142
[1019] ibid ; p.142
[1020] Voir notamment en 1.4., en 3.2.1. et en 3.2.2.
[1021] Voir en 3.3.3.

3.3.3. Les expositions hors corpus

Nous souhaitions ici évoquer les expositions qui ne font pas partie de notre corpus car elles sont de nature très dissemblables et que certaines d'entre elles sont remarquables. Le fait même qu'elles ne soient pas incluses dans notre corpus, c'est-à-dire qu'elles ne correspondent pas aux critères que nous avons retenus pour délimiter les expositions signifiantes pour la légitimation de la bande dessinée peut s'avérer en effet signifiant sociologiquement parlant, et révélateur de la domination symbolique à l'œuvre.

Si elles ne répondent pas aux critères de notre approche, elles n'en participent pas moins à l'élaboration de la représentation sociale de la bande dessinée et méritent donc d'être évoquées dans le présent travail de recherche. Ne faisant pas partie de notre corpus, elles n'ont pas fait l'objet d'une recension exhaustive, aussi nous ne présenterons aucune statistique concernant ces expositions.

Commençons par rappeler nos critères de discrimination : nous n'avons retenu que les expositions incluant au moins un original[1022] de bande dessinée et ayant fait l'objet d'un catalogue d'au moins cinquante pages qui nous permettait d'exclure toutes les expositions ayant fait l'objet uniquement d'un livret ou d'un fascicule de quelques pages ou au mieux quelques dizaines de pages, accessoirement souvent de petit format (A5 et inférieur). Il nous faut ici reconnaître néanmoins que certains de ces fascicules (plutôt les plus épais, disposant d'un ISBN) contiennent parfois presque autant de texte que certains des catalogues plus conséquents des expositions incluses dans notre corpus mais qui présentent essentiellement des reproductions[1023].

Etaient ainsi exclues toutes les expositions ne présentant que des publications de bande dessinée (livres et revues), ou encore uniquement des reproductions (de la sérigraphie à la reproduction grand format réalisée spécialement pour l'exposition, voire incluse à un panneau complet constitué pour l'exposition), ou encore des œuvres ne relevant pas de la bande dessinée mais exécutées par un artiste s'exprimant *par ailleurs* dans la bande dessinée.

Parmi les expositions hors corpus, nous proposons de distinguer ci-après différentes catégories dont l'analyse est susceptible de renforcer notre propos.

Les expositions sur panneaux

Cette catégorie semble essentiellement constituée d'expositions réalisées pour être itinérantes et généralement prisées par les bibliothèques. Ce type d'expositions se retrouve plutôt dans des villes de moyenne à faible importance.

[1022] Voir à ce propos notre réflexion sur la notion d'original en 3.2.1.
[1023] Voir en 2.4.7.1.

Certaines sont produites directement par le musée de la bande dessinée d'Angoulême. Leur rigueur scientifique n'est nullement en cause dans notre volonté de les exclure de notre corpus, pas d'avantage que leur contribution à un certain rayonnement de la bande dessinée et à la constitution de sa représentation sociale, mais l'importance de l'existence d'un catalogue pour les raisons que nous avons déjà présentées[1024] les a éliminées de fait. Il est difficile d'établir le nombre exact d'expositions de ce type certaines pouvant être réalisées *artisanalement*, d'autres connaissant de nombreuses itérations à travers leur itinérance. Il nous semble probable que cette catégorie compte de très nombreuses expositions mais dont la trace est trop évanescente pour pouvoir être identifiée.

C'est également des expositions qui peuvent être associées à une dimension commerciale. Même le musée d'Angoulême loue ses expositions sur panneaux. C'est aussi dans cette catégorique qu'on retrouve des expositions mises en œuvres par les éditeurs pour promouvoir leurs auteurs et leurs collections, quels que soient les moyens de l'éditeur – on sait par exemple que de petits éditeurs indépendants comme Ferraille recourent à ce procédé, mais aussi d'importants éditeurs comme Dargaud-Dupuis-Lombard ou Delcourt au par exemple, y compris pour des auteurs à succès comme Zep exposé au sein du salon du Livre de Paris en 2013.

Les expositions avec catalogue mais sans originaux

Il s'agit ici d'une catégorie qui pourrait avoir été intégrée dans notre corpus de par la présence d'un catalogue. Les expositions qui en font partie de distinguent uniquement des expositions de notre corpus par le fait qu'elles ne présentent pas d'originaux de bande dessinée. Elles apparaissent en ombre relativement limité, encore que, faisant partie de notre hors corpus, notre attention 'est pas été concentrée sur la recherche de ces expositions, et certaines ont pu nous échapper. On en trouve dans des musées d'art moderne et contemporain comme le Centre Pompidou avec l'exposition *Les années Pop*, dans des bibliothèques comme avec l'exposition *Jules Verne : les mondes inventés : Le roman de la Science* à la bibliothèque de Nantes, dans des musées d'archéologie comme avec *Silence on fouille !* à Archea à Roissy-en-France, ou dans des lieux plus inattendus comme avec *Cinquante années de bandes dessinées en Afrique francophone* à la mairie du 5e arrondissement, ou *Les jardins de la bande dessinée* au Parc de Bercy.

On trouve deux types d'expositions dans cette catégorie. Le premier, dans laquelle on placerait celle de la mairie du 5e arrondissement ou celle du parc de Bercy, est constitué d'expositions sur panneaux ayant fait l'objet d'un catalogue. Pourquoi un catalogue pour une manifestation de ce type ? La réponse est sans doute que ces expositions poussent à l'extrême la muséologie

[1024] Voir à ce propos en introduction du 2.4.

d'idée. L'œuvre n'y est présente qu'à titre d'illustration d'un propos, et l'intérêt de disposer de l'original face aux contraintes que cela impose – brièveté de la présentation à la mairie du 5e, présentation en extérieur pour le parc de Bercy – est jugé faible. Le propos, au centre du projet de l'exposition, mérite de bénéficier d'une publication.

Le second type d'exposition peut éventuellement être une muséologie d'idée également, mais surtout la bande dessinée n'y est pas au cœur du propos. Nous avons dans notre corpus des expositions pour lesquelles c'était le cas, mais qui présentaient des originaux, ayant choisi de considérer la bande dessinée comme une manifestation artistique parmi d'autres. Pour les expositions dans le hors corpus, la bande dessinée a été considérée en tant que phénomène d'édition, phénomène de masse. C'est par exemple le cas pour *Les années Pop* au Centre Pompidou de manière assez explicite. Certaines des expositions de notre corpus intégraient également ce positionnement (nous l'avons détaillé pour *Art nouveau revival* au musée d'Orsay qui présentait des originaux et des albums pour parler de la diffusion de l'art nouveau à travers différents médias dont la bande dessinée).

Là encore, cette catégorie d'expositions hors corpus contribue à la représentation sociale de la bande dessinée, et d'autant plus qu'elle s'appuie sur l'exposition d'une part et le catalogue d'autre part, mais elle la légitime d'avantage comme objet d'étude et comme média que comme forme d'expression artistique en négligeant la notion d'original dont nous avons souligné précédemment l'importance dans le champ des beaux-arts.

Les expositions à but commercial

Dans cette catégorie, nous trouvons d'une part des expositions d'originaux destinés à la vente. C'est le cas par exemple dans les galeries, de manière temporaire ou permanente, ou bien encore avant une vente aux enchères, de manière souvent très éphémère (de 24 à 72h selon les pratiques les plus courantes). On pourrait considérer le catalogue de vente comme répondant à nos critères tant il est vrai que certains sont volumineux et documentés, mais nous avons considéré dans notre approche que ceux-ci relevaient plus du phénomène de constitution d'un marché de l'art que de l'institutionnalisation de la bande dessinée et de la constitution à son sujet d'un discours d'érudition légitimé précisément par l'institution.

On trouve également des expositions plus modestes en librairies, y compris en grandes surfaces spécialisées. La FNAC par exemple diffuse des reproductions sous forme de lithographies, parfois numérotées et signées, qu'elle est susceptible de présenter dans ses vitrines, parfois même encadrées.

On trouve également des expositions ne comprenant pas nécessairement d'originaux et en tout cas jamais de catalogue : celles organisées dans le cadre de

festivals, y compris le salon du livre de Paris. Organisées par les éditeurs, elles sont explicitement à visée commerciale même si ce qui est vendu n'est pas ce qui est exposé, mais l'exposition sert alors de produit d'appel et renforce l'image de l'éditeur ou du dessinateur. Partie intégrante du festival, sa destination n'est plus vraiment commerciale mais relève plutôt de l'animation culturelle du festival.

Nous avons évoqué dans notre partie sur les festivals la difficulté à les identifier et les tracer dans le temps ; pour la même raison, il ne nous a pas été possible de dresser de liste des expositions organisées dans le cadre de festivals, mais dans la mesure ou le nombre de festival se tenant chaque année peut être estimé entre quelques dizaines et quelques centaines – le chiffre de 350 a pu être avancé –, et chacun pouvant accueillir plusieurs expositions de tailles variées – comme c'est le cas à Angoulême –, il nous apparaît évident que le nombre d'expositions entrant dans cette catégorie est très important.

Les expositions d'originaux sans catalogue ou avec un catalogue de moins de cinquante pages

Cette troisième catégorie est d'autant plus signifiante pour notre analyse qu'elle se rapproche de notre corpus. Il est donc particulièrement crucial pour nous de percevoir ce qui la distingue des expositions de notre corpus. Elle recouvre, il faut l'avouer, un nombre impossible à estimer d'expositions que nous n'avons pas du tout identifié pour la simple et bonne raison qu'elles n'ont guère laissé de trace. Nous sommes ici confortés dans le choix de nos critères, puisqu'une exposition ayant eu lieu dans un musée sans publication de catalogue il y a plusieurs années (particulièrement avant le développement d'Internet) ne peut être identifié que par des discours qui existeraient sur l'exposition dans des publications non issues du commissariat de l'exposition (essentiellement des travaux de recherche, ou bien des interviews des dessinateurs mentionnant l'exposition, ou encore d'autres catalogues d'exposition faisant référence à des évènements passés). Si ces expositions ont pu avoir un impact lors de leur tenue, elles n'en ont explicitement plus puisque même notre travail poussé de recherche ne nous a pas permis avec certitude de les identifier toutes.

Il est important de souligner ici que se rangent dans cette catégorie la plupart des expositions du musée de la bande dessinée à Angoulême. Force est de reconnaître que la programmation est absolument pléthorique avec une dizaine d'accrochages différents chaque année[1025]. Pour des raisons assez évidentes de temps, mais aussi de budget, toute les expositions organisées ne peuvent pas faire l'objet d'un catalogue. Cette pratique n'est du reste pas propre au musée

[1025] source : http://www.citebd.org/spip.php?rubrique393 certaines années, le chiffre est bien supérieur puisque ce ne sont pas moins de vingt trois évènements qui sont répertoriés pour la seule année 2011.

consacré au 9ème art puisque de nombreux musées de beaux-arts organisent des accrochages ne donnant pas lieu à un catalogue.

Certaines font, en revanche, l'objet d'essais publiés sur le site Internet de l'institution, lesquels essais rassemblés constitueraient aisément un catalogue répondant à nos critères. C'est le cas par exemple de *Art Spiegelman : le musée privé*, sous le commissariat de Thierry Groensteen en 2011, ou de *Une autre histoire : Bande dessinée, l'œuvre peint*, dont le commissariat a été assuré par Jean-Marc Thévenet la même année. Le contenu de cette dernière exposition aurait pourtant été particulièrement signifiant pour notre recherche puisqu'elle s'intéressait aux toiles produites par des dessinateurs de bande dessinée et mettait en parallèle leur production de peintre et celle liée au 9ème art.

Soulignons ici que, a fortiori, ces expositions semblent particulièrement susceptibles de présenter des résultats similaires à ceux que nous avons pu présenter pour les expositions du corpus, les commissaires des deux expositions qui ont fait l'objet d'un catalogue électronique se retrouvent dans la liste des commissaires des expositions de notre corpus (en l'occurrence l'ancien directeur du musée de la bande dessinée et l'ancien directeur du festival de la bande dessinée) et les artistes présentés se retrouvant dans les plus mis en exergue par notre corpus.

Toujours dans cette catégorie se rangent des expositions ayant eu lieu dans des musées d'archéologie ou de beaux-arts, mêlant parfois les collections du musée aux éléments relevant du 9ème art. On trouve par exemple *Snoopy fête ses quarante ans* qui s'est tenue au musée des arts décoratifs de Paris en 1990 et dont le catalogue n'est long que de 11 pages ; *Reiser* (2003) et *BD reporters* (2006) qui ont eu lieu au Centre Pompidou dans une galerie séparée du reste des collections, la première ayant fait l'objet d'un catalogue succinct (24 pages), la seconde n'en ayant pas eu.

Ces exemples abondent, selon nous, dans l'une des stratégies instrumentalisantes d'exposition de la bande dessinée que nous avons dégagées[1026], à savoir le fait de rajeunir l'image du musée et d'attirer un public souvent espéré plus nombreux et/ou plus jeune. L'espoir est que cette *captatio benevolentiae* s'inscrira dans le temps et que certains d'entre eux reviendront après avoir poussé les portes du musée, franchissant de par la thématique de l'exposition ce seuil symbolique.

Particulièrement remarquable dans cette catégorie, les deux expositions que le musée du Louvre a consacré à la bande dessinée. Ce qui aurait pu être un pas de géant franchi dans la légitimation de la bande dessinée – et qui n'a pas manqué d'être analysé comme tel, a minima dans la presse – véhicule à notre sens un message bien différent.

En 2009, le musée du Louvre organise une exposition intitulée *Le petit*

[1026] Voir en 3.2.3.

dessein (Ill.38). Le sous-titre de l'exposition, *Le Louvre invite la bande dessinée*, a depuis pris une place plus importante sur la toile et dans les propos commentant l'exposition, car il est nettement moins dépréciateur que celui original et principal qui fait, pour tout historien de l'art, référence par contraste au *grand dessein* d'Henri IV, du rattachement du palais du Louvre à celui des Tuileries par la construction de grandes ailes. Mais dans « petit dessein », difficile de ne pas entendre « petit dessin », qui pourrait signifier aussi bien la taille – la case de bande dessinée comparativement aux toiles de grand format conservées dans certaines salles –, mais pourrait tout aussi bien renvoyer à une certaine insignifiance. L'exposition est reléguée dans une salle qui peut apparaître comme annexe, la Salle de la Maquette, même si elle a déjà accueilli des œuvres d'artistes contemporains comme Jean-Luc Moulène, Mike Kelley, ou encore Sarkis. Elle ne fait pas l'objet d'un billet spécifique (toutes les expositions du musée du Louvre ne donnent pas lieu à une billetterie séparée), et le commissariat est assurée par Frédéric Douard qui n'est pas membre de la conservation mais responsable des éditions. Là encore, il ne s'agit en aucune manière de questionner le professionnalisme du commissariat de l'exposition, mais de souligner la symbolique en termes d'organisation.

Si cette première exposition ne fait pas l'objet d'un catalogue, c'est que les cinq dessinateurs invités (Hirohiko Araki, Nicolas de Crécy, Eric Liberge, Marc-Antoine Mathieu et Bernard Yslaire) ont été invité par le Louvre et les éditions *Futuropolis* à réaliser un album prenant le Louvre comme décor ou personnage. Cinq ouvrages sont ainsi co-édités par le musée du Louvre et les éditions *Futuropolis*, et l'exposition présente certaines planches originales, mais aussi, pour Bernard Yslaire, la reconstitution sous la forme d'une vidéo de son travail de dessin enregistré par son ordinateur lors de l'emploi d'une tablette graphique. Le propos sur les œuvres est donc cantonné à l'exposition elle-même tandis que les œuvres se trouvent seules reproduites dans ce qui est en réalité leur finalité : l'album. Il s'agit donc non pas seulement d'exposer le travail d'un auteur, mais d'organiser un événement autour de la publications de cinq albums de commande dont la directive de création est implicitement de promouvoir le musée du Louvre auprès de publics, là encore supposés nouveaux : ceux de ces cinq auteurs de bande dessinée.

Le Louvre reprend un dispositif similaire en 2012 pour une exposition cette fois centrée sur la personnalité d'Enki Bilal, *Les fantômes du Louvre*. L'ouvrage, à nouveau co-édité par le musée du Louvre et les éditions Futuropolis associe des photographies prises par le dessinateur dans les salles du musée aux

jours ou horaires de fermeture, sur certaines desquelles apparaissent des personnages au pastel (les vingt deux fantômes du titre) et des textes de fiction prêtant une vie à ces personnages, récit qui intègre une œuvre du Louvre visible sur la photo. Là encore, on trouve clairement un dispositif visant à valoriser les collections du musée par l'adjonction de la thématique de la bande dessinée. Une manière de faire que l'on a pu rencontrer dans notre corpus avec, par exemple, *Mecanhumanimal*, une exposition ayant eu lieu au musée des Arts et Métiers en 2013 et elle aussi centrée sur la figure de Bilal avec la réalisation de rehauts au pastel sur des photographies d'objets issus des collections du musée, leur prêtant une fonction imaginaire… *Mecanhumanimal* présentait néanmoins majoritairement des planches originales et était dotée d'un catalogue conséquent mais dépourvu d'essai[1027].

Le musée du Louvre nous semble donc avoir particulièrement instrumentalisé ses expositions de bande dessinée, passant commande de la réalisation de planches et même d'ouvrages spécifiques ayant pour but de mêler l'image de l'institution à celle de la bande dessinée, sans pour autant que les planches n'intègrent ses collections, ni consacrer de catalogue à ces deux expositions. Par ailleurs, on retrouve de nouveau des artistes bien identifiés dans notre corpus, particulièrement Enki Bilal. Notre analyse des stratégies instrumentalisantes d'exposition, comme notre étude de la surreprésentation de certaines personnalités du monde de la bande dessinée au sein des expositions de musée sont encore une fois confirmées. On note d'ailleurs que la politique de coédition d'albums entre le Louvre et Futuropolis, toujours avec la directive d'intégrer le Louvre à la diégèse – avec, par exemple, *Le chien qui louche*, d'Etienne Davodeau, paru en 2013 – existe toujours alors que la politique d'expositions ne s'est, elle, pas poursuivie.

Les expositions à la scénographie spectaculaire

Nous avons pu déjà évoquer de semblables scénographies dans l'analyse des modes de présentation des expositions de notre corpus[1028]. Ces scénographies reprennent le plus souvent des éléments issus de la diégèse de la bande dessinée. Elles peuvent inclure des originaux, éventuellement des reproductions, ou n'être constituées que d'éléments rappelant la bande dessinée mais créés pour l'exposition. Elle peuvent être vues comme des lointaines descendantes de la MNES (Muséeologie Nouvelle et Expérimentation Sociale). Celle-ci proposait de répondre à la décontextualisation causée par la muséalisation en proposant une recontextualisation, laquelle passait souvent par le recours au diorama, à la scénographie et/ou à la scénarisation de l'exposition. Cependant, dans le cas de la bande dessinée, la recontextualisation proposée, centrée sur l'univers diégétique est plus porteuse d'émotion que de savoir or,

[1027] Voir en 2.4.7.1.
[1028] Voir en 3.2.2.

comme le souligne Serge Chaumier, « (…) la reconstitution qui opère pour elle-même devient plus discutable. »[1029]. Ces expositions vont donc attirer la critique et susciter le débat. Les accusations renvoient au divertissement et industries culturelles, comme chez Chaumier : « Ainsi les expositions de cartons-pâtes créent des décors dans lesquels le visiteur peut s'immerge jusqu'à se perdre, jusqu'à se croire transporté dans un autre univers. C'est évidemment ce que recherche le parc d'attractions, comme Disney. »[1030]. On retrouve l'opposition entre musée et parc d'attraction que nous avons évoquée précédemment[1031].

L'une d'entre elles particulièrement a été largement commentée dans des ouvrages parlant du phénomène des expositions de bande dessinée, dans des articles spécialisés et dans des mémoires de recherche, tous dans notre bibliographie : *Opéra bulles*, une exposition qui a eu lieu à la grande halle de la Villette à la fin de l'année 1991. Elle n'est pas sans évoquer le modèle de l'exposition Cité-Ciné qui s'est tenue dans les mêmes espaces en 1987 et qu'André Gob prend comme exemple lorsqu'il parle du spectaculaire dans l'exposition[1032]. Jean-Michel Tobelem, spécialiste de l'économie de la culture parle quant à lui de cette exposition comme de « l'intégration du sensationnel, de l'émotion, d'un parcours dans de grands espaces scénographiés. »[1033].

Opéra bulles est en fait le regroupement de quatre espaces « hyperscénographiés »[1034] autour des univers respectif de Goscinny et Uderzo, Enki Bilal, François Schuiten et divers auteurs (parmi lesquels Binet, Reiser ou encore Franquin) ayant pour point commun la bande dessinée d'humour et regroupés dans un espace thématique intitulé « Les français en vacances ». Il faut souligner que certains des auteurs étaient directement associés à la scénographie de l'exposition, à commencer par Philippe Leduc et Marc-Antoine Mathieu, co-animateurs de l'atelier Lucie Lom qui a signé plusieurs scénographies d'expositions de bande dessinée que ce soit en marge du festival d'Angoulême ou ailleurs. Citons également François Schuiten, auteur de quelques scénographies d'expositions qui prolongent et donnent consistance à l'univers des *cités obscures* qu'il a développé avec Benoît Peeters (notamment l'exposition *Le musée des ombres* qui s'est tenue à Angoulême en 1990)[1035].

[1029] CHAUMIER Serge ; « La nouvelle muséologie mène-t-elle au parc ? » ; in CHAUMIER Serge (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2011 ; p.77

[1030] ibid ; p.81 La remarque vaut ici pour l'ensemble des expositions hyperscénographiées et non uniquement pour celles de bande dessinée.

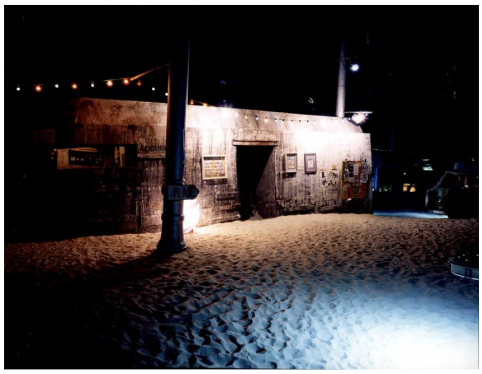
[1031] Notamment en 3.2.1. et en 3.2.2.

[1032] GOB André ; *Le musée, une institution dépassée ?* ; Paris ; Armand Colin ; 2010 ; p.89

[1033] TOBELEM Jean-Michel ; *Le nouvel âge des musées : les institutions culturelles au défi de la gestion* ; Paris ; Armand Colin ; 2010 ; p.226

[1034] Selon le terme employé par MENU Jean-Christophe ; *op.cit.* ; 2011 ; p.144

[1035] PEETERS Benoît ; *op. cit.* ; 2009 ; p.56



Ill.39 et 40 - Deux photographies réalisées par l'atelier Lucie Lom de la scénographie de l'espace Les français en vacances au sein de l'exposition Opéra Bulles

Cette exposition cristallise une querelle au sein du champ entre ceux qui y voient l'archétype d'une forme d'exposition autonome qui serait propre à la bande dessinée, et ceux qui y voient un nouvel avatar de la société du spectacle plutôt susceptible de discréditer l'art qu'ils défendent. Dans le camp de ceux qui soutiennent ce type de scénographie, on trouve par exemple le journaliste Nicolas Finet qui, dans le cadre d'un dossier spécial consacré à Opéra bulles dans la revue (*A suivre*) écrit :

> « La bande dessinée comme spectacle, avec tout ce que ce mot sous-entend d'émotion, de participation active, de vécu. Autrement dit, [de] proposer par scénographie interposée à chaque visiteur, quel que soit son degré de familiarité avec le genre, une authentique expérience de ce qu'est la bande dessinée, une véritable invitation au voyage dans l'imaginaire de ces créateurs, qui laisse libre cours à l'appropriation, à l'interprétation, à la relation personnelle, à la sensation. »[1036]

On voit toute l'emphase avec laquelle l'exposition est commentée. Rappelons que ce type de dispositif scénographique se retrouve régulièrement dans le monde de la bande dessinée ; preuve en est que, parmi les quatre espaces qui composent l'exposition, deux sont des expositions reprises quasi en l'état après avoir eu lieu à Angoulême (le « Bunker » de Bilal du festival de 1988 et *Le musée des ombres* de Schuiten et Peeters, première exposition du Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image en 1990 qui précédait l'ouverture même du musée). Le Centre Belge de la Bande Dessinée inauguré en 1989 présentait – et présente toujours – dans la muséographie de ses collections permanentes des dispositifs scénographiques comparables bien que de façon plus ponctuelle, ainsi que nous l'avons déjà évoqué[1037].

[1036] FINET Nicolas ; in (*A Suivre*) n°167, Décembre 1991
[1037] Voir en 3.2.1.

Parmi les opposants, on trouve Thierry Groensteen qui commente véhémentement l'exposition *Opéra Bulles* :

> « Ce qui frappe d'emblée est ici le caractère hétéroclite de cet assemblage, où se côtoient présentations thématiques et monographiques, auteurs d'hier et d'aujourd'hui, humour, fantastique et science-fiction, sans souci apparent de cohérence autre que celle, minimale, conférée par le commun dénominateur des quatre parties, à savoir la bande dessinée. »[1038]

> « Entre l'exposition de 1967 et celle de 1991, le changement de paradigme culturel évoqué précédemment […] est manifeste. Bande dessinée et Figuration narrative s'inscrivait dans un mouvement pour la promotion ce que l'on percevait alors comme la culture de masse, désireuse de s'intégrer dans la "grande culture" en faisant la démonstration de sa dignité artistique. Opéra bulles est une opération qui relève de la nouvelle culture du divertissement. […] On lui trouverait plus de points communs avec les parcs d'attraction […] qu'avec une exposition à caractère muséal. »[1039]

Thierry Groensteen se place ici en défenseur des valeurs de la culture légitime à laquelle il souhaite explicitement voir la bande dessinée intégrée. En effet, si nous avons pu déjà évoquer l'antagonisme qui existe entre d'une part culture de masse et divertissement, et d'autre part la culture légitime et institutionnalisée, une exposition dont la scénographie devient le principal attrait et qui n'est pas même pourvue d'un catalogue apparaît clairement comme étant du mauvais côté de l'alternative. Ce type d'approche appartient à ce que l'historien Dominique Poulot qualifie de « muséologie d'immersion », à laquelle appartiennent par exemple les *period rooms*[1040] anglosaxonnes, plutôt déconsidérées dans l'hexagone et à peu près absentes des musées français. On peut trouver trace du mépris pour les expositions hyperscénographiées dans un ouvrage de référence sur la muséologie écrit par André Gob, docteur en histoire de l'art et archéologie qui dirige un master en muséologie à l'université de Liège, et Noémie Drouguet agrégée d'histoire de l'art et qui a défendu une thèse sur la muséologie, au sein d'une section dont le titre est déjà explicite : « Les expositions-spectacles, la culture comme alibi » :

[1038] GROENSTEEN Thierry ; *op. cit.* ; 2006 (B) ; p.161

[1039] ibid ; p.163 l'exposition de 1967 qu'il évoque est bien évidemment *Bande dessinée et figuration narrative*

[1040] Espaces muséographiques regroupant des éléments globalement contemporain (peintures, sculptures, mobilier,…) pour proposer une restitution vraisemblable d'une ambiance et non une reconstitution fidèle d'une lieu ayant existé. Ces salles peuvent s'accompagner d'une scénographie importante contribuant activement à la restitution.

> « Ces expositions affichent pour ambition de démocratiser l'accès à la culture. Pour ce faire, elles choisissent une thématique abordable et attractive, capable de susciter l'émotion et d'emporter facilement l'adhésion du visiteur. Le sujet développé doit être porteur d'une part d'imaginaire, dans le sens où les scénographes vont créer des images, des décors et des reconstitutions dans lesquels les visiteurs sont *plongés* et déambulent. »[1041]

Si on retrouve la même référence à l'onirisme que chez Nicolas Finet, le terme « alibi » montre bien la dépréciation du procédé. Yves Michaud, que nous avons déjà plusieurs fois cité, témoigne lui aussi d'une méfiance à l'encontre de cette approche :

> « Là où je redoutais irresponsabilité et incompétence, il fallait se préoccuper de toute autre chose : de tourisme et de spectacle. »[1042]

Ce type de scénographie est également explicitement associé à des impératifs économiques de captation du public et aux industries culturelles – que nous avons évoqué précédemment. Pour François Mairesse par exemple, « Le spectaculaire muséal, que Beaubourg préfigure avec panache, s'appuie sur les mécanismes du marché et sur la volonté de rejoindre le public le plus large possible. C'est surtout à partir des années 1980 que le caractère spectaculaire va se développer, à la faveur d'un contexte socio-économique fortement marqué par la diminution de l'intervention publique. »[1043].

Ainsi, le recours à des scénographies spectaculaires semble bien contribuer à décrédibiliser la bande dessinée au sein des mondes de l'art. A fortiori, les expositions entièrement tournées vers cette finalité et non pourvues du travail scientifique d'un catalogue apparaissent comme particulièrement illégitimes. On relèvera malgré tout que, une fois encore, les auteurs mis en exergue (dans le cas d'*Opéra Bulles* que nous avons voulue – et qui est vue au sein du champ comme – archétypale, Uderzo, Bilal ou encore Schuiten) sont également ceux les plus représentés dans les expositions de notre corpus, comme nous allons le voir[1044].

[1041] GOB André et DROUGUET Noémie ; *op. cit.* ; 2006 ; p.130-131
[1042] MICHAUD Yves ; *op. cit.* ; 1989 ; p.208
[1043] MAIRESSE François ; « Brève histoire du musée spectaculaire » ; in CHAUMIER Serge (sous la dir. de) ; op. cit. ; 2011 ; p.51
[1044] Voir en 3.5.

Logique différente, mêmes figures

Au terme de cette brève analyse des expositions exclues de notre corpus, quelques conclusions s'imposent.

La première c'est que la majeure partie des mises en exposition de la bande dessinée ont été exclues de notre corpus, ne serait-ce qu'en se référant aux deux premières catégories qui n'incluent pas nécessairement d'originaux, dont la durée est souvent très courte (un week-end par exemple) et qui ne donnent pas lieu à la publication d'un catalogue.

La seconde, c'est que ces expositions, quel que soit le lieu où elles se tiennent, semblent majoritairement ne pas valoriser la bande dessinée en tant qu'art légitime et sujet de recherche. Quelques exceptions notables ont pu être mises en valeur, notamment au musée de la bande dessinée d'Angoulême avec des expositions dépourvues de catalogue pour des raisons pragmatiques mais dotées d'un important propos scientifique en salles et/ou sur le site de l'institution.

Ceci ne fait que conforter la pertinence de nos critères de sélection : les expositions que nous avons retenues sont bien les plus marquantes, les plus identifiables et celles qui ont été susceptibles de contribuer à la légitimation de la bande dessinée au sein des mondes de l'art. Le choix de l'existence d'un catalogue conséquent comme signe discriminant semble d'autant plus pertinent au regard de ces résultats.

La bande dessinée apparaît donc encore une fois comme dominée au sein des mondes de l'art, majoritairement présentée sans respect des codes qui régissent le média exposition et parfois même rabaissée dans le titre même de l'exposition – *Le petit dessein* –, reléguée au rang de spectacle, les expositions de bande dessinée dans notre hors corpus présentent tous les caractères de l'indignité culturelle et témoigne de pratiques qui tranchent nettement dans la sphère muséale à laquelle elle apparaît d'autant plus étrangère.

3.4. Bande dessinée et art contemporain

Nous avons pu voir que, au sein de notre corpus d'expositions, certaines confrontaient directement la bande dessinée et l'art contemporain[1045], soit pour affirmer que la bande dessinée est un art contemporain, soit pour montrer les échanges qui exist(erai)ent entre ces deux mondes de l'art.

Par ailleurs, nous avons vu qu'un marché de l'art dominomorphe, avec galeries et ventes aux enchères, s'était constitué autour de la bande dessinée[1046], et nous avons eu à plusieurs reprises l'occasion de souligner que les prix sur ce marché étaient en forte hausse depuis le début des années 2000. Les records qui étaient établis ont encore été dépassés en 2015 puisqu'une double planche de l'album *Le sceptre d'Ottokar*, par Hergé, a été adjugée pour 1,6 millions d'euros chez Sothebys en octobre 2015. Début 2016, *Le journal des Arts* consacrait une pleine page au neuvième art en parlant d'« un marché en devenir »[1047].

Si la bande dessinée est un art, on est en droit de se demander si elle est un art contemporain ou, pour être plus explicite, si la bande dessinée appartient au paradigme de l'art contemporain explicitement dominant en France et dans le monde depuis plusieurs décennies.

Nous avons déjà dévoilé une partie de la réponse à cette question lorsque nous avons montré que l'univers référentiel des artistes de bande dessinée était plutôt celui de l'artisanat, de l'artiste « classique » ou de l'artiste « romantique »[1048]. Ils ne chercheraient donc déjà pas, dans leur démarche, à se rapprocher des artistes contemporains. Les commentaires issus du champ de la critique que nous citions alors allaient également dans ce sens.

Certains commentateurs du champ de la bande dessinée se positionnent directement quant à cette question. Dans un numéro de Beaux-Arts Magazine consacré à la bande dessinée, l'une des rares publications spécialisées dans le monde des beaux arts à accorder régulièrement des articles ou des numéros entiers à la bande dessinée, Fabrice Bousteau, le directeur de la rédaction écrivait :

> « La BD est un art, mais ce n'est ni du design, ni de l'architecture, ni du graphisme, ni de l'art contemporain. L'art contemporain définit un genre. […] Un cinéaste ne fait pas de l'art contemporain et quand un artiste plasticien fait un film, il ne fait pas du cinéma. En revanche un peintre, un bédéiste et un cinéaste sont tous trois des artistes. Pour finir, il n'y a pas de hiérarchie à établir entre art et BD, l'un et l'autre ont leur place dans les musées et dans les bibliothèques ! »[1049]

[1045] Voir en 2.4.5.3.
[1046] Voir en 2.2.
[1047] *Le journal des Arts* ; n°448, du 8 au 21 janvier 2016
[1048] Voir en 2.1.
[1049] *Beaux-Arts Magazine* Hors Série n°5 ; Juin 2009

Ou encore, par ailleurs, Thierry Groensteen qui différenciait bande dessinée et art contemporain en faisant référence à la sociologie :

> « Il faut considérer l'art contemporain et la bande dessiné 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 référence. »[1050]

La bande dessinée en tant que secteur d'édition a en effet peu à voir avec l'organisation des mondes de l'art contemporain. Cependant, quels seraient les freins constitutifs à la bande dessinée qui l'empêcheraient de faire partie de l'art contemporain, dont on sait qu'il est particulièrement polymorphe dans ses formes d'expression ? Dans un récent ouvrage, Nathalie Heinich définissait l'art contemporain non comme une période, comme un style ou une école, mais comme un paradigme. Elle en donnait en introduction quelques caractéristiques[1051], affirmant notamment qu'il s'agit d'« […]une catégorie esthétique et non pas chronologique »[1052]. Nous nous appuyons sur cette approche de l'art contemporain, mais aussi sur de récentes publications d'Alain Quemin concernant le marché de l'art contemporain, mais aussi sur la sociologie des œuvres de Jean-Pierre Esquenazi pour venir questionner la capacité de la bande dessinée – ou, à tout le moins, d'une partie de celle-ci – à participer de ce paradigme.

Recours à la figuration

Une des caractéristiques de la bande dessinée, nous l'avons plusieurs fois répété, est d'être un art narratif figuratif. Quelques rares tentatives ont exploré la possibilité d'une bande dessinée non figurative, mais il nous semble qu'alors la dimension séquentielle et narrative est perdue, rompant donc la possibilité de considérer, à proprement parler, la création concernée comme de la bande dessinée.

Or on sait précisément de quelle manière l'art contemporain s'est construit en opposition au dessin et à la peinture, rejetant par exemple, en France, l'école de Paris. Jean-Louis Fabiani écrivait ainsi que le soutien public à

[1050] GROENSTEEN Thierry ; *Bande dessinée et narration* ; Paris ; Presses Universitaires de France ; 2011 ; p.194
[1051] HEINICH Nathalie ; op. cit. ; 2014 p .14-15
[1052] ibid ; p.37

l'art contemporain dans les années 60 avait « contribué à déclasser la tradition académique figurative et à la faire, en quelque sorte, sortir du champ »[1053].

C'est ce qui amène certains théoriciens, comme Groensteen à penser que ce serait une des raisons d'un rejet de la bande dessinée par les mondes de l'art contemporain :

> « Un reproche que l'intelligentsia est prompt à adresser à la bande dessinée est de ne pas vivre dans le même "temps historique" que l'art, de ne pas avoir épousé le mouvement des autres arts du siècle, bref de ne pas être contemporaine de l'art contemporain. C'est un fait, la bande dessinée a perpétué le règne de la figuration quand la peinture s'en écartait. Dans la période d'hégémonie de l'art abstrait (notamment américain), la bande dessiné est devenue le refuge des artistes qui voulaient continuer à dessinée, étant toujours passionnés par "*l'idée de la figure humaine et de ses possibilités narratives*" - selon les termes de [l'historien d'art américain] Robert Hughes. »[1054]

Mais d'un autre côté, Catherine Millet, critique d'art, commissaire d'exposition, fondatrice et directrice de la rédaction de la revue *Artpress*, considère dans son ouvrage *L'art contemporain en France*[1055] que l'institutionnalisation de l'art contemporain s'est faite dans l'hexagone dans les années 1960-1970, et qu'un premier retour à la figuration a eu lieu dans les années 1980. Le critique d'art Richard Leydier voyait pour sa part, dans le même ouvrage, un autre retour à la peinture figurative, venue d'Allemagne, d'Angleterre et des Etats-Unis la fin des années 1990. Cette réouverture du champ de l'art contemporain à la figuration correspondrait sensiblement à la période d'éclosion de la bande dessinée sur le marché de l'art, à la fin des années 1990, début des années 2000, qui est également le moment de la multiplication des expositions les plus légitimantes telles que définies par notre corpus. La bande dessinée aurait donc pu bénéficier d'un climat artistique de réouverture vers la figuration pour pouvoir, avec un léger décalage chronologique, figurer parmi les mondes de l'art. Le retour en grâce du dessin notamment dans l'hexagone se traduit par l'organisation d'évènements comme Drawing Now, le salon du dessin contemporain créé en 2007 et dans lequel on a déjà pu voir des dessinateurs de bande dessinée (Marjane satrapi et Vincent Paronnaud en 2011) mais aussi des galeries parmi celles que nous avons pu évoquer (notamment la galerie Martel en 2014, la galerie 9e art ou la galerie Anne Barrault).

Malgré cette nouvelle percée de la figuration et du dessin au sein de l'art contemporain – l'art *ancien* ayant perduré en tant que marché de l'art évidemment – il semble toujours que ce ne soit pas la tendance majoritaire,

---

[1053] FABIANI Jean-Louis ; *op. cit.* ; 2007 ; p.49
[1054] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; p.49
[1055] MILLET Catherine ; *op. cit.* ; 2005

encore moins dominante. Le plasticien François Rouan déclarait par exemple en 2014 :

> « La caractéristique de l'élégance française qu'est le post-duchampisme est le mépris de la peinture, un mépris terrible [...]. »[1056]

Il faut donc tempérer le propos. Il semble que la conclusion qui s'impose soit qu'un espace est possible pour le dessin, y compris figuratif, dans l'art contemporain aujourd'hui, mais que cet espace est marginal en proportion, et dominé économiquement.

Séquence narrative

Au-delà de la figuration semble exister le problème de la narration. On la retrouve comme barrière imaginée par des dessinateurs qui cherchent à exister sur la scène artistique, comme Enki Bilal :

> « Si je veux faire de la peinture, il va falloir que je rompe avec toute idée de narration... »[1057]

On retrouve également cette idée chez les exégètes et théoriciens comme Thierry Groensteen qui considère figuration et narration comme étant exclues du champ de l'enseignement aux Beaux-Arts, affirmant que :

> « […] ce dernier obéit à des dogmes antinomiques avec ceux de la narration et de la représentation. »[1058]

Une part importante de l'art moderne et contemporain a en effet cherché à exclure toute forme de narration, toute anecdote. En revanche, un autre versant de l'art contemporain a quant à lui gardé une relation à la narration sous diverses formes[1059]. La forme fictionnelle de la bande dessinée est certes peu représentée dans le champ de l'art contemporain ; la dimension autobiographique en revanche, plus particulièrement explorée par les romans graphiques, semble tout à fait susceptible d'entrer en adéquation avec le paradigme de l'art contemporain.

Par ailleurs, nous avons vu, lorsque nous parlions de la bande dessinée exposée que, lorsque la case ou la planche est isolée, le multicadre est rompu et

---

[1056] MARTIN-FUGIER Anne ; op. cit. ; 2014 ; p.240

[1057] ROBERT Martine ; « Enki Bilal Don quichotte de la planche » in ; *L'œil* ; n°605 ; Septembre 2008 ; p.127

[1058] GROENSTEEN Thierry ; op. cit. ; 2006 (B) ; p.137

[1059] HEGYI Loràn d ; *Fragilité de la Narration - Nouvelle approche à l'art contemporain, Mitteleuropa comme paradigme* ; Paris ; Skira ; 2009

la narration, dans une certaine proportion, suspendue[1060]. C'est ce fragment de séquence que l'on retrouve dans les musées ou sur le marché de l'art et dont la narration amputée pourrait s'accorder avec le paradigme de l'art contemporain.

Là encore, si la forme n'est pas nécessairement dominante, on voit que la bande dessinée n'apparaît aussi fortement en opposition avec l'art contemporain que les acteurs du monde de la bande dessinée semblent l'estimer. A tout le moins faut-il chercher ailleurs les raisons du rejet puisque, de fait, la bande dessinée est fort peu présente sur les différentes scènes de l'art contemporain aujourd'hui.

Réseaux et visibilité

Alain Quemin soulignait l'importance des réseaux dans le monde de l'art contemporain, concluant à « […] l'existence d'un monde de l'art contemporain qui fonctionne en grande partie comme une communauté au sein de laquelle les échanges d'informations apparaissent très importants […] »[1061] et parlant « d'académies informelles ». François de Singly retenait d'ailleurs le fait d'être cité par d'autres artistes comme critère pour évaluer la reconnaissance sociale dans le milieu artistique[1062]. La réputation est un critère non seulement pour le marché de l'art contemporain, mais aussi du point de vue des institutions, ainsi que l'affirmaient Raymonde Moulin et Alain Quemin[1063]. Cette réputation, ce tissu de relations commence à se construire dès la formation dans les écoles d'art ainsi que nous avons pu l'évoquer lorsque nous parlions de la formation des dessinateurs de bande dessinée[1064] et comme en témoignaient plusieurs dessinateurs que nous avons pu citer. On trouve des témoignages tout à fait explicites sur ce point émanant d'artistes contemporains reconnus, comme François Morellet, disparu en mai 2016 :

> « Dans les écoles d'art, l'essentiel est moins d'apprendre les techniques que de faire des rencontres et de se constituer des réseaux. […] Mercier y accueille [dans son atelier] par principe un jeune artiste avec lequel il reproduit le système de parrainage dont il a bénéficie vingt ans auparavant. » [1065]

[1060] Voir en 3.1.
[1061] QUEMIN Alain ; op. cit. ; 2013 ; p.425
[1062] SINGLY François de ; « Artistes en vue » ; *Revue française de sociologie, sociologie de l'art et de la littérature* ; juillet-septembre 1986 XXVII-3, p.531
[1063] MOULIN Raymonde et QUEMIN Alain ; *op. cit.* ; 1993 ; p.1440
[1064] Voir en 1.7.
[1065] propos rapportés dans MARTIN-FUGIER Anne ; op. cit. ; 2014 ; p.286-288

Or, précisément, une récente étude[1066] a montré que seuls 21% des dessinateurs de bande dessinée seraient passés par un cursus en beaux-arts ou en arts décoratifs. Nous évoquions pour notre part une forte représentation des formations en arts décoratifs sans pour autant avancer de chiffre. Notons d'ailleurs que cette étude, menée sur 1500 auteurs de bande dessinée mêle scénaristes (16%), dessinateurs (80%) et coloristes (4%), français (85%), belges (8%) et d'autres nationalités (7%), ce qui impose de manier les premières données publiées avec précaution. Ainsi donc, seul un petit nombre de dessinateur de bande dessinée sont-ils susceptibles d'avoir noué, lors de leur formation, des contacts dans le domaine des beaux-arts.

Par ailleurs, au sein de ces réseaux, de ce champ, se jouent des luttes de positions entre les différents acteurs comme en témoignait Yves Michaud :

> « Ce qui compte c'est dans combien de magazines spécialisés et de grandes expositions vous avez figuré ou allez figurer. Dans tout cela, chacun des protagonistes du monde de l'art tente d'imposer sa puissance et ses désirs. »[1067]

Si on se réfère cette fois donc à la visibilité au sein des réseaux critiques, et plus particulièrement de la presse spécialisée beaux-arts, la bande dessinée n'est certes pas absente mais présente de manière bien marginale ainsi que nous l'avons déjà évoqué précédemment[1068], et ainsi que notre bibliographie peut en attester. Rappelons que seules la revue *Beaux-Arts Magazine*, *Arts magazine* (avec deux numéros seulement) et la revue *Art Press* (à une seule reprise pour celle-ci) ont consacré des numéros spéciaux au neuvième art au cours de ces vingt dernières années.

On peut donc une nouvelle fois conclure que la bande dessinée n'est pas absente de ces réseaux, de ce microcosme, mais qu'elle y est en position dominée puisque largement minoritaire et semble d'avantage « invitée » (une rhétorique qui se retrouve dans certains articles, voire communiqués de presse d'évènements) plutôt qu'elle n'y trouve sa place légitime.

Visibilité internationale

A fortiori, concernant le champ de l'art contemporain, le succès semble conditionné à une visibilité au niveau international. Le dessinateur et plasticien,

---

[1066] L'enquête auteur 2016, menée par les Etats Généraux de la Bande Dessinée a été préparée sous l'égide d'un conseil scientifique dans lequel on compte notamment des personnalités du champ comme Thierry Groensteen, Jean-Pierre Mercier ou Benoît Peeters, mais aussi des sociologues comme Nathalie Heinich, Bernard Lahire ou Eric Maigret.

[1067] MICHAUD Yves ; *op. cit.* ; 1989 ; p.57

[1068] Voir en 1.5.

Fabien Mérelle, interrogé par l'historienne Anne Martin-Fugier dans son ouvrage sur les artistes déclarait que :

> « La figuration narrative est morte d'être un mouvement très français. »[1069]

On connaît les rapprochements qui ont pu être faits entre ce mouvement et la bande dessinée, notamment suite à celui, forcé, de la première exposition de notre corpus*, Bande dessinée et Figuration narrative* de 1967. Anne-Martin Fugier a consacré trois ouvrages à des entretiens avec des galeristes, des collectionneurs et des artistes, tous relevant du monde de l'art contemporain. Nombreux sont ceux qui, parmi eux, ont souligné l'importance la présence à l'international, notamment pour maintenir des prix élevés. Le plasticien Mathieu Mercier y parlait par exemple de la difficulté des français à se maintenir sur la scène internationale, l'attribuant à leur mauvais niveau en langue et à leur individualisme[1070].

Ce constat de l'internationalisation, Raymonde Moulin le faisait déjà en 1992 indiquant la nécessité d'une production proportionnelle à la visibilité afin d'être présent sur les différents marchés stratégiques simultanément[1071]. Elle soulignait l'internationalisation de l'ensemble du réseau, marché et institutions, et donc la nécessité d'être présent dans les galeries, évènements et collections publiques de dimension internationale[1072]. Des constatations réaffirmées plus récemment par des auteurs comme Nathalie Heinich qui évoquait la nécessité d'exposer à l'étranger pour les artistes contemporains français aujourd'hui car, selon elle, Paris ne serait guère plus visible qu'à travers la FIAC[1073]. Alain Quemin faisait un constat tout à fait similaire en analysant les différents classements internationaux d'artistes et de personnalités influentes dans le monde de l'art et en relevant le faible nombre de français, tout aussi bien au niveau des institutions que des galeries, artistes ou collectionneurs[1074].

La bande dessinée, objet éditorial est largement diffusée à l'international, et nous avons déjà évoqué le fait que la bande dessinée française – ou franco-belge à une certaine époque – en particulier connaît un rayonnement important. Un article de la presse spécialisée dans l'édition évoquait dernièrement ce dynamisme en titrant « la BD française s'exporte bien »[1075]. On sait par ailleurs que des auteurs comme Hergé, Goscinny et Uderzo ont connu une large diffusion mondiale – *Tintin* comme *Astérix* seraient traduits en plus de cent langues

---

[1069] MARTIN-FUGIER Anne ; *op. cit.* ; 2014 ; p.34
[1070] ibid ; p.52-53
[1071] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.357
[1072] MOULIN Raymonde ; *op. cit.* ; 1992 ; p.47
[1073] HEINICH Nathalie ; op. cit. ; 2014 p .310
[1074] QUEMIN Alain ; op. cit. ; 2013
[1075] https://www.actualitte.com/article/bd-manga-comics/francfort-la-bd-francaise-s-exporte-bien/61604

chacun. La bande dessinée hexagonale des années soixante-dix, quatre-vingt a également connu le succès puisque la revue *Métal Hurlant* a connu une déclinaison aux Etats-Unis, *Heavy Metal*, et que l'on sait que le cinéma américain a fait appel ou référence à des artistes comme Moebius, Druillet, ou encore au tandem Christin-Mézières pour certaines de ses productions à grand succès (*Alien*, *Star Wars*…). Si la visibilité éditoriale peut profiter à la visibilité artistique de ces dessinateurs, ce n'est que de manière limitée à l'international, considérant que certaines des places fortes de l'art contemporain comme les Etats-Unis ou la Chine possèdent elles-mêmes un secteur éditorial national sur la bande dessinée très actif et assez protectionniste.

Il faudrait enfin mener une étude similaire à la nôtre dans différents pays, et notamment parmi les plus dynamiques sur le marché de l'art contemporain (Etats-Unis, Allemagne, Chine entre autres) pour arriver à des conclusions probantes sur ce dernier point. En effet, la place même que la bande dessinée tient dans ses pays, le statut qui lui est accordé, joue indéniablement un rôle fort sur la capacité de la bande dessinée française à acquérir de la visibilité à l'étranger, non seulement en tant que produit éditorial, mais aussi en tant qu'art graphique.

Visibilité sur le marché

La visibilité ici concernée c'est celle sur la scène de l'art, ou plutôt la double scène, celle du marché et celle des institutions. Cela fut d'ailleurs notre approche dans notre partie sur le dominomorphisme, et nous avons pu voir que les promoteurs de la bande dessinée artifiée se conformaient bien à ces codes. Sur ce critère aussi, nous avons pu relever que la bande dessinée n'était pas totalement absente des grandes foires françaises d'art contemporain, mais qu'elle ne s'y trouvait présente que de manière limitée et très ponctuellement. Or ces foires semblent précisément occuper un rôle particulièrement stratégique s'agissant de l'art contemporain, et plus particulièrement certaines foires, en l'occurrence plutôt situées en dehors de l'hexagone. Le galeriste Bruno Delavallade confiait par exemple à Anne-Martin Fugier :

> « [...] lorsque je rencontre de nouveaux collectionneurs, ils me demandent "quelle foire faites vous ?" Si je réponds "Bâle", je n'ai pas besoin d'aller plus loin. »[1076]

Un constat que plusieurs artistes faisaient également auprès de la même historienne ; par exemple Fabien Mérelle :

> « Il est essentiel de pouvoir être montré dans les foires [...]. »[1077]

[1076] MARTIN-FUGIER Anne ; Galeristes ; Actes Sud ; Arles ; 2010 ; p.211
[1077] MARTIN-FUGIER Anne ; op. cit. ; 2014 ; p.26

Ces éléments empiriques, issus de témoignages récents, ne sont là que pour rappeler la continuité d'analyses sociologiques que Raymonde Moulin affirmait en en expliquant que les grandes foires d'art contemporain « […] exercent aussi, comme le Salon de Paris au 19e siècle, une fonction de qualification des créateurs. »[1078]

Si la bande dessinée a bien été présente par intermittence dans certaines foires parisiennes – on le rappelait tout à l'heure à propos de la foire du dessin contemporain *Draw Now* -, elle est en revanche absente de ces grands rendez-vous internationaux que sont *Art Basel* ou la Documenta, même si on peut, très ponctuellement, trouver dans ces grands rendez-vous des artistes qui, par ailleurs font de la bande dessinée (Michaël Matthys à la Documenta de Cassel en 2012 par exemple[1079]) mais qui sont présentés pour des créations d'un tout autre registre.

La présence dans ces grands rendez-vous internationaux est assurée par les galeristes, or nous avons vu que, comme sur d'autres aspects, la bande dessinée circule encore aujourd'hui dans un circuit spécialisé, ce qui se vérifie donc pour les galeries[1080]. Ces galeristes n'occupent pas aujourd'hui une position qui leur permette aisément de figurer dans les grandes foires internationales où les places sont chères, non seulement en termes de coût, mais également en termes de critères d'exigence pour obtenir un stand. Alain Quemin notait que « […] l'analyse sociologique a bien fait ressortir que, dans le monde de l'art contemporain, les artistes et les galeries (mais aussi les galeristes) tout autant que les artistes et les institutions contribuent mutuellement à la réputation les une des autres. »[1081]. Le fait d'être représentés par des galeries dotées d'une visibilité moindre sur le marché de l'art contemporain, et particulièrement au niveau international maintien donc mécaniquement les dessinateurs de bande dessinée dans une position de domination symbolique dans le champ des beaux arts ou dans celui de l'art contemporain.

Références et auto-citations

Nous citions plus haut Nathalie Heinich qui donnait comme un des traits constitutifs de l'art contemporain la capacité à susciter un discours savant. Elle précise que, « […] avant d'acheter une œuvre, un conservateur ou un responsable d'institution commence par s'enquérir de l'artiste et de sa

---

[1078] MOULIN Raymonde ; op. cit ; 1992 ; p

[1079] Notons que Michaël Matthys faisait partie du pôle le plus avant-gardiste du champ du neuvième en participant au collectif Frémok avec lequel il n'a publié que trois ouvrages, et aucun depuis 2009 tandis qu'il enseigne à l'Institut de Saint Luc et est représenté par la galerie Cérami depuis 2006.

[1080] Voir en 2.2.

[1081] QUEMIN Alain ; op. cit. ; 2013 ; p.125

"démarche" - son travail antérieur, sa position dans le marché ou dans l'espace institutionnel, la ligne de son parcours. »[1082] et ajoute plus loin : « De fait, aucun jeune artiste ne percera s'il est incapable de fournir à un spécialiste (critique, commissaire, directeur de centre d'art, conservateur, galeriste) les "prises" discursives permettant d'appréhender sa proposition. »[1083]. Au-delà des qualités plastiques intrinsèques de l'œuvre, c'est donc le discours sur l'œuvre qui primerait en art contemporain.

Le discours intellectuel porté sur l'œuvre droit s'appuyer sur des références communes ; l'œuvre doit s'inscrire dans l'histoire de l'art d'une manière que le champ va pouvoir interpréter. C'est ce que Yves Michaud expliquait :

> « Dans une œuvre de Bertrand Lavier, de Claude Rutault, d'Allan Mac Collum, de Philippe Thomas ou d'Ahsley Bickerton, ce qui compte c'est l'effet de reconnaissance immédiat, c'est, pourrait-on dire, la conformité immédiate et sans reste de l'œuvre à son concept et même à son titre, une littéralité qui ne laisse aucune place à aucune énigme. »[1084]

Cet effet de reconnaissance immédiate, Nathalie Heinich le décrit également assez clairement en expliquant que « […] ce qui compte est que la peinture ne soit plus moderne mais "postmoderne", autant dire référent à l'histoire de l'art plutôt qu'à l'intériorité de l'artiste, et adaptée au contexte muséal plutôt qu'à l'usage domestique - bref, une peinture pour spécialistes d'art contemporain et non plus pour amateurs d'art moderne. »[1085].

Dans ce jeu de références et de citations, la bande dessinée part avec un handicap certain. Si elle peut parfois revêtir une dimension réflexive et s'interroger sur ses propres codes[1086], si elle a pu, plus récemment, s'intéresser à là vie et au style de plusieurs artistes – et encore, rarement des artistes contemporains –, elle conserve un langage, le dessin figuratif et narratif, qui n'est pas celui qui serait caractéristique de l'art contemporain.

Transgression des frontières

Paradoxalement, la bande dessinée pourrait tirer partie de ses contradictions avec les mondes de l'art. En effet, les sociologues s'accordent pour faire de la transgression des frontières et du rejet initial par les mondes de l'art un des traits caractéristiques de l'art contemporain. Pour Raymonde Moulin, le premier défi de l'œuvre d'art contemporain, c'est d'être reconnu comme

---

[1082] HEINICH Nathalie ; op. cit. ; 2014 ; p168
[1083] ibid ; p.178
[1084] MICHAUD Yves ; *op. cit.* ; 1989 ; p.28
[1085] HEINICH Nathalie ; op. cit. ; 2014 ; p.151
[1086] Voir en 1.9.

œuvre, et que son auteur obtienne le statut d'artiste, ce qui la distingue très clairement du paradigme classique dans lequel l'œuvre était explicitement œuvre[1087]. Jean-Pierre Esquenazi quant à lui écrit que « Le déni explicite par l'œuvre de l'un des traits constitutifs de l'art est le point de départ obligatoire du parcours, le temps zéro de la déclaration ; il assure les acteurs de la volonté du producteur de jouer selon les règles le jeu de l'art contemporain. […] le paradoxe de l'art contemporain parvient à son point culminant : que l'œuvre soit d'abord rejetée est nécessaire à son intégration finale. Ces oppositions initiales qui attestent de la "transgressivité" de l'œuvre ont aussi la vertu de faire parler, d'assurer une conversation publique. La polémique rassure les marchands et les collectionneurs qui commencent à s'intéresser à ces objets. »[1088]. Plus qu'un trait caractéristique, le rejet serait donc une condition *sine qua non* de l'art contemporain. Nathalie Heinich, elle aussi évoque la nécessaire transgression des frontières entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas pour les œuvres d'art contemporain[1089].

Le fait que la bande dessinée, entre autres de par sa reproduction mécanique, son rapport à la narration n'apparaissent pas, de prime abord, comme de l'art serait donc susceptible de lui ouvrir les portes de l'art contemporain. De plus, nous avons vu qu'en bande dessinée également il y avait eu des transgressions, des émancipations des directives de création à l'œuvre dans le champ[1090]. Les personnalités ayant participé à ces émancipations devraient donc naturellement se retrouver parmi les plus valorisées en tant qu'art contemporain.

Or, nous avons précédemment parlé de dominomorphisme de la part de certains dessinateurs de bande dessinée notamment, pour se conformer aux règles dans le champ des beaux-arts, selon un paradigme classique ou romantique. Le jeu s'effectue notamment sur la dimension des œuvres, sur le fait d'intégrer les textes à part afin de donner une dimension plus graphique à la planche, voire de travailler les cases séparément[1091]. Difficile donc d'être à la fois transgressif et dominomorphe.

Une question de valeurs

La bande dessinée commence à acquérir progressivement un capital de familiarité avec le monde de l'art contemporain. D'une part, comme nous l'évoquions pour les commissaires d'exposition et les conservateurs en règle générale, la bande dessinée a développé, dans les années soixante dix, et surtout depuis les années quatre-vingt dix, deux-mille des thèmes, des approches, qui la

---

[1087] MOULIN Raymonde ; op. cit ; 1992 ; p.52
[1088] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2007 ; p.156
[1089] HEINICH Nathalie ; op. cit. ; 2014 ; p.55
[1090] Voir en 1.9.
[1091] Voir en 2.5.

rendent comme lecture possible par les adultes en général et les intellectuels en particulier. Cette modification permet aux acteurs des mondes de l'art de porter un autre regard sur la bande dessinée. D'autre part, certaines pratiques s'ancrent dans le temps et acquièrent une dimension de possible en perdant leur dimension transgressive : les expositions de bande dessinée se multiplient, y compris dans des institutions publiques ou privées dédiées à l'art contemporain (16% de notre corpus), et le neuvième art se trouve, certes dans des ventes spécialisées, mais chez certaines des plus grandes maisons de vente comme Artcurial, Sothebys, Christies.

Nous l'avons vu dans cette sous-partie, bon nombre des éléments qui sont habituellement avancés au sein du champ du neuvième art pour expliquer la différence entre bande dessinée et art contemporain méritent d'être nuancés, et la frontière ne paraît à ce point imperméable entre les deux.

Pourtant, certains témoignages pratiques montrent que la bande dessinée est loin d'être acceptée au sein de l'art contemporain aujourd'hui. Nous avons déjà évoqué Jean-Marc Thévenet pour son rôle de directeur du festival d'Angoulême, de commissaire de deux des expositions de notre corpus, mais aussi pour avoir tenu à Paris une galerie qui présentait les autres créations d'artistes étant par ailleurs dessinateurs de bande dessinée, et pour avoir été l'expert de la première vente Sothebys dédiée au neuvième art. Lors de nos entretiens, celui-ci nous a confié sa vision de la place que la bande dessinée est susceptible d'occuper dans le monde de l'art contemporain. Cette vision est bien orientée, entre autres, par l'échec de sa galerie :

> « En fait, je me suis aperçu d'une chose, c'est que, si on observe bien le marché, il y fondamentalement un marché de la bande dessinée - sur lequel on pourra revenir à loisir, - et un marché de l'art contemporain. Mais en aucun cas, et jamais, un amateur éclairé d'art contemporain n'achètera des œuvres d'artistes issus de l'univers de la bande dessinée. Maintenant et encore pour très longtemps. »[1092]

Il nous avait raconté une anecdote qui éclairait ce point de vue :

> « Un jour cependant un habitué de chez Anne de Villepoix est allé... s'est arrêté dans la galerie, et j'exposais à l'époque Michaël Matthys dont les grands fusains étaient à 7.000€. Et le gars regarde les fusains, il me dit "C'est vraiment magnifique. Beau travail. Combien ?", je lui dit "Ecoutez, 7.000" il me dit "7.000 c'est déjà une somme ; ça aurait été moins cher... mais avec 7.000 euros je peux déjà avoir un jeune artiste qui a été exposé dans des biennales, dans des foires d'art contemporain." Donc voyez, la césure se faisait immédiatement. »[1093]

[1092] Entretien du 19/12/2014
[1093] Entretien du 8/12/2014

Cette anecdote illustre bien les questions de visibilité sur le marché de l'art contemporain que nous avons pu soulever précédemment. Thévenet fait d'ailleurs la même conclusion de séparation des marchés lorsqu'il évoque avec nous son expérience pour la vente Sothebys. Dans les deux cas, son expérience l'incite à penser que les collectionneurs de bande dessinée et ceux d'art contemporain sont deux catégories qui ne se recoupent pour ainsi dire pas. Lors de notre seconde rencontre, Jean-Marc Thévenet travaillait sur un projet d'une série de documentaires sur de grands collectionneurs. Il nous disait voir des motivations différentes dans le fait de collectionner de l'art contemporain et de la bande dessinée, parlant de « l'œil » du collectionneur d'art contemporain qui s'engage dans sa collection, là où le collectionneur de bande dessiné agirait par satisfaction d'un plaisir, esthétique ou nostalgique :

> « Pour l'heure, je dis bien pour l'heure, vous n'aurez jamais ça en bande dessinée, vous n'aurez jamais - je dis n'importe quoi - vous n'aurez jamais un collectionneur qui dira je vais acheter du De Crécy, je n'y comprends rien mais ça me fascine ; non. Si on achète du De Crécy, c'est qu'on aime, on apprécie De Crécy qui a une vraie valeur graphique et qui en même temps est un artiste assez décoratif. »[1094]

Sans doute les usages doivent-ils encore s'affermir, se reproduire, et s'inscrire dans une plus grande généralité, dans une plus grande durée, pour que la bande dessinée puisse figurer *légitimement* sur les scènes de l'art contemporain. Mais il semble que, si quelques figures d'autorité imposaient demain la bande dessinée sur le marché de l'art contemporain, celles-ci pourrait s'intégrer à ce paradigme.

A moins qu'il ne faille voir une différence d'essence au-delà des caractéristiques que nous avons pu lister. Le philosophe et historien de l'art Reiner Rochlitz, directeur de recherches au CNRS et à l'EHESS, écrivait à propos de la publicité :

> « Si nous pensons qu'il existe une différence entre "art" en général et "publicité", c'est sans doute par rapport à cette différence relative aux fins. […] Mais c'est là la clef du problème : la publicité n'est pas de l'art par le seul fait qu'elle est publicité ; elle peut être de l'art *en dépit* ou *à côté* de sa fonction utilitaire, publicitaire qui est sa principale caractéristique. »[1095]

Et c'est peut-être ce qu'il faut conclure de la bande dessinée. En effet, premièrement toute la bande dessinée, loin s'en faut, n'est pas artifiée, ne

---

[1094] Entretien du 19/12/2014

[1095] in ROQUE Georges (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2000 ; p.244

serait-ce qu'au sens où la majorité des dessinateurs n'ont aucun intérêt pour inscrire leur production de bande dessinée dans le champ des beaux-arts. Ensuite même pour ceux qui vendent leurs planches et, parfois, plient leurs créations à des contraintes, réelles ou fictives, liées aux mondes de l'art plus qu'au monde de l'édition, la finalité de la publication en album persiste. Cette publication serait ce que Rochlitz désigne sous le terme de fonction utilitaire à propos de la publicité, et c'est là où l'on retrouve la dimension narrative que nous évoquions plus haut. Si la bande dessinée peut exister en tant qu'art contemporain c'est *en dépit* ou *en surcroit* de son statut de bande dessinée, objet narratif et éditorial.

C'est peut être ce qui incite certains dessinateurs de bande dessinée à développer en parallèle une production participant plus explicitement du paradigme de l'art contemporain qu'ils intègrent via des circuits conventionnels et non via celui de la bande dessinée, comme Michaël Matthys participant à la *Documenta* de Cassel, ou comme nous l'évoquions lorsque nous parlions des trajectoires professionnelles des dessinateurs de bande dessinée faisant le pari du marché ou de l'institution[1096].

[1096] Voir en 2.5.

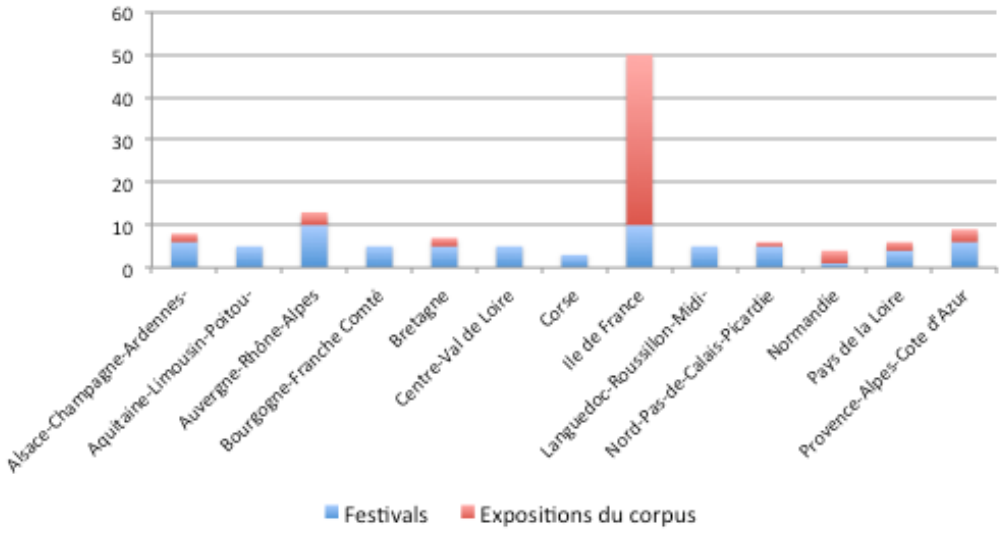
3.5. Une légitimation partielle

Nous avons pu mettre en valeur plusieurs points qui viennent montrer que, malgré le dominomorphisme dont font preuve les promoteurs de la légitimation de la bande dessinée, celle-ci reste grandement sous domination symbolique au sein du champ des beaux-arts. En plus de cela, il nous apparaît que ce phénomène de légitimation est, pour le moins, partiel. L'analyse de plusieurs critères des expositions de notre corpus, mais aussi d'autres aspects que nous avons pu aborder comme les festivals ou les ventes aux enchères et leur mise en perspective mutuelle permet d'en prendre plus clairement conscience.

D'un point de vue géographique

Si l'on compare la répartition géographique des festivals de bande dessinée et celles des expositions de notre corpus, on obtient une intéressante ventilation sur le territoire :

Fig.23 - Répartition en volume et par régions des festivals de bande dessinée et des expositions de notre corpus

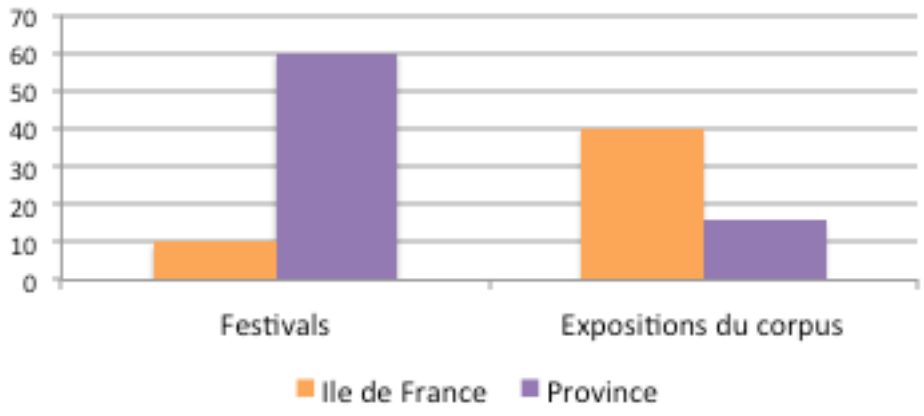


Nous n'avons retenu que soixante dix festivals (pour un corpus de cinquante six expositions) que nous avons pu identifier et qui semblent avoir été actifs en 2015, mais l'on se souvient qu'un nombre bien plus conséquent a été avancé par divers observateurs du champ.[1097] Nous n'avons retenu que des festivals dédiés à la bande dessinée et avons exclu les évènements répondant à une thématique (les *Utopiales* de Nantes sur les genre de l'Imaginaire, Science-Fiction, Fantastique, Fantasy) ou à un domaine d'activité (foires et salons du

[1097] Voir en 1.6.

livre) dans lesquels la bande dessinée ne serait qu'un des multiples médiums mais qui sont susceptibles d'avoir été considérés par d'autres observateurs et dont nous reconnaissons volontiers qu'on peut potentiellement y trouver les mêmes éléments constitutifs (exposition, dédicaces, conférences) et qu'ils peuvent, a fortiori, brasser plus de visiteurs (exemple archétypal, le salon du Livre de Paris qui accueille des éditeurs et auteurs de bande dessinée). Ces réserves ayant été émises, on constate une ventilation plus large des festivals sur le territoire, certaines régions n'ayant accueilli aucune exposition de notre corpus. Par ailleurs, une autre représentation des mêmes données nous permettra d'illustrer un autre phénomène :

Fig . 24 - Répartition en volume des festivals de bande dessinée et des expositions de notre corpus entre île de France et régions



On constate de manière très lisible ce que notre précédent graphique laissait entrapercevoir : si la majorité des festivals ont lieu en province, la majeure partie des expositions ont eu lieu en île de France.

En travaillant par ville, on obtiendrait des résultats encore plus contrastés puisque, sur les cinquante six expositions de notre corpus, les quarante (71%) qui ont eu lieu en île de France ont toutes eu lieu à Paris alors que, parmi nos soixante dix festivals, seuls trois (4%) ont eu lieu dans la capitale !

Cette différenciation se retrouve d'une certaine manière en province puisque les expositions ont d'avantage tendance à se tenir dans des villes plus fortement peuplées que les festivals. Le phénomène peut sans doute s'expliquer dans le sens où les institutions culturelles ayant les moyens d'entreprendre une exposition avec publication d'un catalogue se retrouvent plus fréquemment dans les villes plus peuplées, tandis que les festivals, plus aisés à mettre en œuvre, sont d'avantage appréciés des communes bénéficiant de moins d'équipements culturels permanents.

La prise en compte des expositions du musée de la bande dessinée et du festival d'Angoulême changerait quelque peu notre statistique en créant un nouveau pôle, mais si on ne considérait que les expositions avec un catalogue répondant aux critères de sélection de notre corpus, Paris resterait majoritaire d'une courte tête.

Ces éléments nous semblent montrer à quel point la légitimation de la bande dessinée dans la sphère des beaux-arts est avant tout un phénomène lié aux grandes villes et plus particulièrement à Paris. Pour la plupart des autres lieu d'exposition, soit il n'est possible de n'en citer qu'une ayant eu lieu dans la commune (rappelons que notre période chronologique couvre quarante huit ans, de 1967 à 2014) et apparaît donc comme un phénomène très ponctuel (ce qu'il peut être également à Paris à l'échelle d'une institution), soit, lorsque plusieurs expositions se retrouvent dans une même ville – et souvent dans un même lieu – nous avons pu identifier qu'il s'agissait du fruit de la démarche proactive d'un nombre très retreint de personnes (on pense aux tandems Thierry Prat et Thierry Raspail à Lyon, ou Véronique Liévin et Dominique Paysant à Cherbourg).

Le fait que festivals et expositions légitimantes – selon les critères de compositions de notre corpus – ne rencontrent guère de concordance géographique (hormis quelques rares expositions pour lesquelles nous avons clairement mis en lumière le lien entre l'existence d'un festival et la tenue de l'exposition) montre également selon nous que ce type d'exposition ne s'appuie pas sur le réseau et les logiques de la bédéphilie. Nous verrons plus loin si un croisement des statistiques que nous avons pu dégager confirme cette conclusion[1098].

On peut par ailleurs envisager que cette répartition soit une nouvelle forme de dominomorphisme. En effet, François de Singly rappelait que « près de la moitié des artistes français sont nés à Paris ou dans la région parisienne. […] cette supériorité de Paris, R. Moulin (1976) l'avait soulignée en montrant que les expositions des beaux-arts en province à la fin du siècle dernier avaient d'abord pour fonction de révéler ce qui est reconnu et apprécié à Paris. » [1099] La domination de Paris dans le champ des beaux-arts serait donc un phénomène manifeste, et cette répartition géographique confirme que les expositions de bande dessinée suivent la dynamique des expositions de beaux-arts et non des instances de célébration du médium que sont les festivals.

Du point de vue institutionnel

La légitimité de la bande dessinée à figurer sur le marché de l'art et dans les institutions de beaux-arts semble très inégalement répartie au sein du champ. Nous avons plus d'une fois souligné que l'ensemble du champ ne participait pas de ce mouvement, de par la bipolarisation entre stratégies commerciales et stratégies artistiques source de distinction au sein du champ[1100], mais aussi du fait du refus de l'institutionnalisation de certains des

[1098] Voir en 3.6.
[1099] SINGLY François de ; op. cit. ; 1986 ; p.537
[1100] Voir en 1.8.

acteurs du pôle artistique du champ soucieux de rester exclusivement dans une démarche éditoriale et se concentrant sur le produit fini : le livre[1101].

Au-delà de cette inégalité constitutive, on constate que, parmi les dessinateurs participant, volontairement ou non (certains originaux circulant alors que leur auteur est décédé, ou simplement alors qu'il s'en était dessaisi dans d'autres circonstances et que son nouveau propriétaire le mette en vente ou le prête pour une exposition), il existe de fortes disparités de traitement.

Si l'on s'intéresse aux expositions de notre corpus, la première constatation que l'on peut faire concerne l'existence d'expositions ayant mis en valeur l'œuvre d'un seul dessinateur. Tout d'abord, il y a les expositions explicitement monographiques, très présentes dans notre corpus – nous en avions listées 19 (soit 34%) – elles montrent la forte personnalisation du champ. Voici les auteurs auxquelles elles sont dédiées :

Dessinateur	Nombre d'expositions
Enki Bilal	**2**
François Bourgeon	1
Robert Crumb	1
André Franquin	1
Philippe Geluck	1
Gotlib	1
Hergé	1
Hogarth	1
Francis Masse	1
Moebius	**2**
Pinchon	1
Hugo Pratt	**2**
Art Spiegelman	1
Jacques Tardi	1
Maurice Tillieux	1
Georges Wolinski	1

Par ailleurs, certaines des autres expositions du corpus se concentrent sur un dessinateur en particulier, sans pour autant que le propos ne soit centré sur lui (nous ne considérons pas ici les expositions ne contenant qu'une seule planche). Cela concerne huit expositions supplémentaires (14% du corpus).

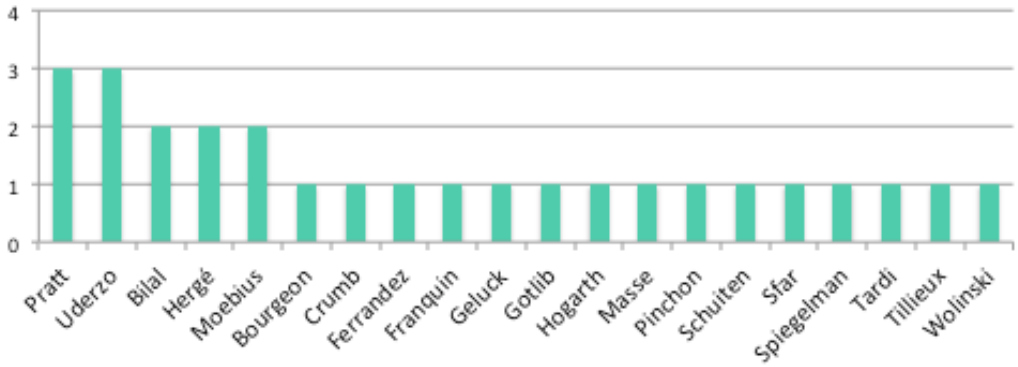
Dessinateur	Nombre d'expositions
Jacques Ferrandez	1
Hergé	1
Hugo Pratt	1
François Schuiten	1

[1101] Voir en 2.6.

Joann Sfar	1
Albert Uderzo	**3**

Un cumul de ces deux tableaux nous permet de proposer une présentation graphique des dessinateurs auxquels le plus d'expositions ont été consacrées.

Fig.25 - Nombre d'expositions monographiques dans notre corpus par dessinateur



On obtient donc un groupe de vingt dessinateurs qui occupe une place particulière dans notre corpus. Ils couvrent à eux vingt 48% de notre corpus d'expositions, soit près de la moitié.

Ce groupe est pour le moins hétérogène : on a des dessinateurs d'origine étrangère dont l'œuvre a été traduite en France (Hogarth, Spiegelman), des artistes étrangers publiés en France (Pratt), et des artistes vivant en France publiés en France. On a également des auteurs de différentes générations : Joseph Pinchon, père de Bécassine né en 1871 ; Hergé né en 1907 ou Burne Hogarth né en 1911 et qui appartient au fameux âge d'or des bédéphiles de la première heure ; Maurice Tillieux né en 1921, Hugo Pratt et Albert Uderzo nés en en 1927 ou Marcel Gotlib et Georges Wolinski nés en 1934 et qui ont participé à divers degrés à l'émancipation de la bande dessinée dans les années 1960-1970 ; jusqu'à Joann Sfar né en 1971 et qui a contribué au développement de la bande dessinée dite d'auteur, de l'édition indépendante et du roman graphique dans les années 1990. Difficile donc de définir un profil type. En revanche, plusieurs de ces dessinateurs ont en commun d'avoir joué un rôle clairement identifiable dans l'histoire de la bande dessinée, d'avoir participé, voire amené, une des étapes clefs de l'histoire du médium : Franquin, Hergé, Hogarth, Pinchon, Tillieux et Uderzo, même s'ils n'appartiennent pas exactement à la même génération (particulièrement Pinchon) apparaissent comme des figures tutélaires de l'âge d'or ou de la période de l'essor de la bande dessinée ; Bilal, Bourgeon, Crumb, Gotlib, Moebius, Pratt, Schuiten, Spiegelman, Tardi et Wolinski ont participé, à des degrés divers, à l'essor de la bande dessinée pour adultes dans les années

1970 ; Joann Sfar a contribué au renouveau de la bande dessinée et au développement de l'édition indépendante dans les années 1990.

On peut ajouter que plusieurs d'entre eux ont également bénéficié d'expositions monographiques en-dehors de notre corpus. Hugo Pratt s'était vu consacrer une exposition au Grand Palais en 1986 ; Jean Giraud (Moebius) a ainsi été célébré dans *Moebius, trait de génie* au musée de la bande dessinée en 2000, musée qui a consacré deux expositions à Robert Crumb : *Le monde selon Crumb* en 1992 et *Qui a peur de Robert Crumb ?* en 2000 ; Art Spiegelman a également été mis à l'honneur à Angoulême avec *Spiegelman, le musée privé* en 2011, de même pour Albert Uderzo avec *Uderzo Goscinny, la recette de la potion magique* en 2000 ; Enki Bilal, quant à lui, a notamment été exposé au musée du Louvre en 2012 avec *Les fantômes du Louvre*. Par définition, notre liste d'expositions hors corpus n'est pas exhaustive, mais on constate ainsi que les mêmes dynamiques se poursuivent en-dehors de notre corpus

Sur les cinquante six expositions de notre corpus, nous avons pu obtenir une liste des planches et dessins de bande dessinée originaux exposés dans quarante deux expositions. Parfois, il s'est agi de reprendre celles-ci parmi la liste des œuvres exposées indiquée dans le catalogue, parfois nous avons pu nous procurer la liste auprès des commissaires d'exposition avec lesquels nous sommes rentrés en contact, parfois nous avons estimé cette liste à partir des illustrations du catalogue si celles-ci faisaient la distinction entre planches originales et reproductions. Nous avons ainsi listé plus de 3500 planches et dessins originaux ayant été présentés dans ces expositions. De cette liste, certes partielle, nous avons obtenu des résultats suffisamment contrastés pour tirer certaines conclusions. Pour l'ensemble des planches du corpus, nous avons pu identifier exactement 457 dessinateurs[1102] parmi lesquels on trouve de fortes disparités. Nous proposons d'analyser en priorité le nombre d'expositions dans lesquelles on a pu les identifier, la fréquence de monstration nous semblant un critère d'avantage déterminant que le nombre de planches présentées, considérant par ailleurs que les dessinateurs ayant bénéficié d'une exposition centrée sur leur seule personne seraient, nécessairement, surreprésentés. Alain Quemin expliquait à propos des classements sur l'art contemporain que ceux-ci entretiennent un flou délibéré autour de la manière dont ils sont constitués, d'autant plus lorsqu'ils mêlent commissaires d'expositions, galeristes et artistes, trois professions qui ne peuvent évidemment pas être évalués à partir des mêmes critères objectivables. Quemin soulignait néanmoins dans le calcul du Kunstkompass, certaines années – la méthodologie variant – que le nombre d'expositions monographiques étaient un critère tandis que la participation à un certain volume d'expositions « de groupe » en était un autre[1103]. Notre méthode d'analyse semble donc en accord avec les pratiques du champ.

[1102] Nous n'avons pas considéré les scénaristes. La liste complète est en annexe
[1103] QUEMIN Alain ; op. cit. ; 2013 ; p.42

Trois cent vingt quatre dessinateurs (71%) ne sont apparus que dans une seule exposition avec, cependant, un nombre de planches très variable. En effet, on serait tenté de considérer que ceux les moins fréquemment exposés sont aussi les moins légitimés. On s'étonnera dès lors de trouver trois des vingt auteurs auxquels des expositions monographiques ont été consacrées – Philippe Geluck, Art Spiegelman, Georges Wolinski – dans cette liste. On peut expliquer ces trois résultats surprenants par le fait que Philippe Geluck travaille souvent en un seul dessin, avec un personnage central le chat, sur un humour reposant avant tout sur le texte, ce qui donc se prête mal à une exposition thématique. Art Spiegelman est un dessinateur assez secret, difficile à contacter, encore plus à exposer – même si on a vu plus haut qu'il a fait l'objet d'une autre exposition monographique au musée de la bande dessinée d'Angoulême en 2011, sans catalogue. George Wolinski enfin créait bien des bandes dessinées selon la définition du terme, mais à destination de la presse satirique essentiellement, ce qui fait qu'il est d'avantage associé au dessin de presse qu'à la bande dessinée[1104].

Soixante dix d'entre eux (15%) ont été présentés dans deux expositions. Là aussi on trouve de fortes disparités, et l'on retrouve deux de nos dessinateurs de notre liste de dessinateurs présentés seuls dans une exposition, le premier avec, en l'occurrence une exposition centrée sur George Brassens mais sur lequel on lui avait demandé de poser son regard, Joann Sfar. L'autre, Joseph Pinchon, le créateur de Bécassine, peut-être pour la rareté des planches originales conservées et du désamour du public pour le personnage qu'il a créé.

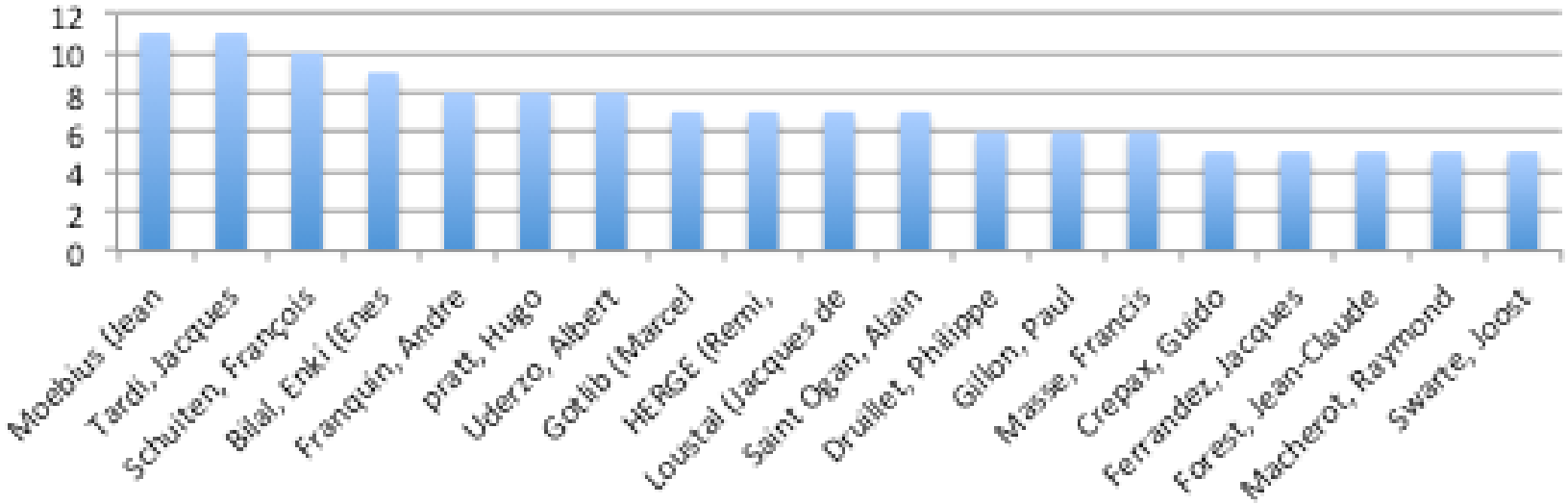
Trente deux dessinateurs (7%) ont été présentés dans trois expositions. On retrouve encore ici un dessinateur auquel une exposition monographique a été consacrée ; cette fois François Bourgeon.

Seuls douze dessinateurs (3%) ont été exposés à quatre reprises dans notre corpus, notamment Robert Crumb qui avait eu droit à une exposition monographique.

On arrive ici aux dix neuf derniers dessinateurs (4%) qui ont été exposés au moins cinq fois dans notre corpus. Nous proposons de les présenter sous forme d'un graphique :

[1104] Son attachement à la bande dessinée est pourtant sans conteste, notamment de par son rôle de rédacteur en chef de la revue de bande dessinée *Charlie mensuel* de 1970 à 1981. Il a été assassiné à la rédaction de *Charlie Hebdo* le 7 janvier 2015.

Fig.26 - Nombre d'exposition par dessinateur pour les dessinateurs figurant dans au moins cinq expositions de notre corpus



Les neuf premiers dessinateurs de cette liste figurent tous parmi ceux ayant bénéficié d'au moins une exposition monographique. On retrouve par ailleurs deux autres d'entre eux dans le reste de ce haut de tableau. Ils nous apparaissent explicitement comme les plus légitimés par la sphère institutionnelle, particulièrement Jean Giraud (alias Moebius) et Jacques Tardi exposés à onze reprises, et François Schuiten à dix reprises.

Si l'on s'intéresse maintenant au nombre de planches que nous avons pu lister – en insistant encore une fois sur le fait qu'il soit incomplet de par la fréquente absence de liste des œuvres présentées –, seuls 19 dessinateurs sont représentés par trente œuvres et plus. Dès la cinquantième place, on tombe en-deçà de dix œuvres listées.

On retrouve en haut de tableau des dessinateurs ayant été présentés dans de nombreuses expositions, mais aussi ceux auxquels une exposition monographique au moins a été consacrée, et ce même s'ils n'ont pas été exposés à de nombreuses reprises. Robert Crumb est ainsi la personnalité la plus représentée en volume (642 planches et dessins originaux listés) du fait de l'abondance d'œuvres dans l'exposition qui lui était consacrée au musée d'art moderne de la ville de Paris. Art Spiegelman et Georges Wolinski, chacun présents dans une seule exposition, arrivent pourtant en dixième et onzième position.

A l'inverse on constate que des dessinateurs fréquemment exposés mais n'ayant pas bénéficié d'exposition monographique sont représentés par un nombre restreint de planches. Alain Saint Ogan par exemple, figure tutélaire historique qui a donné son nom à la première galerie d'expositions d'originaux de bande dessinée au musée des beaux-arts d'Angoulême avant l'ouverture du musée de la bande dessinée, a ainsi été exposé à sept reprises, mais nous n'avons listé que quinze planches.

Plus surprenant, certaines personnalités, non seulement très exposées, mais encore ayant bénéficié d'expositions centrées sur elles présentent un petit nombre de planches originales : c'est le cas de François Schuiten (dix expositions, trente-huit planches) ou Hugo Pratt (huit expositions, vingt-cinq planches). Ceci est dû au fait que nous n'avons listé que les planches originales, dessins de couverture, cases ou strips relevant de la bande dessinée. Ces auteurs ont donc essentiellement été présentés à travers d'autres créations : les aquarelles pour Pratt, des dessins d'illustration pour Schuiten. Cela aussi fait sens sociologiquement puisque cela renforce l'idée de la faible exposabilité de certaines planches. L'intérêt est d'avantage porté à des artistes de bande dessinée qu'au médium lui-même.

Si l'on s'intéresse maintenant à l'année de naissance des dessinateurs exposés, on obtient une répartition assez éloquente :

Fig.27 - Volume de dessinateurs exposés, selon leur année de naissance

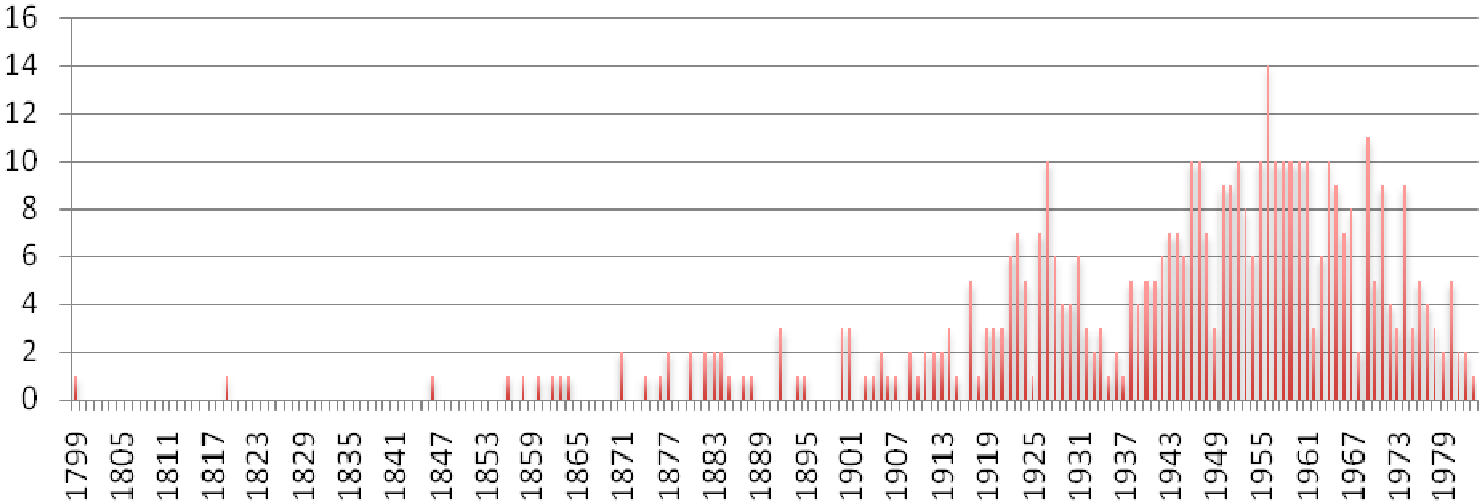
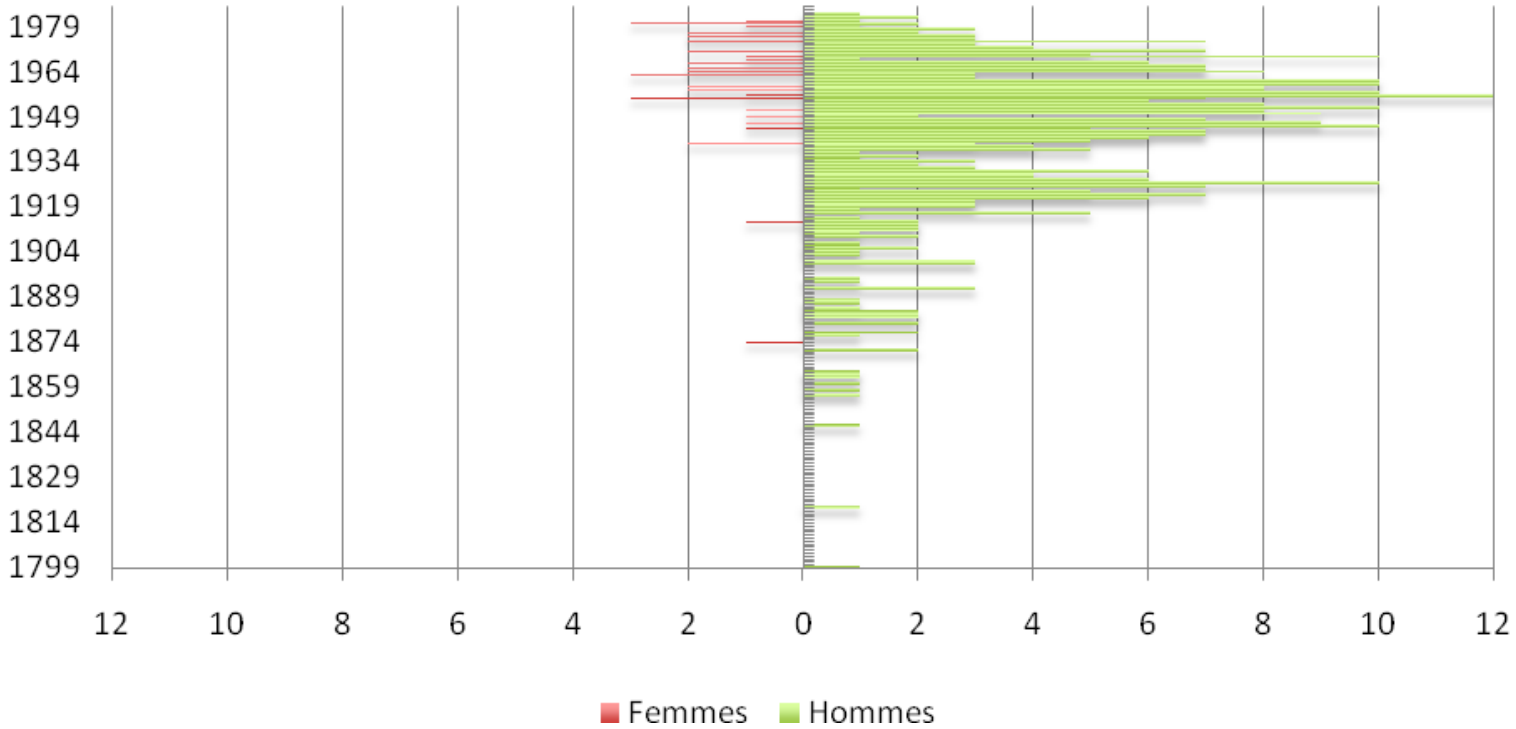


Fig.28 - Volume de dessinateurs exposés par genre et par année de naissance



On constate que les « grands anciens » ne sont pas oubliés avec Rodolphe Töpffer, considéré comme le fondateur du médium – à tout le moins dans sa version moderne[1105] - né en 1799, en passant par Cham né 1818, Christophe en 1856, Caran d'Ache en 1858, Winsor Mc Cay en 1860 ou Wilhelm Busch né en 1862. Si le dessinateur le plus jeune représenté, Lucas Méthé, est né en 1983, c'est clairement la génération des baby boomers qui semble la plus mise en avant. En effet, alors que notre échantillon de 457 dessinateurs couvre une période de près de deux cent ans, 116 d'entre eux (25%) sont nés entre 1950 et 1961. Si on étend à la période 1946-1969, ce sont 202 dessinateurs (44%) que l'on retrouve.

En travaillant sur l'année de naissance des dessinateurs exposés ventilée par genre, on s'aperçoit que les femmes exposées sont non seulement moins représentées – elles ne sont que 40 sur notre échantillon, soit 9% – mais également en moyenne plus jeunes que les hommes : vingt quatre des quarante femmes exposées (60% d'entre elles) sont nées entre 1963 et 1981, soit après le pic observé dans le cumul qui est, par conséquent, essentiellement constitué de dessinateurs masculins. Il nous faut souligner aussi que, au vu du petit nombre de femmes présentées, la statistique est influencée par une exposition, *Cent pour Cent*, qui présentait notamment dix neuf dessinatrices (47% des femmes de notre statistique) qui ne se retrouvent dans aucune autre exposition ; quinze d'entre elles étaient nées après 1962.

Les femmes sont réputées largement minoritaires dans la profession, ce qui a été attribué par certains au rigorisme de la loi de censure de 1949[1106]. Par ailleurs, les femmes ont eu peu de place au sein du neuvième art, ainsi que l'analyse le journaliste Frédéric Pommier :

> « Trois données d'ordres différents semblent, en apparence, démontrer la discrétion du féminin dans la bande dessinée. Le peu d'attrait supposé pour ce public pour la bande dessinée d'abord, la proportion très faible de dessinatrices ensuite, la présence plutôt rare des personnages féminins enfin. »[1107]

On voit donc à quel point les femmes ont tenu une position marginale dans le monde de la bande dessinée, aussi bien au niveau des acteurs que de la diégèse. Cette différenciation en fonction du genre ne se cantonne pas du reste au neuvième art puisque François de Singly souligne que « […] les femmes ont beaucoup moins de chances de réussir dans cette profession »[1108], affirmation que Nathalie Heinich renouvelait en analysant que « Le relativement faible

---

[1105] Voir en 1.1.

[1106] ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2012 ; p.232

[1107] POMMIER Frédéric ; *op. cit.* ; 2005 ; p.61

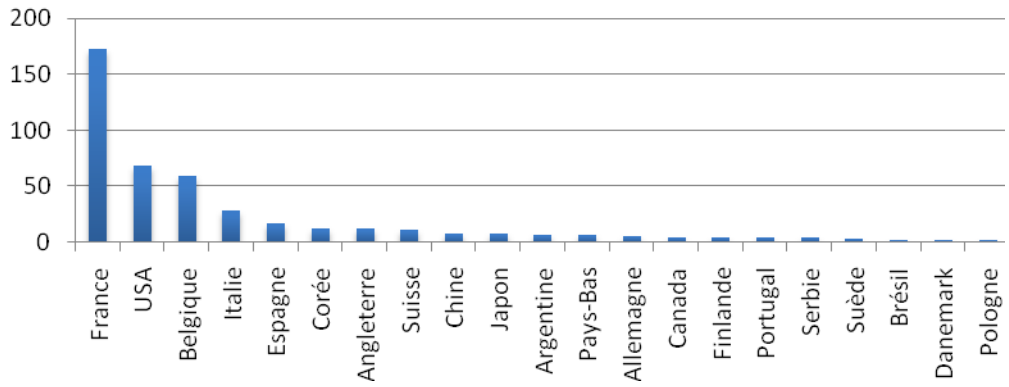
[1108] SINGLY François de ; op. cit. ; 1986 ; p.536

nombre de femmes artiste relève donc, non pas d'un problème d'affinité entre féminité et création, mais du statut général du rapport entre les sexes dans la société occidentale. »[1109]

Il n'empêche que, pour rares qu'elles soient, certaines ont occupé une place importante dans le champ. On peut penser ici à Florence Cestac qui contribua à former et gérer les éditions *Futuropolis*, Claire Bretécher qui étaient parmi les créatrices de la revue *L'écho des Savanes*, maison d'édition et revue que nous avons évoquées dans les émancipations de la bande dessinée des directives de production. On pourrait encore citer, parmi tant d'autres, Marjane Satrapi, auteure notamment de Persépolis, roman graphique autobiographique dont le succès retentissant – et l'adaptation au cinéma, primée à Cannes – contribua à faire connaître la maison d'édition l'Association et le roman graphique en France. La très faible représentation des femmes au sein des expositions de notre corpus – aucune exposition n'est centrée sur une dessinatrice – reflète donc de manière criante leur position au sein de ce processus de légitimation.

On trouve donc comme figure archétypale du dessinateur de bande dessiné présenté dans une exposition avec catalogue un homme né entre 1946 et 1969. Là encore, les dessinateurs auxquels une exposition a été consacrée sortent de la norme puisque seulement 35% d'entre eux correspondent à cette tranche d'âge. De même, parmi les dessinateurs exposés au moins cinq fois, seuls 37% sont dans la tranche d'âge.

Fig.29 - Nombre de dessinateurs exposés selon leur pays d'origine



Une analyse rapide des dix nationalités les plus représentées parmi les dessinateurs exposés nous permet immédiatement de voir la prédominance de la France (38%) sur toutes les autres nationalités (trente trois nationalités listées[1110] et un auteur pour lequel nous n'avons pu identifier la nationalité). On

[1109] HEINICH Nathalie ; *op. cit.* ; 2005 ; p.99
[1110] Voir en annexe

peut facilement adjoindre à cela la Belgique (13%) puisque nous avons expliqué que la zone franco-belge formait un ensemble cohérent[1111]. Les Etats-Unis représentent 15% des dessinateurs, l'Italie 6% et l'Espagne 4%. Le Japon, autre foyer important de production de bande dessinée – nous avons notamment vu que le manga représentait près de 40% des ventes de bande dessinée en France[1112] - n'est que faiblement représenté (2% avec huit dessinateurs exposés, au même niveau que la Chine), ce qui témoigne essentiellement de la faible circulation des originaux en-dehors de leur zone de production. Nous avons par ailleurs pu observer que très peu d'originaux en provenance d'Asie se trouvaient conservée au CIBDI ou présentés dans les ventes aux enchères, encore moins dans les galeries spécialisées.

Ces considérations viennent encore affiner le profil du dessinateur type exposé dans notre corpus, à savoir un homme (plus de neuf chances sur dix), français ou belge (plus d'une chance sur deux), et né entre 1946 et 1969 (près d'une chance sur deux).

On peut donc bien parler de légitimation partielle puisque ce sont d'avantage les hommes, et plus particulièrement ceux d'une certaine génération qui sont exposés, mais aussi et surtout parce que l'on constate à quelle point les disparités sont fortes au sein de la légitimation institutionnelle, et met en valeur un nombre très restreint de dessinateurs exposés de manière récurrente.

Du point de vue du marché

Pour ce qui est du marché – restreint à la France –, les chiffres sont plus ambigus. Difficile en effet d'obtenir de la part des galeries des prix de vente effectif, et constater les prix proposés sur l'état de leur catalogue à un instant précis ne semble guère productif. Nous avons relevé par ailleurs que les dessinateurs atteignant les plus hauts cours en salles des ventes sont aujourd'hui presque totalement absents des galeries ; peut être certains ayant atteint une certaine visibilité préfèrent-ils vendre directement en salle des ventes, évitant ainsi de « perdre » la marge du galeriste ? Si l'on se réfère aux prix atteints dans les ventes aux enchères, qui semblent un bon indicateur, on constate que ceux-ci varient fortement dans le temps et en fonction des maisons qui organisent les ventes. Par ailleurs se côtoient des lots très disparates comme nous le soulignions précédemment[1113]. Certains produits dérivés ou éditions rares ou anciennes côtoient encore les originaux, et parmi ceux-ci on trouve aussi bien des planches originales, des crayonnés, des esquisses préparatoires, des toiles, des dessins d'illustration de toutes sortes ou destinés à être reproduits en sérigraphie. Là encore, toutes les maisons ne semblent pas avoir la même

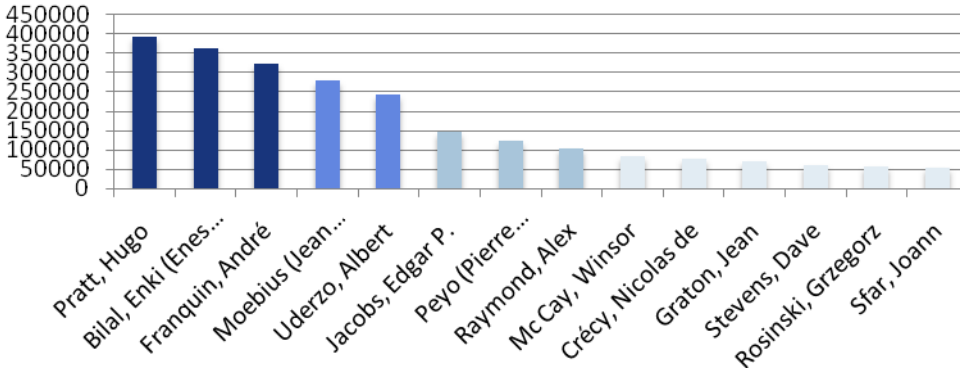
[1111] Voir en introduction
[1112] Voir en 1.2.
[1113] voir en 2.2.

capacité à réunir des œuvres de prix, et l'on constate parfois au sein d'une même vente des écarts de prix considérables. Ce mélange rend très difficile l'établissement d'un classement qui fasse sens au risque de comparer le prix d'une grande toile avec celui d'un petit crayonné.

Nous avons donc décidé de retenir uniquement les créations ayant atteint les prix les plus élevés afin de pouvoir constater quelles sont les *stars* du marché de la bande dessinée[1114]. Nous avons renoncé à des notions de volume, le peu d'œuvres disponibles sur le marché pouvant jouer et donner l'illusion que le dessinateur a peu fréquemment atteint ce seuil. De même donner une cote moyenne reviendrait à mélanger des créations de nature diverses. Nous présenterons donc les prix maximum atteints par les dessinateurs et au moins supérieur à cinquante mille euros, toutes maisons de vente et dates confondues.

Nous avons été contraints, pour des questions d'échelle et de lisibilité, de ne pas intégrer à ce graphique Hergé (Remi, Georges) qui a atteint le record de 2 654 400€ lors d'une vente chez Artcurial en mai 2014.

Fig.30 - Prix maximal atteint (>50k €)



On obtient ainsi une liste de quinze noms seulement. Hergé apparaît très loin au-dessus des autres puisque son enchère maximale – certes pour une double planche – a atteint plus de six fois le prix maximal atteint par un autre auteur (Hugo Pratt). Ce n'est du reste pas un événement isolé puisque, depuis 2012, des œuvres originales d'Hergé ont dépassé à cinq reprises le million d'euros en ventes publiques en France.

Le reste de cet ensemble est assez fortement hiérarchisé puisqu'on trouve trois dessinateurs ayant dépassé les trois cent mille euros (mais tous restés en-deçà de quatre cent mille euros), deux dessinateurs entre deux cent et trois cent mille euros, trois entre cent et deux-cent mille euros, et six entre cinquante et cent mille euros (nous avons matérialisé cette hiérarchie par un dégradé de couleurs dans notre graphique). On aurait pu continuer à créer des

[1114] pour paraphraser le titre de l'ouvrage d'Alain Quemin (2013)

catégories ensuite par planchers de dix mille euros avec un nombre croissant de dessinateurs à chaque pallier diminuant.

Certains de ces dessinateurs ont pu bénéficier de ventes monographiques. C'est le cas d'Enki Bilal, de Peyo, d'Hergé ou encore de Nicolas de Crécy. Nous avons trouvé des ventes monographiques, notamment une consacrée à Reiser, mais sans pour autant qu'aucune œuvre vendue n'y dépasse les cinquante mille euros. Comme nous le disions plus haut, la disponibilité sur le marché, nécessaire à l'organisation d'une vente monographique, ne semble pas être le critère déterminant dans l'établissement d'une cote élevée.

On constate donc encore une fois à quel point le nombre de dessinateurs accédant à la plus forte reconnaissance est extrêmement limité. Les observateurs sont d'ailleurs unanimes sur ce point. Le galeriste spécialisé, aujourd'hui expert pour les ventes Sothebys, Daniel Maghen analysait :

> « Sur 3 000 auteurs, 80 se vendent bien et seulement 20 très bien. » [1115]

Ces vingt correspondent sensiblement à la liste que nous avons établie ci-dessus ; peut-être le galeriste entend-t-il par « très bien » des prix supérieurs à trente ou quarante mille euros. De même pouvait-on lire sous la plume d'une journaliste :

> « […] ce sont toujours les mêmes noms qui tiennent le haut de la cote : Hergé, Enki Bilal, Moebius et, à part égale, Franquin et Hugo Pratt. » [1116]

Nous avons par ailleurs listé les dessinateurs représentés dans les ventes pour voir quels sont ceux qui sont le plus présents sur ce marché, sans faire de distinction entre les différentes natures de créations présentées, tant qu'il s'agit d'originaux, et partant du principe que ces dessins sont vendus dans des ventes spécialisées en bande dessinée, et que les dessinateurs y sont donc présentés comme tels.

Une légitimation au compte-goutte

Nous avions évoqué les distinctions au sein du champ qui contribuaient à sa polarisation. Il est normal de trouver, au sein de chaque pôle, une hiérarchisation due à un ensemble de critères. Cependant, on est tenté de parler de légitimation au compte-goutte quand on constate les écarts qui existent

---

[1115] propos rapportés in PIETRALUNGA Cédric ; « Marchand de bulles » ; *M le magazine du Monde* ; 31 janvier 2014

[1116] ROCHEBOUET Béatrice de ; « La bande dessinée sort de sa bulle » ; publié le 31/01/2013 ; http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2013/01/31/03016-20130131ARTFIG00389-la-bande-dessinee-sort-de-sa-bulle.php ; consulté en février 2014

parmi les dessinateurs représentés au sein des institutions ou sur le marché de l'art et que l'on voit à quel point le nombre d'individus les plus légitimés est restreint.

Il s'agit pour nous d'une nouvelle domination symbolique qui montre à quel point la reconnaissance des dessinateurs de bande dessinée dans les mondes de l'art est réduite à sa portion la plus congrue.

Mais ces légitimations sont-elles cohérentes entre elles ?

3.6. Entre illégitimité et domination symbolique

Tout au long de cette partie, nous avons vu que la bande dessinée est maintenue dans les mondes de l'art, aussi bien du point de vue de l'institution que du marché, dans une position symboliquement dominée qui s'exprime de plusieurs manières. On pourrait tout d'abord considérer le dominomorphisme démontré précédemment comme une domination symbolique puisqu'il consiste en l'imposition de codes extérieurs à la bande dessinée. Nous avons d'ailleurs vu de quelle manière ces codes influaient sur le travail et la carrière des dessinateurs. Nous avons ensuite vu comment l'original de bande dessinée, pris dans le jeu de l'institution, subissait un jeu de relectures par le recours au fragment et la mise en place d'un cadre interprétatif proposé par les producteurs des expositions, lequel s'exprime aussi bien dans le choix des éléments exposés que dans la manière de les exposer.

Une légitimation ambivalente

A ce titre, il nous a semblé intéressant de constater, au sein des expositions de notre corpus, la place des différents critères d'illégitimité que nous avons pu dégager[1117]. Ainsi, deux expositions (4%) présentaient des versions en trois dimensions d'éléments ou de personnages tirés de la diégèse ; six expositions (11%) présentaient au moins certains des originaux à l'horizontale ; huit expositions (14%) associaient des jouets – produits dérivés ou non – à la présentation de la bande dessinée ; huit expositions (14%) présentaient des fac-similés, le plus souvent agrandis, aux côtés des originaux ; et vingt et une expositions (37%) avaient recours à des agrandissements de dessins dans la scénographie. On peut rajouter à cela certains critères d'analyse que nous avons dégagé précédemment, comme le fait que, pour quatre expositions (7%), le catalogue comporte des essais mais qu'aucun ne traite de la bande dessinée, et que pour onze expositions (20%), le catalogue ne comporte aucun propos ou presque. Si l'on croise ces différents aspects, on se rend compte que 57% des expositions du corpus en présentent au moins un, tandis que certaines les cumulent.

Si l'on compare ces conclusions avec celles que nous dressions précédemment sur les expositions les plus légitimantes de notre corpus[1118], et que l'on rajoute l'ensemble des expositions hors corpus dont nous avons par ailleurs détaillé les aspects déligitimant[1119], on constate à quel point le phénomène de la mise en exposition de la bande dessinée est ambivalent et ne peut être postulé par essence comme une légitimation du médium.

[1117] Détail sous la forme d'un tableau analytique en annexe
[1118] Voir en 2.7.
[1119] Voir en 3.3.3.

Nous avons vus par ailleurs que les producteurs d'expositions, que ce soient les commissaires eux-mêmes ou bien leurs instances dirigeantes, étaient susceptibles de poursuivre plus d'une motivation en exposant de la bande dessinée, la plupart n'étant pas liées à la valorisation du médium mais d'avantage à celle de l'institution, voire de leur personne. Nous avons vu également que l'absence de politique culturelle cohérente et continue concernant le neuvième art révélait le désintérêt des pouvoirs publics pour la légitimation cet art. Nous avons également constaté les limites à l'intégration de la bande dessinée au paradigme de l'art contemporain, et particulièrement à son marché international. Nous avons enfin démontré que la légitimation touchait non pas tant le médium lui-même qu'un nombre très limité de dessinateurs et était par ailleurs un phénomène restreint dans le temps et dans l'espace.

Légitimations croisées ?

Il est d'ailleurs intéressant de comparer les personnes légitimées par ces instances extérieures que sont les institutions culturelles et le marché, et celles récompensées dans les dispositifs de célébration endogènes, à savoir les festivals. Nous nous concentrerons, encore une fois, sur le festival d'Angoulême. Notons tout de suite qu'il y a un biais : le festival a été créé en 1974, aussi les dessinateurs les plus âgés, c'est-à-dire ceux morts ou ayant cessé leur activité avant cette première édition, ou qui occupaient déjà une position d'autorité au sein du champ – c'est le cas d'Hergé ou de Burne Hogarth – n'ont jamais été primés au festival. Ce fait, constitutif du phénomène festival qui récompense des albums publiés dans l'année, est ainsi rappelé : un festival est un dispositif de célébration des acteurs en activité, là où l'exposition est un dispositif de canonisation de dessinateurs en activité ou non.

Considérant l'intersection entre le festival et la légitimation dans notre corpus d'expositions à travers quatre critères reprenant nos précédentes classifications à savoir : le fait d'avoir reçu au moins trois prix à Angoulême (20 dessinateurs répondent à ce critère), le fait d'avoir reçu le Grand Prix d'Angoulême (quarante huit dessinateurs)[1120], le fait d'avoir été au centre d'une exposition (dix neuf dessinateurs), le fait d'avoir été présenté dans au moins cinq expositions[1121] (vingt dessinateurs). On obtient ainsi une liste de soixante-neuf dessinateurs.

Seuls deux dessinateurs (3%) remplissent les quatre conditions : Hugo Pratt et Jacques Tardi. Sept dessinateurs (10%) remplissent trois de ces conditions ; six d'entre eux ont obtenu moins de trois prix à Angoulême mais au moins le grand prix, et l'un a été exposé moins de cinq fois. Ces neuf

[1120] Voir en 2.3.
[1121] Tableau statistique détaillé en annexe

dessinateurs (13%) apparaissent comme bénéficiant d'une légitimation aussi bien au sein de la profession que dans les mondes de l'art.

Parmi les 18 (26%) remplissant deux conditions, on trouve cinq configurations. Huit (12%) ont reçu au moins trois prix à Angoulême dont le grand prix. S'ils sont faiblement légitimés dans la sphère institutionnelle, un seul est absent de notre corpus d'expositions. Trois (4%) ont été exposés au moins cinq fois, dont au moins une fois en étant au centre de l'exposition mais n'ont jamais obtenu de prix à Angoulême. Deux (3%) dessinateurs ont reçu au moins trois prix et ont bénéficié d'une exposition centrée sur eux. Deux autres dessinateurs (3%) ont fait l'objet d'une exposition monographique et sont titulaires du grand prix, ce sont donc des dessinateurs assez fortement légitimés mais qui se font rares, en l'occurrence Georges Wolinski et Robert Crumb, pour des raisons que nous avons déjà évoquées[1122]. Enfin trois dessinateurs (4%) sont titulaires du grand prix et ont été exposés au moins cinq fois.

Restent quarante deux dessinateurs (61%) ne répondant qu'à l'un de nos critères. La majorité d'entre eux (vingt six, soit 38%) sont titulaires du grand prix, ce qui montre à quel point celui-ci n'est pas un témoin fiable de légitimation. Plus de la moitié des titulaires du grand prix ne répondent à aucun de nos autres critères ; sept (10%) sont titulaires d'au moins trois prix, mais pas le grand prix ; cinq (7%) ont été exposés au moins cinq fois ; quatre (6%) ont été au centre d'une exposition.

On voit donc qu'en dehors des neuf dessinateurs les plus légitimés, consécration au festival d'Angoulême et institutionnalisation apparaissent comme deux critères qui se recoupent faiblement. Les deux formes de reconnaissance ne semblent donc guère se renforcer mutuellement. On trouve d'ailleurs sensiblement autant de dessinateurs primés mais absents des planches que nous avons listées dans notre corpus d'expositions (treize, soit 19%), que de dessinateurs exposés mais jamais primés à Angoulême (douze, soit 17%).

Si l'on croise maintenant ces légitimations et celles du marché en reprenant la liste que nous avons établie précédemment[1123] de dessinateur dont une œuvre au moins a dépassé les cinquante mille euros, qu'apprend-ton ?

Parmi les neuf dessinateurs que nous identifiions plus haut comme les plus légitimés au croisement entre le festival et l'institution, cinq apparaissent également dans ceux dont une œuvre a déjà été vendue au moins cinquante mille euros en vente publique en France. Ce sont Hugo Pratt, Enki Bilal, André Franquin, Jean Giraud et Albert Uderzo.

Six des dessinateurs ayant vendu le plus cher (40% d'entre eux) n'ont jamais été primés à Angoulême n'étant plus en activité ou décédés à la création du festival. Trois (20%) ont été primés mais moins de trois fois. On aurait donc tendance à constater une relative indépendance entre le succès sur le marché et el fait de remporter des prix au festival d'Angoulême.

[1122] Voir en 3.5.
[1123] Voir en 3.5.

En revanche, un seul des dessinateurs ayant atteint les prix les plus élevés (7%) n'apparaît pas dans notre corpus d'expositions, là où sept (46,5%) ont bénéficié d'une exposition monographique dont six apparaissent dans au moins cinq expositions. Sept d'entre eux (46,5%) apparaissent dans notre corpus d'expositions mais de manière relativement marginale.

Quatre des dessinateurs les plus vendus (27%) n'ont jamais été primés à Angoulême et n'apparaissent pas, ou de manière marginale (moins de dix planches chacun), dans notre corpus d'expositions.

Une fois encore, on constate que, en dehors des plus légitimés qui bénéficient d'une reconnaissance et d'une visibilité forte aussi bien au festival d'Angoulême, au sein de l'institution muséale, et sur le marché de l'art, le recoupement entre les légitimations prodiguées par ces trois champs est assez restreint.

Il est par ailleurs frappant de constater que, dans la bipolarisation du champ, les dessinateurs relevant du pôle considéré comme le plus artisitique, celui de l'édition indépendante et du roman graphique, sont relativement peu représentés parmi nos dessinateurs les plus légitimés du point de vue des beaux-arts. En effet, si l'on considère le croisement entre les institutions et le marché, on ne trouve guère que Art Spiegelman (dessinateur américain et vivant aux Etats-Unis) et Joann Sfar comme susceptibles de répondre à cette description – on pourrait débattre du cas d'Hugo Pratt dont *La ballade de la mer salée*, la première aventure de Corto Maltèse, a souvent été qualifiée de roman graphique, mais Pratt n'appartient pas à la nouvelle génération et n'a pas produit de récit biographique ou introspectif.

Cela semblerait confirmer l'existence et l'efficience du clivage que nous avons déjà évoqué[1124] entre légitimation par le champ littéraire – de laquelle relève assez explicitement le roman graphique – et légitimation par la sphère des beaux-arts, les deux formes de légitimation recoupant partiellement seulement celle proposée au sein du champ par les festivals.

Un cas à part ?

Nous tenons par ailleurs à nuancer notre propos. Plus d'une fois au cours de la rédaction du présent mémoire, ou lors de la tenue de certains entretiens, nous est revenue l'idée que l'un ou l'autre des phénomènes d'instrumentalisation, que nous avons évoqué plus haut ne reflétaient pas un traitement spécifiquement réservé à la bande dessinée. Nous avons d'ailleurs cherché à mettre cet aspect en valeur, notamment dans le choix de nos citations. Laurent Le Bon nous avait confié en entretien que la bande dessinée n'est que l'un des domaines qui pourraient faire partie du fonds du centre national d'art

[1124] voir en 2.6.

contemporain et que celui-ci ne conserve pas[1125]. De même, nous avons souligné que c'était le propre du musée de décontextualiser les éléments qu'il expose en les privant de leur valeur d'utilité. Ce qui nous semble mettre en valeur dans notre travail c'est la concomitance d'un ensemble de facteurs contribuant à la domination symbolique voire à la déligitimation dans le cadre de l'intégration de la bande dessinée aux mondes de l'art – institutions et marché –, tandis que, comme nous le montrions en introduction, cette légitimation est réputée accomplie, ou en tout cas présentée comme telle par plusieurs acteurs du monde de la bande dessinée ou commentateurs de ce monde. Ce sont vraiment les limites de la légitimation et l'opposition entre les affirmations que nous pouvions citer et les constats que nous avons pu faire que nous tenions à souligner. Nous ne postulons pas que la bande dessinée soit seule dans ce cas – même s'il nous semble que sa demi-légitimation, ou légitimation partielle, présente un ensemble de traits assez remarquables – mais nous ne nous intéressons ici qu'à la bande dessinée et ne tirons des conclusions qu'en ce qui la concerne.

[1125] Entretien du 11/01/2016

Conclusion

Tout au long de notre travail de recherche, nous nous sommes intéressés au processus de légitimation de la bande dessinée, à ses vecteurs, sa temporalité, ses lieux, d'expression, ses dynamiques et ses limites. Au cœur de notre recherche, de notre démarche sociologique, se trouvent les acteurs, ceux que nous nommions en introduction les producteurs de valeurs. Si le phénomène d'artification de la bande dessinée a retenu notre attention, c'est en tant qu'acte interprétatif. Jean-Pierre Esquenazi écrivait qu'« Une interprétation, si elle produit une version distinctive d'une œuvre, est un emblème ou une paraphrase de l'identité historique et sociale du public à l'origine de cette interprétation. »[1126]. Or précisément nous nous sommes intéressés à une nouvelle posture interprétative, un nouveau regard posé sur la bande dessinée, qui nous en dit évidemment beaucoup sur celui qui porte ce regard. Le fait de nous concentrer sur ceux à même de promouvoir leur vision nous semblait d'autant plus pertinent qu'ils sont susceptibles d'influencer la représentation sociale de la bande dessinée – il relèverait d'un autre travail d'étude d'analyser l'effet produit par les diverses démarches que nous avons pu mettre en lumière et interpréter –, mais aussi parce qu'ils sont d'avantage pris par le « […] jeu social que toute prise de position interprétative implique. »[1127] C'est le jeu social qui sous-tend les dynamiques que nous avons observées que nous pouvons mieux comprendre maintenant.

Une nécessaire évolution

Revenons tout d'abord sur une notion qui a traversé notre recherche celle de la lutte contre le déclassement[1128]. Olivier Donnat explique par exemple qu'« Une fois que la critique de tout (et la critique de cette critique) avait été faite, que toutes les expériences de contestation et de recherche formelle avaient été poussées à leur terme et que la notion même d'avant-garde avait tendance à s'épuiser (Michaud, 1997), les modernes se sont trouvés privés de ce qui avait constitué depuis la fin du XIXe siècle leur arme majeure dans la lutte les opposants au classiques, et ont été obliger de puiser en dehors des arts majeurs les éléments qui leur permettraient d'assurer le renouvellement de la culture cultivée. »[1129] Cet intérêt pour des formes de culture jusqu'alors décriées se retrouve chez Bernard Lahire avec la notion d'omnivorité culturelle inspirée de Petterson – ainsi que nous l'avons déjà détaillé – mais aussi chez des auteurs comme Philippe Coulangeon[1130] qui y voient une évolution de la théorie de la

[1126] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2007 ; p.193
[1127] ibid ; p.194
[1128] Voir en 1.3. et en 3.2.3.
[1129] DONNAT Olivier ; *op. cit.* ; 2004 ; p.95
[1130] COULANGEON Philippe ; op. cit. ; 2011 ; p.117 notamment

Distinction de Pierre Bourdieu sur laquelle nous nous sommes largement appuyés ainsi que nous le revendiquions dès l'introduction. Bourdieu d'ailleurs évoquait déjà dans Les héritiers l'ouverture dont pouvait faire preuve les classes domainantes : « Tandis que, plus assurés de leur vocation ou de leurs aptitudes, ceux-ci expriment leur éclectisme réel ou prétendu et leur dilettantisme plus ou moins fructueux par la plus grande diversité de leurs intérêts culturels, les autres témoignent d'une plus grande dépendance à l'égard de l'Université. »[1131]

Ces théories sociologiques qui ont connu une certaine diffusion ne sont pas absentes de l'esprit des acteurs du monde de la bande dessinée comme le galeriste et directeur de musée Jean-Jacques Launier qui évoque Bernard Lahire pour expliquer la dissolution des frontières entre culture classique et art ludique :

> « […] ce panachage des pratiques culturelles est désormais très répandu et finit par légitimer ce qui, hier encore, était considéré comme de la sous-culture. » [1132]

Nous avons analysé plus haut les rapprochements proposés par les expositions entre arts reconnus et bande dessinée[1133], mais aussi les diverses motivations qu'il peut y avoir à exposer la bande dessinée[1134] qui, dans les deux cas, montrent les limites de la légitimation dont bénéficie la bande dessinée dans ce processus et les stratégies individuelles qui peuvent justifier cette mixité. Il n'en reste pas moins que certains acteurs effectuent ces rapprochements en recherchant réellement une légitimation de la bande dessinée, comme le montre notre citation de Jean-Jacques Launier, mais il apparaît également que ces rapprochements permettent à certains d'échapper à des risques de déclassement, pour l'institution qu'ils représentent ou pour eux-mêmes. Ces rapprochements permettent par ailleurs à certains acteurs issus du champ de la bande dessinée d'interagir avec des arts plus légitimes en dehors de leur formation, de leurs expériences professionnelles ou de leurs fonctions (Jean-Marc Thévenet, Benoît Peeters et François Schuiten devenant commissaires à la cité de l'Architecture et du Patrimoine, Joann Sfar à la Cité de la Musique… Nous y reviendrons.

On peut lire les mêmes dynamiques à l'œuvre concernant le marché de l'art. Ainsi Alain Quemin expliquait-il que « […] plutôt qu'investir le champ des spécialités les prestigieuses qui étaient alors les plus concurrentielles (comme les tableau anciens et modernes ou les meubles français du XVIIIe siècle), certains commissaires-priseurs entrepreneuriaux ont, durant les années soixante-dix et quatre-vingts, créé de toutes pièces des nouveaux créneaux et en ont fait une

---

[1131] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (B) ; p.27
[1132] KRIEGK Jean-Samuel et LAUNIER Jean-Jacques ; op. cit. ; 2011 ; p.135-136
[1133] voir 2.7.
[1134] Voir 3.2.3.

spécialité de leur étude. »[1135] Il évoque l'intérêt des ventes spécialisées pour se distinguer et gagner en visibilité, parlant de Hervé Poulain et des voitures de collection, ou de Jean-Claude Binoche et l'art contemporain : « C'est dans cette même optique qu'il faut comprendre le développement des ventes thématiques qui, sans relever de spécialités à part entière étant donnée l'étroitesse de leur marché, ont souvent été organisées dans le but de retenir l'attention des médias. »[1136]. La remarque est indubitablement vraie également pour la bande dessinée dix à quinze ans plus tard, alors qu'il fallait découvrir et développer de nouvelles thématiques spécialisées, d'autres niches du marché de l'art.

Le pouvoir de légitimer

S'il existe bien des limites au processus, il y a bien une forme de légitimation qui se joue dans les échanges avec les institutions et le marché. Pourquoi certains acteurs engageraient-ils leur réputation pour légitimer la bande dessinée ? Au-delà d'un intérêt pour le médium, leur propre position semble renforcée au sein de leur champ d'origine par le simple fait qu'ils aient pu initier ce processus de légitimation. Pierre Bourdieu explique dans *La distinction* qu'il existe toujours une ambiguïté entre savoir si les dominants le sont parce qu'ils ont des pratiques dominantes, ou si ces pratiques sont dominantes parce que ce sont celles de ceux qui appartiennent à la classe dominante. Il affirme également que la valeur des choix est liée à celle de ceux qui les font. Ceux qui font entrer de nouvelles pratiques au sein de la classe dominante s'imposent ainsi comme *taste makers* et bénéficient d'un surplus de légitimité. [1137] Bernard Lahire, quant à lui, convoque Herbert J. Gans pour expliquer « […] que la "haute culture" n'est pas la culture des classes supérieures mais celle d'une […] strate professionnelle qui gagne sa vie en créant, distribuant, analysant et critiquant les divers produits de haute culture. »[1138] Et c'est bien à ces acteurs que nous nous sommes intéressés. Lahire cite par ailleurs Bourdieu affirmant que « Les intellectuels et les artistes ont eu une prédilection particulière pour les plus risquées, mais aussi les plus rentables des stratégies de distinction, celles qui consistent à affirmer le pouvoir qui leur appartient en propre de constituer comme œuvres d'art des objets insignifiants ou, pire, déjà traités comme œuvres d'art, mais sur un autre mode, par d'autres classes ou fractions de classe (comme le kitch) : en ce cas, c'est la manière de consommer qui crée en tant que tel l'objet de la consommation et de la délectation au second degré, transforme les biens "vulgaires" livrés à la consommation commune, westerns, bandes dessinées, photos de famille, graffitis, en œuvres de

[1135] QUEMIN Alain ; op. cit. . 1997 ; p.456
[1136] ibid ; p.460
[1137] BOURDIEU Pierre ; op. cit ; 1979 (A) ; notamment p.100-101
[1138] LAHIRE Bernard ; *op. cit.* ; 2004 ; p.629

culture distinguées et distinctives. »[1139] On voit donc que Bourdieu cite déjà explicitement, à la fin le fait de présenter notamment la bande dessinée comme art légitime comme stratégie de distinction mais non pour la bande dessinée, mais bien pour ses promoteurs. Yves Michaud, en observateur privilégié des expositions, notamment d'art contemporain écrit à propos des commissaires :

> « J'expose de cette manière, je vous impose mes élucubrations parce que j'ai le pouvoir et vous pas. »[1140]

Accéder à une position dominante c'est donc d'imposer son jugement, son regard sur une œuvre ou un art aux publics et aux autres producteurs d'expositions ; le pouvoir symbolique c'est celui de pouvoir conférer de la légitimité à un objet/œuvre, à un individu/artiste, à un médium/art ; c'est de participer à l'élaboration des critères de distinction d'un autre champ que le sien. Les sociologues Matthieu Bera et Yvon Lamy résumaient cela en disant que « La compétence consiste à détenir le monopole de la légitimité, à savoir le monopole de la capacité sociale à dire ce qui est ou non un bien culturel […]. »[1141]. Eriger ses propres jugements de valeur en état de fait, devenir producteur de valeur symbolique, voilà qui confère une aura de légitimité à un individu.

Mais l'imposition de leur regard par les promoteurs du neuvième art ne s'arrête pas là. Nous avons montré que la bande dessinée exposée subit une relecture, à la fois en termes de réévaluation, d'imposition de nouvelles valeurs, mais également en termes de réinsertion au sein d'une nouvelle séquence, celle de l'exposition décidée par le commissaire et non celle de la diégèse décidée par les auteurs[1142]. Cette réflexion pourrait s'appliquer tout aussi bien, et pour les mêmes raisons, à l'original de bande dessinée vendu aux enchères ou en galerie, ou exposé chez un particulier. Jean Davallon écrit que :

> « L'exposition, contrairement à l'œuvre d'art, n'est […] pas réflexive mais transitive. A la différence de celle là, elle ne se montrerait pas, elle montrerait. […] Non seulement elle monterait des "choses" mais toujours indiquerait comment les regarder ».[1143]

Et c'est précisément dans cette indication de la manière dont il faut regarder l'original de bande dessinée, dans cette imposition d'une relecture de l'œuvre que se trouve une nouvelle forme de légitimation pour les producteurs de l'exposition. Emmanuel Ethis et Emmanuel Pedler parlent de « […] la violence symbolique imposée par les groupes détenteurs du capital culturel le plus lourd

---

[1139] ibid ; p.321
[1140] MICHAUD Yves ; *op. cit.* ; 1989 ; p.135
[1141] BERA Matthieu et LAMY Yvon ; *op. cit.* ; Paris ; 2003 ; p.39
[1142] Voir 3.1
[1143] DAVALLON Jean ; *op. cit.* ; 1999 ; p.8

et qui, non contents de fréquenter les œuvres légitimes du patrimoine redoublent leur exhibition en circonscrivant une manière légitime de les fréquenter, exempte de tout ennui. »[1144] Ceci s'applique également aux œuvres légitimées. C'est une autre forme de domination symbolique, un nouveau moyen de se placer comme dominant, que d'imposer un nouveau rapport à la bande dessinée, d'affirmer que la bande dessinée n'est pas qu'un médium populaire qui se lit, mais également un art légitime qui se contemple. C'est ce que Lawrence Levine décrit à propos de la hiérarchisation des pratiques aux Etats-Unis au XIXe siècle[1145].

Lutte de positions

Max Weber incite à considérer la lutte comme étant au cœur de la sociologie lorsqu'il écrit : « Une chose est en tout cas indubitable : lorsqu'on se propose d'apprécier une réglementation des relations sociales, qu'elle qu'en soit la nature, il faut toujours et sans exception l'examiner sous l'angle suivant : à quel type d'homme offre-t-elle les meilleures chances de domination par le jeu des facteurs objectifs et subjectifs de sélection ? »[1146] Le combat pour la légitimation de la bande dessinée apparaît notamment comme une lutte de positions parmi ceux qui sont à même d'imposer une légitimité. C'est ce que Bourdieu affirme en écrivant : « Mais le lieu par excellence des luttes symboliques est la classe dominante elle-même : les luttes pour la définition de la culture légitime qui opposent les intellectuels et les artistes ne sont qu'un aspect des luttes incessantes dans lesquelles les différentes fractions de la classe dominante s'affrontent pour l'imposition de la définition des enjeux et des armes légitimes des luttes sociales ou, si l'on préfère, pour la définition du principe de domination légitime, capital économique, capital scolaire ou capital social, pouvoirs sociaux dont l'efficacité spécifique peut être redoublée par l'efficacité proprement symbolique, c'est-à-dire par l'autorité que donne le fait d'être reconnu, mandaté par la croyance collective. »[1147]

Nous avons, parmi les lutteurs, ceux qui cherchent à renforcer leur position en montrant qu'ils ont le pouvoir de légitimer. Ils sont susceptibles d'instrumentaliser la bande dessinée pour renforcer leur position dans le champ, par exemple en étant à l'origine d'une exposition attirant une importante fréquentation. On peut noter que, sur les vingt-six profils de commissaires que

---

[1144] ETHIS Emmanuel et PEDLER Emmanuel ; « La légitimité culturelle en questions » ; in LAHIRE Bernard ; op. cit. ; 1999 ; p.21-22
[1145] LEVINE Lawrence W. ; *op. cit.* ; 2010 ; notamment p.193-194
[1146] WEBER Max ; *Essais sur la théorie de la science* ; Paris ; Plon ; 1992 ; p.402-403
[1147] BOURDIEU Pierre ; op. cit ; 1979 (A) ; p.284

nous avons classé dans le profil professionnel « muséal », seul un (4% d'entre eux) a assuré le commissariat de plusieurs expositions de notre corpus.

On peut rajouter à cela que plusieurs conservateurs passés par la CIBDI à Angoulême n'y ont fait qu'une brève halte dans leur parcours professionnel avant de revenir à leur spécialité première.

On obtient ainsi un ensemble de données qui nous semblent concorder pour monter que l'intérêt professionnel porté à la bande dessinée par l'essentiel du corps des conservateurs représenté dans notre échantillon est d'avantage un jeu de positionnement qu'une stratégie pour légitimer le médium. Il s'agit d'être légitimé soi en atteignant un objectif pour lequel la bande dessinée n'est qu'un moyen.

Les acteurs du champ qui apparaissent comme les plus vivement opposés à la bande dessinée participent, eux-aussi, de la dynamique de positionnement. Nous avons souligné le manque de familiarité que la plupart des conservateurs et experts en art entretiennent avec la bande dessinée. Cette méconnaissance est évidemment susceptible de les mettre en position de faiblesse vis-à-vis de ce médium, aussi ont-ils tout intérêt à continuer à le maintenir hors du champ dans lequel ils exercent – ou à tout le moins en position dominée au sein de celui-ci – de manière à conserver leur position. Une approche de rejet des nouveautés que soulignait déjà Raymonde Moulin de la part des conservateurs et marchands en situation de monopole[1148].

Les deux positions, promotion et rejet de la bande dessinée apparaissent donc toutes deux comme liées à des enjeux extérieurs au médium lui-même et qui relèvent d'avantage de stratégies des individus au sein du champ des beaux-arts. Cette interprétation n'est évidemment pas limitative, ce sur quoi nous insisterons plus loin. Il ne s'agit pour nous ici que de souligner que cette lutte de positions est l'une des choses qui se joue dans le processus de légitimation de la bande dessinée.

Pourquoi la bande dessinée ?

Nous avons vu les luttes de positions qui se jouent autour de la bande dessinée et de sa légitimation, mais nous avons également évoqué le fait que la bande dessinée n'était pas un cas à part sur différents aspects que nous avons traités. Pourquoi dès lors des acteurs ont ils investi la bande dessinée de manière privilégiée et pourquoi celle-ci bénéficie-t-elle, plus que d'autres formes de créations artistiques dominées, des différents processus de reconnaissance institutionnelle et commerciale que nous avons pu étudier ?

L'article de Luc Boltanski de 1975 nous donne déjà quelques clefs de compréhension. Le sociologue y écrit que «[…]la bande dessinée [est] assez

[1148] MOULIN Raymonde ; op. ci. ; 1992 ; p.67

méprisée pour échapper, au moins partiellement, aux contraintes imposées par la censure du champ artistique, mais assez cultivée pour qu'un projet intellectuel puisse s'y investir d'un habitus […] et de cette forme spécifique de capital culturel que constitue la compétence graphique »[1149] Elle serait donc, à tout le moins au moment où l'article a été écrit, suffisamment éloignée du champ des beaux-arts pour pouvoir expérimenter en dehors de ses règles explicites ou implicites, mais également, de par le recours au dessin, suffisamment proche pour espérer pouvoir s'en rapprocher, voire y entrer.

Jean-Pierre Esquenazi écrit que « […] chaque public doit trouver dans l'œuvre elle-même de quoi justifier son goût pour l'œuvre. »[1150], et le terme justifier nous semble ici à prendre au pied de la lettre. Il nous semble qu'il existe dans le fait de chercher à légitimer certaines pratiques une question d'auto-légitimation. On connaît bien évidemment l'importance des pratiques culturelles comme une relation à soi, comme génératrice d'une image de soi[1151]. Légitimer l'amour de la bande dessinée pour une nouvelle génération qui a peut-être connu une plus grande familiarité avec ce médium – ou n'a pas eu les mêmes raisons que ses aînés de s'en détourner, de par l'apparition de nouvelles formes de bande dessinée – c'est donc aussi légitimer ses goûts. Cette légitimation de goûts hétérodoxes passe par le recours à des normes orthodoxes, autrement dit à un l'adoption d'un dominomorphisme. Thorstein Veblen expliquait que l'ostentation de la richesse économique ou culturelle sert autant à « faire sentir son importance aux autres [qu'à] affermir et préserver toutes les raisons d'être satisfait de soi »[1152]. Ainsi donc, convertir une culture déjà acquise mais décriée en richesse culturelle donnerait toutes les raisons de porter un regard positif sur soi.

On trouve également l'idée que le choix de la bande dessinée – ou plutôt de la défense des arts moyens en général – serait porté par la petite bourgeoisie. Chez Bourdieu, on trouve l'idée qu'il s'agit de transposer le modèle de la classe supérieure, de la haute culture, à des biens culturels accessibles et connus[1153].

[1149] BOLTANSKI Luc ; *op. cit.* ; 1975

[1150] ESQUENAZI Jean-Pierre ; *op. cit.* ; 2007 ; p.46

[1151] notamment GOTTESDIENER Hana, VILATTE Jean-Chirstophe et VIRGNAUD Pierre ; *Image de soi – image du visiteur et pratiques des musées d'art* ; étude du DEPS ; 2008 ; http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/17406/149469/version/3/file/Cetudes08_3.pdf ou CHAUMIER Serge ; « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée » ; in Culture et musées n°6 ; 2005 ; p.21-42

[1152] VEBLEN Thorstein ; *Théorie de la classe de loisir* ; Paris ; Gallimard ; 1978 ; p.27

[1153] notamment BOURDIEU Pierre (sous la dir. de) ; op. cit. ; 1965 ; p.146 à propos de la photographie ou BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (B) ; p.35 à propos du cinéma

Jean-Louis Fabiani propose une analyse similaire concernant le jazz et affirme qu'une des raisons de l'intérêt pour cette forme de musique est que le petit bourgeois « […] y trouve le moyen de contester la culture légitime sans pour autant tomber dans la vulgarité des choix populaires. »[1154]. Groensteen reprend ces idées issues de l'étude sociologique et ajoute qu'elle alimente une rhétorique progressiste de déhiérarchisation des arts au sein de la petite bourgeoisie[1155].

De plus d'une manière, la légitimation de la bande dessinée apparaît donc comme un phénomène petit bourgeois, cherchant à se détacher aussi bien des codes du milieu populaire que des goûts inaccessibles de la grande bourgeoisie et adaptant donc, à l'inverse, les codes de la bourgeoisie à des goûts plus populaires. C'est l'ascension sociale du public et la quête d'ascension sociale des producteurs qui engendreraient la légitimation de la bande dessinée. Il ne s'agirait donc pas d'une contre-culture mais d'une autre facette de la culture légitime, ainsi que Bourdieu l'expliquait pour d'autres arts : « Loin de constituer une culture parallèle, concurrente ou compensatrice, la connaissance du cinéma et du jazz varie en raison directe de la familiarité avec les arts traditionnels. Il est donc naturel que les groupes les plus intégrés à l'univers scolaire et au plus haut niveau obtiennent les meilleurs résultats en jazz et en cinéma comme ailleurs […]. »[1156] Chez Bourdieu aussi, on voit que la maîtrise des codes culturels restent dans les mains de la même frange de la population.

Mobilité sociale

Parmi les défenseurs de la bande dessinée, certains acteurs ne sont pas issus du champ des beaux-arts et n'y possèdent pas, de prime abord de légitimité. Ce sont les dessinateurs, les galeristes spécialisés, ou encore les commissaires d'expositions extérieurs aux sphères professionnelles conventionnelles – celles que nous désignions comme profil muséal ou bibliothèque dans notre analyse des commissaires[1157]. Ceux-ci sont susceptibles de connaître une mobilité sociale, qu'elle soit économique ou symbolique.

Prenons tout d'abord les galeristes spécialisés en bande dessinée. Leur sociographie ne les destinait pas à devenir galeristes ou antiquaires, milieux pour lesquels ils ne possédaient ni les connaissances, ni les relations, ni le capital financier. En revanche, ils étaient dotés d'un capital intellectuel suffisant pour se lancer dans la carrière. Ils ont fait le choix d'un médium pour lequel ils avaient une affinité – affinité de goût –, mais aussi capacité distinctive comparativement aux autres galeristes de maîtriser un savoir érudit sur la bande dessinée. Ce médium était encore grandement accessible avec des planches coûtant quelques

[1154] FABIANI Jean-Louis ; *op. cit.* ; 2007 ; p.105
[1155] GROENSTEEN Thierry ;*op. cit.* ; 2006 (B) ; p.9
[1156] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (B) ; p.63
[1157] Voir en 2.4.6.2.

centaines à quelques milliers de francs, et ils ont lié leur destin à celui de médium, leur ascension sociale étant dès lors tributaire de sa reconnaissance. Là encore donc, on trouve un intérêt individuel à la légitimation de la bande dessinée. Rappelons que certains ont particulièrement cherché à asseoir leur position au sein du monde de la bande dessinée – ou bien est-ce désormais le champ du marché de l'art ? – en devenant experts pour des maisons de ventes comme nous l'avons déjà analysé[1158], voire éditeur en parallèle de leur activité de galeriste.

Ceux qui ont réussi ont ainsi converti un capital intellectuel et culturel en capital social en contribuant à la légitimation d'un art dont ils étaient plus familiers et dans lequel ils avaient les moyens matériels d'investir et en lui appliquant les codes des arts légitimés déjà vendus en galeries. Ils ont su tisser un réseau de contacts avec les dessinateurs, les convaincre de rentrer dans une démarche nouvelle de commercialisation de leurs originaux, et constituer une clientèle qu'ils ont progressivement étoffée. C'est peu ou prou ce qu'écrivait Bourdieu : « […] des arts moyens tels que le cinéma, le jazz, et plus encore, la bande dessinée, la science fiction ou le roman policier sont prédisposés à attirer les investissements soit de ceux qui n'ont pas totalement réussi la reconversion de leur capital culturel soit de ceux qui, n'ayant pas acquis la culture légitime selon le mode d'acquisition légitime (c'est-à-dire par familiarisation précoce), entretiennent avec elle un rapport malheureux, objectivement et/ou subjectivement : ces arts en voie de légitimation, qui sont dédaignés ou négligés par les gros détenteurs de capital scolaire, offrent un refuge et une revanche à ceux qui, en se les appropriant, font le meilleur placement de leur capital culturel (surtout s'il n'est pas pleinement reconnu scolairement) tout en se donnant les gants de contester la hiérarchie établie des légitimités et des profits. »[1159]

Ceux qui dirigent aujourd'hui les galeries leaders ont donc également acquis une légitimité et une position d'autorité en s'imposant comme référence dans leur domaine, en comptant parmi les précurseurs, parmi les premiers à avoir su identifier la valeur de cet art, et en imposant leur vision de cet art aussi bien au public en ayant pignon sur rue qu'aux dessinateurs en obtenant leur accord pour cette démarche nouvelle. On pourrait ici citer Becker écrivant que « […] la nouvelle culture a été imposée par les inventeurs du concept, ceux qui possédaient les nouveau magasins qui l'incarnaient. »[1160] Certes, ici Becker parle des supermarchés, mais la réflexion est tout à fait transposable dans notre cas où le fait d'ouvrir une galerie proposant des originaux de bande dessinée comme œuvres d'art et vendus à un certain prix entraine une reconsidération des dessins à l'aune de cette proposition matérialisée et du tarif proposé. Bruno Péquignot écrit que « Si le public ne préexiste pas a l'œuvre, c'est que l'œuvre ne s'inscrit pas dans un processus de production de biens attendus, déjà consommés par le public, c'est donc qu'il introduit quelque chose de nouveau

[1158] Voir en 2.2.
[1159] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (A) ; p.96
[1160] BECKER Howard Saul ; *op. cit.* ; 2000 ; p.29

dans l'univers de la consommation. »[1161], et c'est bien le cas de figure dans lequel on se situe ; même si l'œuvre n'est pas à proprement parler nouvelle, elle est nouvelle en tant qu'œuvre. C'est le regard porté sur l'élément préexistant qui est neuf et ceux qui ont introduit avec succès ce regard neuf en ont retiré une légitimation en retour. Une dynamique que l'on pourrait rapprocher de celle qui a hissé les arts premiers du rang d'objets ethnographiques à l'intérêt scientifique à celui d'œuvres vendues et exposées comme telles.

On pourrait faire un constat assez similaire pour les théoriciens et exégètes de la bande dessinée devenus commissaires d'expositions voire directeurs de manifestations artistiques – comme Jean-Marc Thévenet avec la biennale d'art contemporain du Havre, même s'il avait déjà dirigé le festival d'Angoulême – ou de musées – on pense ici à Thierry Groensteen – sans être issus du sérail en ayant réussi le concours de conservateur du patrimoine ou de bibliothèques. Si l'on accepte encore les universitaires, les historiens de l'art et les critiques d'art comme conformes au profil dominant parmi les commissaires d'expositions, on trouve tout de même vingt commissaires (30% des commissaires des expositions de notre corpus) avec un profil dissonant. Quatorze d'entre eux (21% de notre échantillon), dessinateur, scénariste, organisateur de festival, spécialiste, sont issus du champ de la bande dessinée. Ce sont autant de personnes qui n'avaient a priori pas de moyen de diriger une exposition sur un sujet autre qu'ayant trait au neuvième art et qui ont ainsi obtenu une opportunité susceptible de renforcer leur position au sein du champ ou de leur ouvrir de nouvelles opportunités dans le champ des beaux-arts – Jean-Marc Thévenet par exemple qui a pu être expert sur une vente pour Christie's et qui travaillait, lors de nos entretiens, à un projet de documentaire sur les grands collectionneurs d'art pour la télévision.

Mobilité sociale enfin pour les dessinateurs eux-mêmes. Ceux-ci peuvent tirer un revenu substantiel de la vente de leurs originaux, que ce soit à petite ou à grande échelle – nous évoquions le fait qu'Enki Bilal qui connaît un certain succès en librairie est réputé aujourd'hui tirer d'avantage de revenus de la vente de ses œuvres. Mobilité symbolique également puisque le champ est ouvert, pour certains à quitter la bande dessinée pour investir d'autres pratiques. Cette démarche semble plutôt appréciée au sein du champ des beaux-arts, comme en atteste par exemple la réflexion de Thierry Taittinger en éditorial d'un hors série de Beaux-Arts Magazine consacré à la bande dessinée :

> « [certains auteurs de bande dessinée] ont même osé sortir du cadre forcément réducteur de la case originelle, s'enhardissant – avec des bonheurs parfois inégaux – vers les rivages jugés plus gratifiants de la peinture, voire des arts plastiques. »[1162]

[1161] PEQUIGNOT Bruno ; *op. cit.* ; 1993 ; p.158
[1162] TAITTINGER Thierry, ; *Beaux Arts Magazine* hors série n°5 ; 06/2009

Nous avons déjà noté que la mobilité s'effectue plus volontiers depuis le champ de la bande dessinée vers d'autres domaines artistiques que depuis d'autres domaines artistiques vers la bande dessinée[1163] – si l'on exclut les romanciers qui deviennent scénaristes. Benoît Peeters écrivait en 1993 :

> « Il reste aujourd'hui plus valorisant pour un dessinateur de bande dessinée d'illustrer un roman de Céline ou de Le Clézio, d'exposer à la Biennale de Venise ou d'assurer la conception graphique d'un film que de réaliser un bon album. Les créateurs sont plus reconnus que leur média. »[1164]

La valorisation, la légitimation s'opérerait donc d'avantage sur les dessinateurs que sur leurs productions et ce seraient plutôt des individus, susceptibles de connaître d'autres carrières artistiques, qui bénéficieraient des processus que nous avons mis en lumière que le neuvième art, que ce soit dans sa globalité ou même pour son seul pôle artifié.

Légitimations parallèles

Nous avons déjà parlé de légitimations concurrentes[1165] au sein du pôle intellectuel du champ entre une bande dessinée qui serait légitimée par référence à la littérature, et une autre qui le serait par une référence aux beaux-arts. Nous avons également parlé de légitimations croisées[1166] à propos des acteurs qui se retrouvent dans les positions les plus valorisées aussi bien dans notre corpus d'exposition que dans les ventes aux enchères ou parmi les primés au Festival d'Angoulême. Nous constatons qu'il y a également des circuits de légitimation parallèles pour les dessinateurs de bande dessinée.

Nous avons déjà évoqué ces dessinateurs qui mènent, de manière synchronique ou successivement, une activité artistique autre que la bande dessinée[1167]. Force est de noter à leur propos que tous ne participent pas de la logique d'expositions et que, à l'inverse, ceux qui apparaissent comme le plus légitimés par l'ensemble des instances, vivants ou décédés, sont absents du réseau des galeries spécialisées qui se concentrent sur des œuvres de prix plus modestes.

A l'inverse, des dessinateurs que nous citions, présents dans des galeries *traditionnelles* pour des créations ne relevant pas de la bande dessinée (Jochen Gerner, David B. et Patrice Killoffer, dans la galerie Anne Barrault ; Frederic

---

[1163] Voir en 2.5.
[1164] PEETERS Benoît ; *La Bande dessinée* ; Paris ; Flammarion, 1993
[1165] Voir en 2.6.
[1166] Voir en 3.6.
[1167] Voir en 2.5.

Poincelet représenté par la galerie Catherine Putman ; Winshluss avec la Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois…) se retrouvent assez peu dans notre corpus d'expositions (à noter à propos de Winshluss qu'il a bénéficié d'une exposition monographique au musée des Arts Décoratifs de Paris en 2013, hors corpus car sans catalogue). Ils n'apparaissent guère d'avantage dans les ventes aux enchères ou parmi les plus primés à Angoulême. Quelque chose se dessine donc autour d'une carrière d'artiste contemporain parallèle à une carrière de dessinateur – et même d'auteur complet – de bande dessinée, rattachée au pôle intellectuel du champ, sans que les deux pratiques artistiques ne se rejoignent et ne semblent emprunter de circuits communs de reconnaissance.

Si certains dessinateurs de bande dessinée ont fait le choix de mener une carrière dans d'autres pratiques artistiques, que ce soit en parallèle ou suite à leur activité dans le neuvième art, cela semble d'avantage montrer la perméabilité entre les pratiques artistiques que l'utilisation de la bande dessinée comme relais de notoriété. Certes, il existe certaines figures comme Enki Bilal, Philippe Druillet ou Alberto Breccia qui ont pu bénéficier de la réputation acquise comme dessinateur de bande dessinée dans leur carrière artistique. Nous trouvons cependant trop de contre-exemples pour ériger ce principe en règle.

Il s'agit peut être ici d'une configuration que l'on pourrait, à la suite d'Yves Michaud, qualifier de post moderne. Il explique en effet à ce propos :

> « [le postmodernisme est l'abandon de la logique] du développement linéaire d'une histoire des formes.[…] [Il] se caractérise plus profondément par la disparition de l'idée même d'une histoire au profit d'histoires et de développements locaux dont rien ne garantit plus qu'ils s'articulent avant longtemps en un récit unique. »[1168]

Ainsi donc il n'y aurait plus une histoire de l'art, une succession des styles, mais des histoires parallèles. De même nous trouvons des légitimations et des trajectoires parallèles recoupant la bande dessinée et d'autres arts.

Mutation générationnelle

Luc Boltanski analysait en 1975 que de jeunes chercheurs s'intéressaient à la bande dessinée faute de sujet. Il évoquait également le changement de rapport des dessinateurs avec le médium du fait d'un renouvellement générationnel.

Nous avons pu mettre en évidence un phénomène analogue dans les instances de légitimation concernant la bande dessinée. Nous avons tout d'abord pu voir qu'une nouvelle génération d'exégètes portaient un regard sur la bande dessinée avec une légitimité liée à l'obtention de diplômes universitaires

[1168] MICHAUD Yves ; *Critères esthétiques et jugements de goût* ; Nîmes ; Jacqueline Chambon ; p.25

supérieurs, y compris au sein même du champ – avec la figure emblématique de Jean-Christophe Menu, auteur et éditeur, titulaire d'une thèse d'arts plastiques sur la bande dessinée.

Nous avons également pu trouver chez certains des commissaires avec lesquels nous avons eu des entretiens l'affirmation d'un changement progressif et ponctuel de disposition des institutions envers la bande dessinée, changement qu'ils associaient à un renouvellement générationnel.

Les galeristes ensuite qui ont fait le pari de la spécialisation dans le neuvième art n'étaient pas des figures installées, mais des individus en début de carrière qui se sont lancés dans cette voie sans avoir eu de lien avec le marché de l'art à l'origine.

Il est plus complexe d'analyser un mouvement générationnel chez les commissaires priseurs. Certains, très en place, ont fait partie des premiers à faire le pari de la bande dessinée, comme Pierre Cornette de Saint Cyr en 1989. Au sein de maisons à la réputation solidement assise, de plus jeunes commissaires ont fait le pari de la bande dessinée, comme François Tajan chez Artcurial. Cependant, aucun commissaire priseur ne restreint son activité à la bande dessinée, chaque étude réalisant un nombre limité de ventes spécialisées dans le neuvième art chaque année (le plus souvent deux). Ils s'entourent de surcroît d'experts, souvent puisés parmi les galeristes spécialisés comme nous l'avons mis en valeur, ce qui réduit cette notion de renouvellement générationnel là où la bande dessinée peut n'apparaître pour les ventes publiques que comme une opportunité supplémentaire de diversification de l'activité ne remettant pas en cause les autres disciplines pratiquées puisque n'étant pas une activité à temps plein.

Norbert Ellias affirmait que « Les grandes créations naissent toujours de la dynamique conflictuelle entre les normes des anciennes couches dominantes sur le déclin et celles des nouvelles couches montantes. »[1169]. S'il ne s'agit pas ici de création, si ce n'est de création de valeur, on assiste bien à un croisement entre les anciennes couches dominantes – peut-être pas entièrement sur le déclin – et les nouvelles qui viennent légitimer une nouvelle forme d'art dans lequel elles ont pu investir économiquement et symboliquement – en le pratiquant ou en l'étudiant – et qui leur confère une capacité et une position distinctive au sein d'une espace préexistant.

[1169] ELLIAS Norbert ; *Mozart. Sociologie d'un génie* ; Paris ; Seuil ; 1991 ; p.18-19

Microcosme

Nous avons plusieurs fois souligné comme étant une faiblesse apparente la spécialisation du réseau de légitimation du neuvième art : festivals, galeries, ventes aux enchères présentent tous la même focalisation sur la bande dessinée, tandis que plus de la moitié des expositions de notre corpus comportaient presque uniquement de la bande dessinée.

Alain Quemin explique que « […] dans le monde de l'art contemporain, les artistes et les galeristes (mais aussi les galeries) tout autant que les artistes et les institutions contribuent mutuellement à la réputation les uns des autres. »[1170] Il était même déjà allé plus loin en écrivant que artistes et institutions « […] se qualifient simultanément »[1171]. Cette analyse est également valable pour le neuvième art, où l'on constate des légitimations mutuelles entre individus et entre individus et institutions. Une fois un dessinateur – Hergé, Enki Bilal, Hugo Pratt… – légitimé par différents procédés, son prestige rejaillit sur les institutions qui l'exposent et les ventes dans lesquelles il est présenté et, par extension, sur les organisateurs de la manifestation, et sur les dessinateurs qui peuvent être présentés conjointement. Devenant ainsi une figure légitimante, son prestige n'en est que renforcé. C'est ce que nous mettions en exergue plus haut en expliquant que la distinction que historiens de l'art, marchands, critiques et exégètes peuvent obtenir à contribuer à un mouvement de légitimation qui aboutisse.

Par ailleurs, l'une des informations clefs de notre travail de recherche est que le phénomène de légitimation de la bande dessinée semble tenir à un nombre très limité d'individus.

Nous avions déjà vu que, au sein du champ, les dessinateurs se battant pour une reconnaissance de leur médium sont largement minoritaires, que ce soit avec la création des revues indépendantes à la fin des années 1960 et dans les années 1970, ou des éditeurs indépendants dans les années 1990.

Le nombre est également limité du point des vues des dessinateurs légitimés : moins du tiers (29%) des dessinateurs ayant réalisé les planches et dessins originaux que nous avons pu identifier dans notre corpus d'expositions ont été présentés dans plus d'une exposition. Nous avons vu que les figures les plus légitimées et qui se retrouvent dans les différentes instances se limitent à une dizaine d'individus.

Le nombre d'acteurs agissant au sein ou à l'extérieur du champ pour la légitimation du neuvième art est également très restreint. On l'a vu, seuls 12% des commissaires des expositions de notre corpus ont dirigé plusieurs expositions au sein de notre corpus, certains d'entre eux étant par ailleurs issus des rangs du personnel de la CIBDI ou du FIBD à Angoulême. On a pu constater les effets du retrait de certains acteurs majeur, comme l'arrêt des achats de

[1170] QUEMIN Alain ; op. cit. ; p.125
[1171] QUEMIN Alain ; op. cit. ; 2002 ; p.142

bande dessinée par le FNAC après le départ de Thierry Groensteen de la direction du musée de la bande dessinée d'Angoulême. Notre bibliographie donne également un aperçu du nombre restreint et de l'importance de chacun des théoriciens actuels de la bande dessinée – dont certains se retrouvent dans notre ensemble de commissaires d'expositions.

Enfin, nous avons vu que très peu de galeries et de maisons de ventes s'intéressaient à la bande dessinée ; le nombre d'acteurs est encore restreint quand on rappelle que plusieurs maisons font appel à des galeristes comme experts pour leurs ventes.

Il nous semble que nous pouvons affirmer que le processus de légitimation est particulièrement fragile puisque reposant sur le dynamisme d'un nombre très restreint d'individus se légitimant mutuellement. Le retrait ou la disparition de quelques unes de ces figures marquantes pourrait suffire à déstabiliser, au moins pour un temps, cette légitimation. En l'absence apparente de figures relayant cette démarche – Thierry Groensteen, Daniel Maghen ou Eric Leroy sont actifs depuis plusieurs années –, nous pouvons nous demander quel est le devenir de la légitimation de la bande dessinée à long terme. Il sera intéressant d'actualiser nos différents critères d'analyse tous les dix ans dans l'avenir, par exemple, pour suivre leur évolution.

Dynamique ou état de fait ?

Pouvons-nous y lire l'effet d'une légitimation récente, les prémisses d'un phénomène en cours de développement ? Il nous semble difficile de parler de légitimation récente dans la mesure où notre corpus d'expositions remonte aux années 1960, celui des récompenses au festival d'Angoulême aux années 1970, et celui des ventes aux années 1980. Si le phénomène a indubitablement connu une accélération du point de vue de l'institution et du marché dans les années 2000 – tandis que le festival d'Angoulême semblait perdre en légitimité, fortement critiqué au sein même du champ –, il semble que ce soient bien les mêmes dessinateurs qui aient gagné un surcroit de légitimité, et que les hiérarchies de légitimation au sein du champ n'aient guère été déplacées dans les trente dernières années.

Si le processus connaît une accélération ou un renforcement depuis quelques années, il apparaît que c'est bel et bien le même processus qui est à l'œuvre. Une dynamique d'accumulation s'est opérée au fil du temps qui légitime le processus même de légitimation et lui permet de se développer sans que ses fondements ne soient remis en cause ni que la hiérarchie du champ ne soit bouleversée. Hergé apparaissait comme une figure révérée à Angoulême en 1976, une figure dominante du champ opposée à Franquin dans la rivalité entre *le Journal de Tintin* et *le journal de Spirou* dès les années 1950. Si leurs éditeurs respectifs ne forment plus aujourd'hui qu'n seul groupe – Dargaud Dupuis Lombard (DDL) – et que seul le magazine *Spirou* survit depuis 1988, on retrouve

bien les deux dessinateurs dans notre liste des personnalités les plus légitimées pour le neuvième art.

« L'"oeil" est un produit de l'histoire reproduit par l'éducation. »[1172] nous dit Bourdieu faisant sans doute référence à *L'œil du quattrocento* de Michaël Baxandall. C'est-à-dire que les goûts sont historiquement éduqués. Nous disions plus haut qu'il y avait une dimension générationnelle au phénomène de légitimation de la bande dessinée. Il y aurait donc – malgré les diverses motivations, notamment individuelles, que nous avons pu mettre en valeur – un phénomène d'accumulation que nous avons déjà évoqué[1173] et qui consisterait en une légitimation de fait induite par la répétition des évènements légitimants. L'œil est aujourd'hui plus habitué que dans les années 1970 à voir des expositions de bande dessinée, à lire des articles sur les records de ventes d'originaux de bande dessinée aux enchères, et la place de la bande dessinée est ainsi considérée différemment par les nouvelles générations. L'ensemble de ces phénomènes entrent dans le champ des possibles et il devient moins compliqué – mais sans doute aussi moins transgressif et donc valorisant d'une manière différente – d'exposer la bande dessinée ou de monter une galerie qui lui soit dédiée. C'est ce qui, selon nous, expliquerait l'intensification de la fréquence des phénomènes légitimes (ventes, expositions…) liés au neuvième art, sans qu'il n'y ait modification de la hiérarchie interne entre les individus concernés.

Jean-Louis Fabiani explique que « La notion d' "[…] art en voie de légitimation" [qui] permet enfin de mettre au jour l'importance décisive des jugements de la critique dans un univers où des critères légitimes et univoques de la hiérarchisation des hommes et des œuvres n'ont pas encore été constitués. »[1174]. Cette description semble particulièrement appropriée pour ce qu'était la bande dessinée en 1975 au moment de l'article de Boltanski sur la constitution du champ de la bande dessinée. Aujourd'hui, nous l'avons vu, la hiérarchisation et les critères de distinction y sont solidement institués – même s'ils sont toujours susceptibles de connaître des évolutions bien évidemment. La bande dessinée ne peut donc plus être qualifiée d'art en voie de légitimation. Pour autant, nous avons vu les limites de cette légitimation, dominomorphe et maintenue sous domination symbolique.

Peut-on parler d'art moyen, comme le faisait Bourdieu à propos de la photographie ? Les termes pour évoquer les arts dont la légitimité pose question sont nombreux. En 1966, lors de sa communication au salon de Bordighera, la sociologue Evelyne Sullerot plaçait la bande dessinée « dans l'antichambre de la culture »[1175], Pierre Bourdieu voit « […] des arts moyens tels que le cinéma, le jazz, et plus encore, la bande dessinée, la science fiction ou le roman policier

---

[1172] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (A) ; p.III
[1173] Voir en 3.2.3.
[1174] FABIANI Jean-Louis ; *op. cit.* ; 2007 ; p.105
[1175] SULLEROT Evelyne ; *op. cit.* ; 1966 ; p.12

[…] »[1176] comme « arts en voie de légitimation »[1177]. Ces deux appellations renvoient à une notion de processus, de mouvement, or nous avons conclu qu'une certaine stabilité avait été trouvée, aussi nous préférerons, pour la bande dessinée, reprendre le terme que Jean-Louis Fabiani a utilisé pour qualifier le Jazz : « semi légitime »[1178]. Pour autant, si la bande dessinée n'est plus dans une dynamique de légitimation, mais dans un processus terminé de légitimation partielle, ou de faible légitimation. Eric Maigret concluait lui aussi dans un récent ouvrage que « La fin de la stigmatisation de la bande dessinée n'implique pas dès lors de consécration sociale à la hauteur du discrédit initial, raison pour laquelle il est préférable de parler de reconnaissance plutôt que de légitimation. »[1179]

Nous n'excluons pas qu'un nouveau processus puisse être initié qui amènerait le neuvième art à plus de légitimité. C'est pourquoi, encore une fois il sera intéressant de rafraîchir nos données dans l'avenir afin d'étudier s'il y a eu ou non une évolution comparativement à nos résultats actuels.

Un médium en danger ?

La bande dessinée est-elle amenée à devenir, pour paraphraser une maxime célèbre sur le jazz, le plus populaire des arts savants, et le plus savant des arts populaires[1180] ? Certains observateurs du champ avancent que, par le mouvement de légitimation, elle se couperait de son assise supposée populaire en s'éloignant du ludisme et des goûts prêtés au plus grand nombre. C'est l'approche que défend par exemple Jean-Noël Lafargue :

> « En se rapprochant de la grande littérature et de l'art "*pur*", la bande dessinée a momentanément perdu sa capacité à alimenter l'inconscient collectif en lui fournissant de grands récits populaires, comme à l'époque ou la petite Annie affrontait la crise économique en même temps que ses lecteurs, ou comme lorsque Captain America combattait le nazisme en préparant l'opinion américaine à le suivre sur les plages de Normandie. »[1181]

D'autres imaginent que c'est le support lui-même qui serait menacé d'extinction face à l'avancée technologique. Le philosophe Régis Debray par exemple :

[1176] BOURDIEU Pierre ; op. cit. ; 1979 (A) ; p.96
[1177] ibid ; p.96
[1178] FABIANI Jean-Louis ; *op. cit.* ; 2007 ; p.103
[1179] MAIGRET Eric ; « La bande dessinée dans le régime du divertissement : reconnaissance et banalisation d'une culture » ; in BERTHOU Benoît (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2015
[1180] notamment lue dans DONNAT Olivier ; op.cit. ; 1994 ; p.219
[1181] LAFARGUE Jean-Noël ; op. cit. ; 2012 ; p.153

> « La BD [étant] un art visuel surgit à la pointe avancée de la graphosphère, […] il y a lieu de craindre que la vidéopshère ne l'embaume noblement en l'envoyant rejoindre peinture et sculpture dans les graves sanctuaires de la respectabilité esthétique. »[1182]

Une idée étayée par de récents résultats tendant à montrer que la bande dessinée perd des lecteurs depuis trente ans au profit essentiellement des « jeux vidéo, usages ludiques de l'ordinateur et des réseaux sociaux numériques – qu'il s'agisse de concurrence des temps ou des univers de référence. »[1183]. Ce recul est associé au recul constant de l'ensemble des pratiques de lecture.

Pragmatiquement, les chiffres de vente de la bande dessinée restent très bons. Le rapport 2015 de l'ACBD tempérait ainsi le léger recul de ventes de l'année :

> « […] ce n'est que la deuxième fois, en 17 ans, que la forte poussée de l'offre éditoriale du 9e art s'accorde une pause. »[1184]

Aucun recul significatif n'est donc perçu dans un contexte globalement à la hausse depuis plusieurs années, alors que nous avons constaté l'ancienneté du phénomène de légitimation. Le champ reste par ailleurs fortement polarisé, et le pôle le moins intellectuel/artistique reste très dynamique économiquement. Quant au support lui-même, à savoir le livre, il a certes connu des mutations – principalement avec l'apparition du roman graphique – mais reste dominant. La bande dessinée se prête sans doute moins que le roman à être lue sur écran. La plupart des écrans mobiles sont inadaptés en termes de dimensions, ou même simplement de proportions, les liseuses sont majoritairement en noir et blanc et n'offrent pas un rendu d'image suffisamment satisfaisant, et les écrans d'ordinateurs ne sont pas orientés dans le bon sens et présentent une mobilité moindre – nous avons par ailleurs discuté la place qu'occupent les blogs BD qui apparaissent d'avantage comme un vecteur de popularité et une antichambre de la publication que comme un support concurrent du livre[1185].

Tout comme certaines études ont démontré que les individus qui piratent le plus de films, de séries et de musiques – entre autres – sont aussi ceux qui achètent le plus de produits culturels[1186], tout comme nous évoquions plus haut

---

[1182] DEBRAY Régis ; Vie et mort de l'image ; Paris ; Gallimard ; 1992 ; p.312

[1183] EVANS Christophe; « Profils de lecteurs, profils de lectures » ; in BERTHOU Benoît (sous la dir. de) ; *op. cit.* ; 2015

[1184] RATIER Gilles (sous la dir. de) ; *Rapport ACBD 2015* ; http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2016/01/Rapport-Ratier-ACBD-2015.pdf

[1185] Voir en 1.2.

[1186] Notamment le rapport Hadopi 2014 : http://hadopi.fr/sites/default/files/37051%20HADOPI%20-%20Rapport%20complet%20BU4%20.pdf p.26 ou une étude de la London School

Pierre Bourdieu ou Bernard Lahire expliquant que les pratiques émergentes sont aussi le fait des classes dominantes, nous croyons que des usages parallèles – divertissement et réflexion – et concomitants de la bande dessinée peuvent coexister, de même que la consommation de la bande dessinée peut s'inclure dans une consommation culturelle globale, plus en complémentarité qu'en concurrence avec d'autres médias. Rien dans les éléments concrets et pragmatiques dont nous disposons à l'heure actuelle ne vient alimenter des hypothèses faisant de la bande dessinée un médium sur le point de se restreindre à un art d'élite – a fortiori faiblement légitimé – et menacé par les autres médias comme internet.

Un art post légitime ?

Certains observateurs avancent que la bande dessinée serait un art post légitime. Elle se situerait dans un rapport décomplexé et déhiérarchisé à la culture. Il nous semble pour notre part avoir démontré que la bande dessinée présente tous les critères de la distinction telle que la décrivait Pierre Bourdieu. Le champ est polarisé entre un pôle commercial et un pôle plus intellectuel et artistique, qui lui-même se scinde entre une orientation plus littéraire et une orientation plus plastique. Certains dessinateurs se sont battus pour légitimer leur art au sein du champ des beaux-arts, et leur personne au sein du champ de la bande dessinée ainsi étendu. Enfin la bande dessinée a mis en place ses propres dispositifs de célébration – les festivals – dont le dont le modèle n'est pas sans rapport avec celui des prix littéraires, et connaît une forme de légitimation, à tout le moins pour certains acteurs, au sein d'institutions culturelles et au sein du marché de l'art ou la distinction et la légitimité culturelle sont constamment réaffirmées ainsi que plusieurs de nos citations l'ont démontré. Au sein de l'ensemble de ces instances, endogènes comme exogènes, nous avons par ailleurs mis en lumière une forte hiérarchisation au sein de laquelle on distingue un groupe leader présent dans chaque instance, un groupe leader propre à chaque instance, un ensemble d'accédant – ceux présents mais faiblement représentés – et la masse de ceux absents de l'une ou l'autre instance, voire de toutes. Il nous semble difficile de parler ici de post légitimité.

La lecture des bandes dessinées, en France, pourrait être considérée comme post légitime, puisque le lectorat a connu une forte évolution en termes de tranches d'âges avec le développement de la bande dessinée pour adultes dans les années 1960-1970, mais aussi en termes de classes sociales, notamment avec le développement du roman graphique à partir des années 1990 et l'apparition de bandes dessinées que l'on pourrait qualifier d'auteur, abordant des sujets intimes comme le deuil, la paternité, ou des sujets d'actualité, de politique notamment, avec le bd reportage entre autres. Peut-on pour autant

---

of Economics de 2013 : http://www.lexpress.fr/culture/non-le-piratage-ne-tue-pas-les-industries-creatives_1288070.html

parler de post légitimité ? Si le lectorat évolue, c'est principalement en suivant de nouvelles publications. Le champ des possibles pour la création de bandes dessinées s'est étendu, et avec lui le public.

La culture générale au sens où on l'entendait au milieu du XXe siècle a subi un certains recul. Pierre Bourdieu le soulignait déjà dans les années 1980 : « La côte des humanités traditionnelles, qui tenaient leur valeur moins de leur utilité professionnelle ou de leur rentabilité économique que de l'étroitesse de leur diffusion, donc de leur pouvoir de distinction, tend à régresser au profit du capital culturel en sa forme scientifique et technique, et surtout bureaucratico-politique, dont la rentabilité économique est assurée par l'accroissement des nouvelles demandes de services symboliques. »[1187], un recul entériné par l'accession à de hautes fonctions de personnalités rejetant cette forme *classique* de culture. Au sein des mondes de la culture toutefois, et tout particulièrement dans le monde des musées, cette hiérarchisation reste bien vivante et on pouvait encore lire récemment sous la plume du journaliste Didier Rykner spécialisé dans les beaux-arts et la conservation du patrimone :

> « Il apparaît avec évidence que la classe politique est devenue complètement inculte. »[1188]

Nous avons à de nombreuses reprises pu constater, de diverses manières, la présence de la question de la légitimité pendant la période de notre recherche. Ainsi, par exemple, évoquant notre travail avec un jeune conservateur du patrimoine, celui-ci nous déclara avoir récemment découvert que la bande dessinée ne se limitait pas aux publications pour enfants et avoir été surpris de pouvoir apprécier d'en lire. En empruntant des bandes dessinées, classées – nous semble-t-il de manière inappropriée pour certaines – à l'étage jeunesse d'une médiathèque, la bibliothécaire a aimablement demandé si nous souhaitions faire une carte pour notre enfant. On pourrait également évoquer les sourires de nos voisins de table à la BPI ou à la BNF en voyant nos catalogues ornés de personnages de bande dessinée là où eux étudiaient la littérature russe ou les surréalistes. Ainsi, nous avons eu le sentiment de toucher du doigt cette hiérarchisation des légitimités, y compris chez les jeunes étudiants ou diplômés, et avoir clairement pu identifier où se trouvait la bande dessinée dans cette échelle de légitimité. C'est pourquoi, une fois encore, nous voyons plutôt la trace de l'omnivorité culturelle que d'un statut post légitime de la bande dessinée dans nos recherches. Il serait d'ailleurs inapproprié de parler de légitimation

---

[1187] BOURDIEU Pierre ; La noblesse d'état, Grandes écoles et esprit de corps ; Paris ; Minuit ; 1989 ; p.484

[1188] propos rapportés dans GISLAIN Raphaël de ; « Didier Rykner : la classe politique est devenue inculte ! » ; *Politique magazine* ; 14 septembre 2015 ; http://www.politiquemagazine.fr/didier-rykner-la-classe-politique-est-devenue-inculte/

dans un contexte post légitime, or il nous semble avoir démontré ces phénomènes à l'œuvre, malgré leurs limites.

Au-delà du neuvième art

Au-delà de notre sujet lui-même, l'exercice de collecte de données nous a permis de découvrir certains éléments qui nous semblent signifiants, à commencer par le fait que, le plus souvent, les expositions sont très faiblement documentées – voire pas du tout- au sein des institutions dans lesquelles elles ont eu lieu, y compris pour des expositions récentes et y compris pour des grosses structures. Ce fait, croisé à l'incomplétude des bases de données de collections en ligne donne une lisibilité partielle de l'activité muséale. La diversité de statut des administrations de tutelles de musées labellisés musées de France est également un frein sérieux à l'accès à la connaissance concernant les aspects opératifs les concernant. Ainsi que le soulignait un des conservateurs que nous avons pu rencontrer en entretien, les informations sont en réalité stockées quelque part au sein des établissements, mais pas nécessairement de manière centralisée.

Nous avons par ailleurs pu constater dans notre recherche de catalogue que des établissements publics publiaient parfois des catalogues sans procéder au dépôt légal pourtant obligatoire.

Si l'on considère, à la suite de Jean Davallon, l'exposition comme un média, il est possible de dire que, aujourd'hui en France, le média exposition est particulièrement mal documenté, et les échanges que nous avons pu avoir à ce sujet y compris en dehors de notre travail de recherche nous incite à penser que la bande dessinée ne constitue pas une exception – ce que nous avons pu penser dans un premier temps.

Si le travail semble donc compliqué par cet état de fait, nous n'en pensons pas moins qu'une sociologie générale des expositions qui permettrait notamment de comparer les pratiques en fonction des arts présentés, reste à mettre en œuvre et présente un champ de recherche encore peu exploité au niveau macro-sociologique.

Il en va de même, ainsi que nous avons déjà pu l'évoquer, concernant une sociologie des festivals. Dans les deux cas en effet on a d'avantage tendance à trouver des études sur une exposition ou un festival en particulier plutôt que sur le phénomène – le *média* – en général.

De semblables études ne manqueraient pas d'être riches en enseignements et de permettre de dégager de nouveaux éléments concernant notre sujet tel que nous l'avons abordé.

L'amour de l'art

François de Singly écrivait que « Le réel est un espace social à plusieurs dimensions dont les enjeux sont multiples, il ne se réduit pas exclusivement à des luttes pour les places, pour les positions dans la hiérarchie des champs et de la société en général. »[1189] Il nous semble important de souligner dans notre conclusion que nous ne postulons pas que les motivations et dynamiques de positions, qui relèvent de la sociologie des champs initiée par Bourdieu, constituent la seule trame de lecture de la réalité des faits sociaux que nous avons décrits. Nous croyons profondément en l'intérêt porté à la bande dessinée et aux dessinateurs par nombre des personnes qui ont accepté de nous accorder un entretien. La plupart d'entre elles nous ont donné de leur temps avec générosité et ont manifesté un vif intérêt pour notre travail de recherche qui relayait des interrogations qu'ils partageaient et un intérêt pour des données et analyses scientifiquement produites à une échelle géographique et temporelle signifiante. Leur intérêt pour notre travail, mais aussi l'enthousiasme communicatif dont ils faisaient part en parlant de bande dessinée n'a pas manqué de nous toucher, et nous manquerions une part prépondérante des motivations qui poussent à exposer ou vendre des originaux de bande dessinée, à éditer des revues et des ouvrages de bande dessinée, en un mot à contribuer à sa légitimation, si nous ne nous faisions pas ici l'écho de cet *amour de l'art,* difficilement quantifiable statistiquement, mais que nous avons pu observer et, osons le dire, partagé avec certains des acteurs du champ cités dans ces pages.

[1189] SINGLY François de in LAHIRE Bernard ; *op. cit.* ; 2004 ; p.22

Table des matières

Introduction **p.7**
Problématique p.11
Approche du terrain p.12
Délimitation du terrain d'enquête p.15
Outils d'analyse p.19
Etat de la recherche p.26
Enjeux et limites p.28
Plan p.30

Partie 1. Emergence d'un 9e art **p.33**
1.1. La quête d'une identité **p.35**
La diégèse p.36
La question du support p.37
Un ensemble de cases p.39
Le mélange texte-image p.41
Le refus d'une définition p.42
1.2. Histoire de la bande dessinée **p.44**
Aux origines de la bande dessinée p.44
L'entre-deux guerres – la domination des productions américaines p.49
Les années 1940 et l'après-guerre – l'essor du « franco-belge » p.50
Les années 1960-1970 – L'émancipation p.52
Les années 1980 p.55
De 1990 à nos jours – l'érosion du modèle dominant et changement de paradigme p.56
1.3. Représentation sociale de la bande dessinée en tant qu'objet éditorial **p.62**
1.3.1. Statut éditorial p.62
1.3.2. Le lectorat de la bande dessinée p.66
1.4. Art de masse, industrie culturelle et divertissement **p.73**
Hiérarchisation des pratiques p.76
Culture de masse p.76
Le poids des impératifs économiques p.78
Divertissement p.80
Culture inculte p.82
Une accusation persistante p.84
1.5. Apparition d'un discours d'érudition **p.85**
1.5.1 Naissance d'une critique p.86
1.5.2. Sociétés érudites p.90
1.5.3. Travaux universitaires p.93
1.5.4. L'invention de "grands anciens" p.99
1.6. Les festivals, premiers dispositifs de célébration **p.103**
Contexte p.103

Le festival d'Angoulême p.106
Une volonté unificatrice p.110
Un lieu de patrimonialisation p.112
Distinction, légitimation, célébration p.112
Les festivals, une autorité en déclin? p.115
1.7. Formations p.118
Autodidaxie p.119
Parcours universitaires p.121
Expériences de terrain p.127
De la profession à la vocation p.130
1.8. Distinctions p.133
Le roman graphique p.139
Un achèvement ? p.145
1.9. Emancipations p.147
Emancipation du marché p.150
Emancipations formelles p.152
De nouvelles directives ? p.155
1.10. Déclarations p.157
Déclarations endogènes p.158
Déclarations exogènes p.161
1.11. Accessions p.165
Un monde de l'art p.165
Un art comme un autre ? p.168

Partie 2. Dominomorphisme et légitimations en neuvième art p.171
2.1. Portrait de l'auteur en artiste p.173
Question de références p.173
Représentations d'ateliers p.178
Comportements artistiques p.181
L'artiste unique p.184
Tabou du succès commercial p.186
2.2. La constitution d'un marché de l'art p.189
La rareté p.191
La création de produits dimensionnés pour le marché de l'art p.192
Hors des lieux officiels p.195
2.2.1. Les galeries p.196
Galeries spécialisées p.196
Un cas particulier : la galerie Thévenet p.200
Les artistes de bande dessinée dans d'autres galeries p.201
2.2.2. Les ventes aux enchères spécialisées BD p.202
2.2.3. Les foires p.209
2.2.4. Les collectionneurs p.210
Essai de sociographie p.211
Motivations p.212

2.2.5. Un marché constitué p.214
2.3. Institutionnalisation p.216
La Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image à Angoulême p.219
L'organigramme de la CIBDI p.224
Les expositions temporaires p.226
Les rapports entre la Cité et le festival p.229
25 ans d'existence p.230
2.4. Les expositions temporaires p.231
2.4.1. Répartition dans le temps p.233
2.4.2. Répartition géographique p.234
2.4.3. Répartition par type de lieu p.237
2.4.4. Typologie des expositions du corpus en fonction de la place de la bande dessinée p.239
2.4.5. Typologie des expositions du corpus en fonction de l'approche de l'exposition p.240
2.4.5.1. Expositions monographiques p.241
2.4.5.2. Expositions thématiques p.243
2.4.5.3. Expositions esthétiques p.246
2.4.5.4. Expositions sociologiques p.250
2.4.6. Les commissaires des expositions p.251
2.4.6.1. Identité p.251
2.4.6.2. Profils professionnel p.252
2.4.7. Typologie des expositions du corpus en fonction de la teneur du catalogue p.255
2.4.7.1. Le type de contenus du catalogue p.256
2.4.7.2. Les auteurs des textes sur la bande dessinée dans les catalogues p.259
2.5. L'impact sur la carrière/les créations des dessinateurs qui font le pari de l'institution et/ou du marché p.263
Nouvelles directives de création p.263
Le risque de l'institutionnalisation p.266
L'éloignement du neuvième art p.269
2.6. Des légitimations concurrentes ? p.272
Complémentarité des discours p.274
Adaptations littéraires p.275
La bande dessinée comme littérature p.276
Consensus ou dissension ? p.279
2.7. Légitimation et dominomorphisme p.281
Passerelles p.281
Le dialogue des arts p.281

Partie 3. La bande dessinée sous domination symbolique p.287
3.1. Lecture et relectures p.289
Système de la bande dessinée p.289

Changement de valeur p.291
Relectures p.297
La lecture malgré tout p.299
3.2. Stratégies instrumentalisantes p.303
3.2.1. La place de l'original p.303
Un statut ambigu p.305
De l'original à la planche publiée p.307
Un objet inexposable ? p.309
Reproductions p.310
Produits dérivés p.316
De l'effet produit p.320
3.2.2. Présentations et représentations de la bande dessinée dans les expositions p.320
L'écart avec le catalogue p.322
Horizontal - Vertical p.323
Aspects dévalorisants p.327
Parcours p.329
3.2.3. Motivations à la mise en exposition de la bande dessinée p.331
Diversifier le public p.332
Lutter contre le déclassement de l'institution p.336
De nouveaux producteurs p.338

3.3. Politique culturelle et bande dessinée p.341
3.3.1 La place des originaux de bande dessinée dans les collections nationales p.341
La BNF p.344
Les FRAC et le FNAC p.345
Les musées p.347
Une image de la politique de conservation p.349
3.3.2. Les limites de la CIBDI p.351
Géographiquement p.351
Organisationellement p.352
Stratégiquement p.353
Politiquement p.355
3.3.3. Les expositions hors corpus p.356
Les expositions sur panneaux p.356
Les expositions avec catalogue mais sans originaux p.357
Les expositions à but commercial p.358
Les expositions d'originaux sans catalogue ou avec un catalogue de moins de cinquante pages p.359
Les expositions à la scénographie spectaculaire p.362
Logique différente, mêmes figures p.367
3.4. Bande dessinée et art contemporain p.368
Recours à la figuration p.369
Séquence narrative p.371

Réseaux et visibilité p.372
Visibilité internationale p.373
Visibilité sur le marché p.375
Références et auto-citations p.376
Transgression des frontières p.377
Une question de valeurs p.378
3.5. Une légitimation partielle p.382
D'un point de vue géographique p.382
Du point de vue institutionnel p.384
Du point de vue du marché p.395
Une légitimation au compte-goutte p.397
3.6. Entre illégitimité et domination symbolique p.399
Une légitimation ambivalente p.399
Légitimations croisées ? p.400
Un cas à part ? p.402

Conclusion p.405
Une nécessaire évolution p.405
Le pouvoir de légitimer p.407
Lutte de positions p.409
Pourquoi la bande dessinée ? p.410
Mobilité sociale p.412
Légitimations parallèles p.415
Mutation générationnelle p.416
Microcosme p.418
Dynamique ou état de fait ? p.419
Un médium en danger ? p.421
Un art post légitime ? p.423
Au-delà du neuvième art p.425
L'amour de l'art p.426

Table des matières p.427

Bibliographie p.432

Annexes p.461

BIBLIOGRAPHIE

Méthodologie et généralités

- BECKER Howard Saul ; *Comment parler de la société ?* ; Paris ; La Découverte ; 2009
- BECKER Howard Saul ; *Les ficelles du métier* ; Paris ; La Découverte ; 2009
- BECKER Howard Saul ; *Écrire les sciences sociales* ; Paris ; Economica ; 2004
- BECKER Howard Saul et PESSIN Alain ; « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ. » ; *Sociologie de l'Art* 1/2006 (*OPuS* 8) ; Paris ; L'Harmattan ; p. 163-180
- BERA Matthieu et LAMY Yvon ; *Sociologie de la culture* ; Paris ; Armand Colin ; 2003
- BOURDIEU Pierre ; *Questions de sociologie* ; Paris ; Minuit ; 2002
- BERTAUX Daniel ; *Le récit de vie* ; Armand Colin ; Paris ; 2010
- CHAMBOREDON Hélène, PAVIS Fabienne, SURDEZ Muriel et WILLEMEZ Laurent ; « S'imposer aux imposants » ; in *Genèses* 16, p.114-132 ; Paris ; juin 1994
- DURKHEIM Emile ; *Les formes élémentaires de la vie religieuse* ; Paris ; PUF ; 2007
- ELLIAS Norbert ; *Mozart. Sociologie d'un génie* ; Paris ; Seuil ; 1991
- ETHIS Emmanuel ; *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture* ; Paris ; L'Harmattan ; 2004
- FABIANI Jean-Louis ; *La sociologie comme elle s'écrit : de Bourdieu à Latour* ; Paris ; EHESS ; 2015
- HEINICH Nathalie ; *Ce que l'art fait à la sociologie* ; Paris ; Minuit ; 1998
- JIMENEZ Marc ; *Qu'est-ce que l'esthétique ?* ; Paris ; Gallimard ; 1997
- KAUFMANN Jean-Claude ; *L'entretien compréhensif* ; Paris ; Armand Colin ; 2011
- LAHIRE Bernard ; *L'esprit sociologique* ; Paris ; La Découverte ; 2007
- LAHIRE Bernard ; *A quoi sert la sociologie ?* ; Paris ; La Découverte ; 2004
- LAHIRE Bernard ; *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu* ; Paris ; La Découverte ; 1999
- NAUDIER Delphine et SIMONET Maud ; *Des sociologues sans qualités ?* ; Paris ; La Découverte ; 2011
- MC LUHAN Marshall ; *Pour comprendre les médias* ; Paris ; Seuil ; 1977
- MOUNIER Pierre ; *Pierre Bourdieu, une introduction* ; Paris ; La Découverte ; 2000
- PASSERON Jean-Claude ; *Le raisonnement sociologique* Paris ; Nathan ; 1991
- RASTIER François ; *Arts et sciences du texte* ; Paris ; Presses Universitaires de France ; 2001
- ROBERT André D. et BOUILLAGUET Annick ; *L'analyse de contenu* ; Paris ; PUF ; 1997
- ROGERS Carl ; *Psychothérapie et relations humaines : théorie de la thérapie centrée sur la personne* ; Montrouge ; ESF ; 2009
- SINGLY François de ; *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire* ; Paris ; Nathan ; 1992

- VASSEUR Jean-François ; « L'institution culturelle hypothèses de recherche » ; in COLLECTIF ; *L'institution* ; Paris ; PUF ; 1981
- VEBLEN Thorstein ; *Théorie de la classe de loisir* ; Paris ; Gallimard ; 1978
- VERGES Pierre ; « L'analyse des représentations sociales par questionnaires » ; in *Revue Française de Sociologie*, volume 42, n°3 ; 2011 : p.537-561
- WEBER Max ; *Economie et société* ; Paris ; Pocket ; 2003
- WEBBER Max ; *Essais sur la théorie de la science* ; Paris ; Plon ; 1992

Pour les points de comparaison avec la photographie plus spécifiquement

- BAJAC Quentin ; « Stratégies de Légitimation. La photographie dans les collections du musée national d'Art moderne et du musée d'Orsay» ; in Etudes photographiques n° 16 ; Mai 2005 ; p.226
- BRAUN Marta ; « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone » ; in Etudes photographiques n°16 ; Mai 2005
- CHEVAL François ; « L'épreuve du musée » ; in études photographiques n°11 ; mai 2002
- HEILBRUN Françoise ; « Liens transatlantiques, circulation institutionnelle » ; in Etudes photographiques n°21 ; Décembre 2007 p.145
- LANG Jack ; « Photographie : les nouvelles orientations » ; Inter Photothèque Actualités n°18, octobre 1982
- MC CAULEY Anne ; « Arago, l'invention de la photographie et le politique » ; in Etudes photographiques n°2 ; mai 1997 ; p.6-43
- MOREL Gaëlle ; « Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France 1976-1996 » ; in Etudes photographiques n° 16 Mai 2005 ; p.37
- SAYAG Alain ; Collection de photographies du musée national d'Art moderne. Photographes 1905-1948 ; Paris ; éditions du centre Georges Pompidou ; 1996

Autre points de comparaison

- CALABRESE Omar ; *L'art de l'autoportrait* ; Paris ; Citadelles & Mazenod ; 2006
- CARMONA Michel ; *Le Louvre et les Tuileries duit siècles d'histoire* ; Paris ; La Martinière ; 2004
- DAGEN Philippe ; « Nombre de dessinateurs ne veulent pas appartenir au monde de l'art » ; in *Le monde* ; 21 avril 2005
- DEBRAY Régis ; *Vie et mort de l'image* ; Paris ; Gallimard ; 1994
- DELPORTE Christian ; « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste » ; in *Vingtième siècle, revue d'histoire*, volume 35, n°1 ; 1992 ; p.29-41
- DES CARS Laurence, FONT-REAULX Dominique de et PAPET Edouard (sous la dir. de) ; *Jean Léon Gérôme. L'histoire en spectacle* ; Paris ; Musée d'Orsay-Skira-Flammarion ; 2010
- DUHAMEL Georges ; *Scènes de la vie future* ; Paris ; Mercure de France ; 1930
- DUREY Philippe, AMANN Armand-Henry, BOUCHARD Marie, GAUDICHON Bruno, PIETTE Jacques et SAINTE-MARIE Jean-Pierre ; « Quelques expériences de remise en état des fonds de province » ; in *La sculpture au XIXe siècle, une mémoire retrouvée* ; Paris ; La Documentation française ; 1986
- GISLAIN Raphaël de ; « Didier Rykner : la classe politique est devenue inculte ! » ; Politique magazine ; 14 septembre 2015 ; http://www.politiquemagazine.fr/didier-rykner-la-classe-politique-est-devenue-inculte/
- GUEGAN Stéphane, MADELINE Laurence et SCHLESSER Thomas ; *L'autoportrait dans l'histoire de l'art* ; Paris ; Beaux Arts éditions ; 2009
- JODELET Denise ; *Les représentations sociales* ; Paris ; PUF ; 1989 ; p.36
- KAENEL Philippe (sous la dir. de) ; *Gustave Doré (1832-1883)* ; Paris ; Flammarion ; 2014
- MARTEL Frédéric ; *Mainstream : enquête sur la guerre globale de la culture et des médias* ; Paris ; Flammarion ; 2011
- MC LUHAN Marshall ; *Pour comprendre les médias* ; Paris ; Seuil ; 1977
- MERLEAU PONTY Maurice ; « Le doute de Cézanne » ; in *Sens et non-sens* ; Paris ; Nagel ; 1963
- MOSCOVICI Serge ; *La psychanalyse son image son public* ; Paris ; PUF ; 1961

Sur les pratiques culturelles et la sociologie des arts

- ADORNO Théodore ; « Types d'attitudes musicales » ; in I*ntroduction à la sociologie de la musique* ; Paris ; Contrechamps ; 1994
- ADORNO Théodore et HORKHEIMER Max ; « La production industrielle de bien culturels » ; in *La dialectique de la raison* ; Paris ; Gallimard/Tel ; 2013
- BAXANDALL Michael ; *L'œil du Quattrocento* ; Paris ; Gallimard ; 1985
- BAXANDALL Michael ; *Formes de l'intention* ; Nîmes ; Jacqueline Chambon ; 1991
- BECKER Howard Saul ; *Les mondes de l'art* ; Paris ; Flammarion ; 2010
- BECKER Howard Saul ; *Propos sur l'art* ; Paris ; L'Harmattan ; 2000
- BENJAMIN Walter ; *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* ; Paris ; Allia ; 2005
- BERA Matthieu et LAMY Yvon ; *Sociologie de la culture* ; Paris ; Armand Colin ; 2007
- BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain ; *L'amour de l'Art* ; Paris ; Minuit ; 1969
- COULANGEON Philippe ; *Sociologie des pratiques culturelles* ; Paris ; La Découverte ; 2005
- DANTO Arthur; *The artworld, journal of philosophy* n°61 ; 1964
- DENIOT Joëlle et PESSIN Alain ; *Les peuples de l'art* ; Paris ; L'Harmattan ; 2006
- DONNAT Olivier ; *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique* ; Paris ; La Découverte ; 2009
- DONNAT Olivier ; « Les univers culturels des français » ; in *Sociologie et Société* Volume 36, numéro 1, printemps 2004, p. 87-103 ; Montréal ; Les Presses de l'Université de Montréal ; 2004
- DONNAT Olivier ; *Les français face à la culture* ; Paris ; La Découverte ; 1994
- DONNAT Olivier et TOLILA Paul (sous la dir. de) ; *Le(s) public(s) de la culture* ; Paris ; Éditions presse de Science Po ; 2003
- DONNAT Olivier ; *Les pratiques culturelles des français* ; Paris ; La documentation française ; 1998
- DUBOIS Vincent ; La *politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique* ; Paris ; Belin ; 2012
- ESQUENAZI Jean-Pierre ; *Sociologie des œuvres* ; Paris ; Armand Colin ; 2007
- ESQUENAZI Jean-Pierre ; *Sociologie des publics* ; Paris ; La Découverte ; 2003
- ETHIS Emmanuel et PEDLER Emmanuel ; « La légitimité culturelle en questions » ; in LAHIRE Bernard ; *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu* ; Paris ; La Découverte ; 1999
- FABIANI Jean-Louis ; *Le goût de l'enquête : pour Jean-Claude Passeron* ; Paris ; L'Harmattan ; 2003
- FAGOT Sylvain et UZEL Jean-Philippe (dir.) ; *Énonciation artistique et socialité* ; Paris ; L'Harmattan ; 2005
- FLEURY Laurent ; *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles* ; Paris ; Armand Colin ; 2006
- FRANCASTEL Pierre ; *Études de sociologie de l'art* ; Paris ; Denoël ; 2006

- FRANCASTEL Pierre ; *Peinture et société* ; Paris ; Denoël ; 1998
- GRIENER Pascal ; *L'expérience de l'art au siècle des lumières* ; Paris ; Odile Jacob ; 2010
- HASKELL Francis ; *La norme et le caprice. Redécouvertes en art* ; Paris ; Flammarion ; 1986
- HEINICH Nathalie ; *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique* ; Paris ; Gallimard ; 2014
- HEINICH Nathalie ; *L'art contemporain exposé au rejet* ; Paris ; Hachette ; 2009
- HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta ; *De l'artification, enquêtes sur les passages à l'art* ; Paris ; EHESS ; 2012
- HEINICH Nathalie et TENEDOS Julien ; *La sociologie à l'épreuve de l'art t .2* ; Montreuil ; Aux lieux d'être ; 2007
- HEINICH Nathalie et TENEDOS Julien ; *La sociologie à l'épreuve de l'art t .1* ; Montreuil ; Aux lieux d'être ; 2007
- HEINICH Nathalie ; *La sociologie de l'art* ; Paris ; La Découverte ; 2004
- HOGGART Richard ; *La culture du pauvre* ; Paris ; Minuit ; 1970
- HORACE ; *Art poétique* ; Paris ; Flammarion ; 1990
- JAUSS Hans-Robert ; *Pour une esthétique de la réception* ; Paris ; Gallimard ; 1978
- JUNOD Philippe ; Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne ; Lausanne ; L'âge d'homme ; 1976
- LAHIRE Bernard ; *La culture des individus* ; Paris ; La Découverte ; 2004
- LESSING Gotthold Ehraim ; *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* ; Paris ; Klincksieck ; 2011
- MAIRESSE François ; Le droit d'entrer au musée ; Bruxelles ; Labor ; 2005
- MIRONER Lucien ; *Cent musées à la rencontre du public* ; Cabestany ; France édition ; 2001
- MOLENAT Xavier ; « Entretien avec Philippe Coulangeon - Les nouveaux clivages culturels » ; in *Les grands dossiers de Science Humaines*, n°26, *guide des cultures pop* ; mars/avril/mai 2012
- MOULIN Raymonde ; *L'artiste, l'institution et le marché* ; Paris ; Flammarion ; 1992
- MOULIN Raymonde ; *Le marché de la peinture en France* ; Paris ; Minuit ; 1967
- PEDLER Emmanuel ; *Le temps donné aux tableaux* ; CERCOM/IMEREC ; 1991
- PEQUIGNOT Bruno ; *Sociologie des arts* ; Paris ; Armand Colin ; 2009
- PEQUIGNOT Bruno ; *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture* ; Paris ; L'Harmattan ; 2007
- PEQUIGNOT Bruno ; *Pour une sociologie esthétique* ; Paris ; L'Harmattan ; 1993
- PETERSON Richard et SIMKUS Albert ; « How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups » ; in M. Lamont et N. Fournier (de.) ; *Cultivating Differences : Symbolic Boundaries and the Making of Inequality* ; Chicago ; The University of Chicago Press ; 1993

- SHAPIRO Roberta ; Qu'est-ce que l'artification ; XVIIème congrès de l'AISLF « L'individu social », comité de recherche 18, Sociologie de l'art ; Tours ; Juillet 2004 ; https://hal.archivesouvertes.fr/file/index/docid/67136/filename/Artific.pdf
- URFALINO Philippe ; *L'invention de la politique culturelle* ; Paris ; La documentation française ; 2007
- WING CHAN Tak ; *Social Status and Cultural Consumption* ; Cambridge University Press ; 2010

Sur le marché de l'art plus spécifiquement

- MILLET Catherine ; *L'art contemporain. Histoire et géographie* ; Paris ; Flammarion ; 2006
- MILLET Catherine ; *L'art contemporain en France* ; Paris ; Flammarion ; 2005
- MOULIN Raymonde ; *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies* ; Paris ; Flammarion ; 2009
- QUEMIN Alain ; *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché* ; Nîmes ; Jacqueline Chambon ; 2002
- QUEMIN Alain ; *Les commissaires priseurs : mutation d'une profession* ; Paris ; Anthropos ; 1997

Sur la légitimité en art plus spécifiquement

- BENHAMOU Françoise ; *L'économie du star system* ; Paris ; Fayard ; 2002
- BOURDIEU Pierre ; *La Reproduction* ; Paris ; Minuit ; 2006
- BOURDIEU Pierre ; « Le champ littéraire » ; in *Actes de la recherche en Sciences Sociales* ; n°89 ; 1991
- BOURDIEU Pierre ; *La noblesse d'état, Grandes écoles et esprit de corps* ; Paris ; Minuit ; 1989
- BOURDIEU Pierre ; *La distinction, critique sociale du jugement de goût* ; Paris ; Minuit ; 1979 (A)
- BOURDIEU Pierre ; *Les héritiers* ; Paris ; Minuit ; 1979 (B)
- BOURDIEU Pierre ; *Les règles de l'art* ; Paris ; Seuil ; 1979 (C)
- BOURDIEU Pierre (sous la dir. de) ; *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* ; Paris ; Minuit ; 1965
- BOWNESS Alan ; *How the modern artist rises to fame* ; Londres ; Thames and Hudson ; 1989
- CHAUMIER Serge ; « Introduction » ; in *Culture et Musées* n°5 ; Arles ; Actes Sud ; 2005
- COULANGEON Philippe ; *Les métamorphoses de là distinction* ; Paris ; Grasset ; 2011
- DUBOIS Jacques ; *L'institution de la littérature* ; Bruxelles ; Editions Labor/Fernand Nathan ; Bruxelles ; 1986
- DUCAS Sylvie ; *La littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires* ; Paris ; La Découverte ; 2013
- DUCAS Sylvie ; « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? » ; in *COnTEXTES* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 04 juin 2010 ; http://contextes.revues.org/4656 ; DOI : 10.4000/contextes.4656
- FABIANI Jean-Louis ; *Après la culture légitime : Objets, publics, autorités* ; Paris ; L'Harmattan ; 2007
- GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude ; *Le savant et le populaire* ; Paris ; Gallimard ; 1989
- HEINICH Nathalie ; *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance* ; Paris ; la découverte ; 1999
- HONNETH Axel ; *La lutte pour la reconnaissance* ; Paris ; ed du Cerf ; 2000
- JOUAN Matthieu ; *Notoriété et légitimation en jazz* ; Paris ; L'Harmattan ; 1999
- LEVINE Lawrence W. ; *Culture d'en haut, culture d'en bas* ; Paris ; La Découverte ; 2010
- MOULIN Raymonde et QUEMIN Alain ; « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises » ; *annales ESC* 48 n°6 ; 1993
- QUEMIN Alain ; *Les stars de l'art contemporain : notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels* ; Paris ; CNRS éditions ; 2013
- ROQUE Georges (sous la dir. de) ; Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art ; Nîmes ; Jacqueline Chambon ; 2000
- SINGLY François de ; « Artistes en vue » ; *Revue française de sociologie,*

sociologie de l'art et de la littérature ; juillet-septembre 1986 XXVII-3, p.531-543
- VERGER Annie ; « L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable » ; *Actes de la recherche en Sciences Sociales* volume 66 n°1 ; 1987 ; p.105-121

Sur les artistes plus spécifiquement

- BENICHOU Paul ; *Le sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* ; Paris ; Gallimard ; 1996
- BOWNESS Alan ; *The conditions of success. How the modern artist resist to fame* ; Londres ; Thames and Hudson ; 1989
- DELPORTE Christian ; « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste » ; in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°35 ; juillet-septembre 1992
- GRACEFFA Agnès ; *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste XVe-XXIe siècle* ; Paris ; Hermann ; 2012
- HEINICH Nathalie ; « La signature comme indicateur d'artification » ; in *Sociétés et représentations* n°25 ; 2008 ; p97-106
- HEINICH Nathalie ; *Être artiste, les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* ; Paris ; Klincksieck ; 2005
- HEINICH Nathalie ; *L'élite artiste* ; Paris ; Gallimard ; 2005
- HEINICH Nathalie ; *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique* ; Paris ; Minuit ; 1999
- HEINICH Nathalie ; « Peut-on parler de carrières d'artistes ? » ; *Cahiers de recherche sociologique* n°16 ; printemps 1991
- KRIS Ernst et KURZ Otto ; *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie* ; Marseille ; Rivages ; 1987
- MARTIN-FUGIER Anne ; *Artistes* ; Arles ; Actes Sud ; 2014
- MARTIN-FUGIER Anne ; *Galeristes* ; Arles ; Actes Sud ; 2010
- MARTIN-FUGIER Anne ; *La vie d'artiste au XIXe siècle* ; Paris ; Louis Audibert Editions ; 2007
- REY Alain ; « Le nom d'artiste » ; in *Romantisme* n°55 ; 1987
- VIALA Alain ; *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique* ; Paris ; Minuit ; 1985
- WHITE Harrisson et Cynthia ; *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes* ; Paris ; Flammarion ; 1991
- WITTKOWER Rudolph et Margot ; *Les enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française* ; Paris ; Macula ; 1985

Sur la sociologie de la lecture plus spécifiquement

- FOURMENT Alain ; *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants ;* Paris ; Eole ; 1987
- HERSENT Jean-François ; *Sociologie de la lecture en France : état des lieux* ; Étude réalisée pour la Direction du Livre et de la Lecture ; Paris ; 2000
- HORELLOU-LAFARGE Chantal et SERGE Monique ; *Sociologie de la lecture* ; Paris ; La Découverte ; 2003
- LEENHARDT Jacques et JOZSA Pierre ; *Lire la lecture* ; Paris ; L'Harmattan ; 1999
- MAUGER Gérard, FOSSE-POLIAK Claude et PUDAL Bernard ; « Les usages sociaux de la lecture » ; in *Actes de la recherche en sciences sociales* n°123 ; 1998
- Observatoire de la vie étudiante ; *Enquête sur les conditions de vie des étudiants* ; 2000
- SINGLY François de ; *Les jeunes et la lecture* ; Dossier Education et Formation n°24 ; Paris ; Ministère de l'Education et de la Culture ; 1993
- SINGLY François de ; *Lire à 12ans, une enquête sur la lecture des adolescents* ; Paris ; Nathan ; 1989

Sur la lecture de bande dessinée plus spécifiquement

- BERTHOU Benoît (sous la dir. de) ; *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?* ; Paris ; Editions de la BPI ; 2015
- EVANS Christophe et GAUDET Françoise ; *La lecture de bandes dessinées* ; étude du DEPS ; mars 2012
- http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/253902129511/file/CE-2012-2-site.pdf

Sur les festivals plus spécifiquement

- BENITO Luc ; *Les festivals en France : marchés, enjeux et alchimie* ; Paris ; L'Harmattan ; 2001
- BOOGARTS Inez ; « "Festivalomanie", à la recherche du public marchand » ; in *Les annales de la recherche urbaine* n°57-58 ; décembre 1992-mars 1993
- BRENNETOT Arnaud ; « Des festivals pour animer les territoires » ; in *Annales de Géographie* tome 113, n°635 ; 2004 ; p.29-50
- DI MEO Guy ; « Le renouvellement des fêtes et des festivals, ses implications géographiques » ; in *Annales de Géographie* tome 114, n°643 ; 2005 ; p.227-243
- ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis et MALINAS Damien ; A*vignon ou le public participant : une sociologie du spectateur réinventé* ; Montpellier ; L'Entretemps ; 2008
- FLECHET Anaïs, GOETSCHEL Pascale et alii (sous la dir de) ; *Une histoire des festivals XXe-XXIe siècle* ; Paris ; Publications de la Sorbonne ; 2013
- GRAVARI-BARBAS Maria ; « La "ville festive" ou construire la ville contemporaine par l'événement » ; in *Bulletin de l'Association de géographes français*, 86e année, L'événementiel et les villes touristiques ; septembre 2009 ; p.279-290.
- GRAVARI-BARBAS Maria et VESCHAMBRE Vincent ; « S'inscrire dans le temps est 'approprier l'espace : enjeux et pérennisation d'un évènement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême » ; in *Année Géographique* n°643 ; Paris ; Armand Colin ; 2005
- GROENSTEEN Thierry ; *Primé à Angoulême, 30ans de BD à travers le palmarès du festival* ; Angoulême ; l'An 2 ; 2003
- MALINAS Damien ; *Portrait des festivaliers d'Avignon : transmettre une fois ? Pour toujours ?* ; Grenoble ; PUG ; 2008

Sur la muséologie plus spécifiquement

- BABELON Jean-Pierre et CHASTEL André ; *La notion de patrimoine* ; Paris ; Liana Levi ; 2000
- BENNETT Tony ; *The birth of the Museum. History, Theory, Politics* ; Londres ; Routledge ; 1995
- CHAUMIER Serge ; *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition* ; Paris ; La Documentation Française ; 2013
- CHAUMIER Serge ; *Expoland ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition* ; Paris ; Complicités ; 2011
- CHAUMIER Serge ; « Qu'est-ce qui définit un objet de musée » ; Textes en ligne pour l'exposition *Tout garder tout jeter et réinventer* au musée de la vie bourguignonne de Dijon du 23 avril au 20 septembre 2010 : http://www.dijon.fr/appext/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-reinventer/objet%20de%20mus%C3%A9e.pdf
- CHAUMIER Serge et JACOBI Daniel (sous la dir. de) ; *Exposer les idées : du musée au centre d'interprétation* ; Paris ; Complicités ; 2009
- CHAUMIER Serge ; « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée » ; in *Culture et musées* n°6 ; 2005
- CHAUMIER Serge ; « Les méthodes de l'évaluation muséale » ; in *La lettre de l'Ocim* n°65 ; 1999
- DAVALLON Jean ; *L'exposition à l'œuvre* ; Paris ; L'harmattan ; 1999
- DAVALLON Jean ; *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition* ; Paris ; Centre Georges Pompidou ; 1986
- DELARGE Alexandre ; « L'exposition, un voyage dans le sens » ; in *Publics et Musées* n°2 ; 1992 ; p.150-161
- DESVALLEES André et MAIRESSE François ; *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie* ; Paris ; Armand Colin ; 2011
- DESVALLEES André et MAIRESSE François ; *Vers une redéfinition du musée ?* ; Paris ; L'Harmattan ; 2007
- EIDELMAN Jacqueline ; « La réception de l'exposition d'art contemporain, hypothèses de collection » ; in *Publics et musées* n°16 ; 1999 ; p.163-192
- GOB André ; *Le musée, une institution dépassée ?* ; Paris ; Armand Colin ; 2010
- GOB André et DROUGUET Noémie ; *La muséologie* ; Paris ; Armand Colin ; 2006
- GOTTESDIENER Hana, VILATTE Jean-Chirstophe et VIRGNAUD Pierre ; *Image de soi – image du visiteur et pratiques des musées d'art* ; étude du DEPS ; 2008 ; http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/17406/149469/version/3/file/Cetudes08_3.pdf
- HEINICH Nathalie ; *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique* ; Paris ; Gallimard ; 2012
- HEINICH Nathalie ; *Faire voir, l'art à l'épreuve de ses médiations* ; Bruxelles ; Les Impressions Nouvelles ; 2009

- HEINICH Nathalie ; *La fabrique du patrimoine* ; Paris ; Les éditions de la MSH ; 2009
- JEUDY Henri Pierre (sous la direction de) ; *Patrimoines en folie* ; Paris ; Les éditions de la MSH ; 1990
- MAIRESSE François ; *Nouvelles tendances de la muséologie* ; Paris ; La Documentation Française ; 2016
- MAIRESSE François ; *Le musée Hybride* ; Paris ; La Documentation Française ; 2010
- MAIRESSE François ; Le *musée, temple spectaculaire : une histoire du projet muséal* ; Lyon ; Presses Universitaires de Lyon ; 2003
- MENSCH Peter Van; *Professionalising the Muses* ; Amsterdam ; AHA Books ; 1989
- MICHAUD Yves ; *Critères esthétiques et jugements de goût* ; Nîmes ; Jacqueline Chambon
- MICHAUD Yves ; *L'artiste et les commissaires* ; Nîmes ; Jacqueline Chambon ; 1989
- POLI Marie-Sylvie ; « Dans l'exposition, ce qui est écrit » ; in *La Lettre de l'OCIM* n°32 ; 1994
- POULOT Dominique ; *Musée et muséologie* ; Paris ; La Découverte ; 2005
- POULOT Dominique ; *Patrimoine et musées : l'institution de la culture* ; Paris ; Hachette ; 2001
- TEXIER Simon ; *L'architecture exposée, La Cité de l'architecture et du patrimoine* ; Paris ; Gallimard ; 2009
- TOBELEM Jean-Michel ; *Le nouvel âge des musées : les institutions culturelles au défi de la gestion* ; Paris ; Armand Colin ; 2010
- VERON Eliseo et LEVASSEUR Martine ; *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens* ; Paris ; centre Pompidou BPI ; 1983

Sur la bande-dessinée

- BAETENS Jan ; « Un nouveau départ pour l'étude des *comics* », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, Printemps 2005, URL : http://www.fabula.org/revue/document880.php
- BAETENS Jan ; *Formes et politique de la bande dessinée* ; Louvain ; Peeters Vrin ; 1998
- BAETENS Jan et LEFÈVRE Pascal ; *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* ; Amsterdam-Bruxelles ; Sherpa/CBBD ; 1993
- BAGAULT Claire ; « Rencontre avec Benoît Peeters : « La bande dessinée connaît un âge d'or créatif » ; in *Les grands dossiers de Science Humaines*, n°26, guide des cultures pop ; mars/avril/mai 2012
- BEYLIE Claude ; « La bande dessinée est-elle un art ? » ; in *Lettre et médecins* ; janvier-septembre 1964
- BOLTANSKI Luc ; « La constitution du champ de la Bande-Dessinée » ; in *Actes de la recherche en sciences sociales* n°1 ; 1975
- BOSSER Frédéric ; « Bilal-Moebius, être ou ne pas être artiste » ; in *DBD* n°51 ; mars 2011
- CESTAC Florence ; *La véritable histoire de futuropolis* ; Paris ; Dargaud ; 2007
- CHARBONNEL Paulette ; « Comment a été votée la loi du 16 juillet 1949 » ; in *Enfance*, tome 6, n°5 ; 1953 ; p.433-437
- COLLECTIF ; *Enquête auteurs 2016* ; http://www.etatsgenerauxbd.org/wp-content/uploads/2016/01/EGBD_enquete_auteurs_2016.pdf
- CORNUAUD Sébastien (sous la dir. de) ; *Actes du colloque métier et statut de l'auteur de bande dessinée* ; 30 novembre – 1er décembre 2002 ; http://www.adabd.com/documents/divers/ACTES01.pdf
- CREPIN Thierry et GROENSTEEN Thierry ; *On tue à chaque page !* ; Paris-Angoulême ; Editions du temps / Musée de la bande-dessinée ; 1999
- DACHEUX Eric, DUTEL Jérôme, LEPONTOIS Sandrine, « La bande dessinée : art reconnu, média méconnu » ; in *Hermès* n°54 ; Paris ; CNRS Editions ; Août 2009
- DACHEUX Eric et LEPONTOIS Sandrine (sous la dir. de) *; La BD, un miroir du lien social* ; Paris ; L'Harmattan ; 2011
- DACHEUX Eric ; *Bande dessinée et lien social* ; Paris ; CNRS éditions ; 2014
- DAYES Hugues ; *La nouvelle bande dessinée* ; Marcinelle ; Niffle ; 2004
- DRUILLET Philippe et ALLIOT David ; *Delirium autoportrait* ; Paris ; Les Arènes ; 2014
- DUBOIS Raoul et Jacqueline ; *Journaux et illustrés* ; Paris ; Gamma ; 1971
- ECO Umberto ; *L'art de la BD* ; Comics ; 1972
- EISNER Will ; *Les clés de la bande dessinée tome 2 : la narration* ; Paris ; Delcourt ; 2010
- EISNER Will ; *Les clés de la bande dessinée tome 1 : l'art séquentiel* ; Paris ; Delcourt ; 2009
- FINET Nicolas ; *(A suivre) 1978-1997, une aventure en bandes dessinées* ; Paris ; Casterman ; 2004

- FRESNAULT-DERUELLE Pierre et SAMSON Jacques ; « Poétiques de la bande dessinée. Ouverture » ; in *MEI Médiation et Information* n°26 ; Paris ; L'Harmattan ; 2007
- FRESNAULT-DERUELLES ; *La bande-dessinée, essai d'analyse sémiotique* ; Paris ; Hachette ; 1972
- GABILLIET Jean-Paul ; « BD, mangas et comics, différences et influences » ; in *Hermès* ; n°54 ; 2009
- GAUDETTE Gabriel ; « Tensions, prétentions et galvaudage ; gains et écueils du roman graphique comme stratégie du cheval de Troie en Amérique du Nord » ; in *Kinephanos* vol2, n°1 La légitimation culturelle ; mars 2011 ; p.46 ; www.kinephanos.ca
- GAUMER Patrick ; *Dictionnaire mondial de la BD* ; Paris ; Larousse ; 2010
- GAUMER Patrick ; *Les années Pilote 1959-1989* ; Paris ; Dargaud ; 1996
- GHOSN Joseph ; *Romans graphiques* ; Marseille ; Le mot et le reste ; 2009
- GRAVETT Paul. ; *Grahic novels : stories to change your life* ; Londres ; Aurumn Press Limited ; 2005
- GROENSTEEN Thierry ; *Bande dessinée et narration* ; Paris ; PUF ; 2011
- GROENSTEEN Thierry et CIMENT Gilles ; *100 cases de maître, un art graphique, la bande dessinée* ; Paris ; La Martinière ; 2010
- GROENSTEEN Thierry ; *La bande-dessinée, son histoire et ses maîtres* ; Paris ; Skira ; 2009
- GROENSTEEN Thierry ; *Le petit catalogue du musée de la bande dessinée* ; Paris ; Skira ; 2009
- GROENSTEEN Thierry ; *Système de la bande dessinée* ; Paris ; PUF ; 2006 (A)
- GROENSTEEN Thierry ; *Un objet culturel non identifié* ; Angoulême ; L'An 2 ; 2006 (B)
- GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *Angoulême, la BD dans la ville* ; Angoulême ; L'An 2 ; 2005
- GROENSTEEN Thierry ; *Artistes de bande dessinée* ; Angoulême ; L'An 2 ; 2003
- GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *Guide international des musées de la bande dessinée* ; Angoulême ; Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image ; 2001
- GROENSTEEN Thierry ; « La bande dessinée, entre production artisanale et diffusion de masse » ; in GERVEREAU Laurent (sous la dir. de) ; *Peut-on apprendre à voir ?* ; Paris ; ENSBA ; 1999
- GROENSTEEN Thierry et PEETERS Benoît ; *Töpffer, l'invention de la bande dessinée* ; Paris ; Hermann ; 1994
- GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *Bande dessinée, récit et modernité, Colloque de Cerisy* ; Paris ; Futuropolis-CNBDI ; 1988
- Guilbert Xavier, « La légitimation en devenir de la bande dessinée », Comicalités [En ligne], Médiatiques, mis en ligne le 17 mai 2011, consulté le 17 mai 2014. URL : http://comicalites.revues.org/181 ; DOI : 10.4000/comicalites.181
- KRIEGK Jean-Samuel et LAUNIER Jean-Jacques ; *Art ludique* ; Paris ; Sonatine ; 2011

- KUNZLE David ; *The history of the Comic Strip* ; Berkeley ; University of California Press ; 2 vol. ; 1973 et 1990
- LACASSIN Francis ; *Pour un 9e art, la bande dessinée* ; Genêve-Paris ; Slatkine ; 1982
- LACASSIN Francis ; *Les Lettres françaises* n°1138 ; 1966
- LAFARGUE Jean-Noël ; *Entre la plèbe et l'élite, les ambitions contrariées de la bande dessinée* ; Gap ; Atelier Perrousseaux éditeur ; 2012
- MAIGRET Eric et STEFANELLI Matteo (sous la dir. de) ; *La bande dessinée : une médiaculture* ; Paris ; Armand Colin ; 2012
- MAIGRET Eric ; « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée » ; in *Réseaux* n°67 ; septembre-octobre 1994 ; p. 113-140
- Mc CLOUD Scott ; *L'art invisible* ; Paris ; Delcourt ; 2007
- MENU Jean-Christophe ; La *bande dessinée et son double* ; Paris ; L'Association ; 2011
- MENU Jean-Christophe ; *Plates bandes* ; Paris ; L'Association ; 2005
- MOLITERNI Claude, MELLOT Philippe et DENNI Michel ; *Les aventures de la BD* ; Paris ; Gallimard ; 1996
- MORGAN Harry ; *Principes des littératures dessinées* ; Angoulême ; L'an 2 ; 2003
- MOUCHART Benoit ; *La bande dessinée* ; Paris ; Editions du Cavalier Bleu ; 2010
- ONO-DIT-BIOT Christophe ; *Enki Bilal ciels d'orage* ; Paris ; Flammarion ; 2011
- ORY Pascal, MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain et MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *L'art de la bande dessinée* ; Paris ; Citadelles et Mazenod ; 2012
- PEETERS Benoît et SAMSON Jacques ; *Chris Ware la bande dessinée réinventée* ; Bruxelles ; Les impressions nouvelles ; 2010
- PEETERS Benoît ; *Écrire l'image* ; Bruxelles ; Les Impressions Nouvelles ; 2009
- PEETERS Benoît ; *Lire la bande dessinée* ; Paris ; Casterman ; 1998
- PEETERS Benoît ; *La Bande dessinée* ; Paris ; Flammarion, 1993
- POMMIER Frédéric ; *Comment lire la bande dessinée* ; Paris ; Klincksieck ; 2005
- POUSSIN Gilles et MARMONNIER Christian ; *Métal Hurlant la machine à rêver* ; Paris ; Denoël ; 2005
- RATIER Gilles (sous la dir. de) ; Rapport ACBD 2015 ; http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2016/01/Rapport-Ratier-ACBD-2015.pdf
- RATIER Gilles ; *2013, l'année de la décélération* ; http://www.acbd.fr/2044/les-bilans-de-l-acbd/2013-lannee-de-la-deceleration/
- RATIER Gilles ; *2005, l'année de la mangalisation*; http://www.acbd.fr/871/les-bilans-de-l-acbd/2005-lannee-de-la-mangalisation/
- RATIER Gilles ; *2000 : l'année des confirmations* ; http://www.acbd.fr/969/les-bilans-de-l-acbd/2000-lannee-des-confirmations/#6
- REY Alain ; *Les spectres de la bande* ; Paris ; Minuit ; 1978

- SADOUL Numa ; *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé* ; Tournai ; Casterman ; 1975
- SULLEROT Evelyne ; *Bande dessinée et culture* ; Paris ; Opera Mundi ; 1966
- TOUSSAINT Bernard ; « Idéographie de la bande dessinée » ; in *Communications* n°24 ; 1976
- TISSERON Serge ; *Psychanalyse de la bande dessinée* ; Paris ; Flammarion ; 2000
- TRONDHEIM Lewis ; *Désoeuvré* ; Paris ; L'Association ; 2005
- WOLINSKI Georges et SIMOEN Jean-Claude (sous la dir. de) DUVERNOIS Pierre (rapporteur) ; *Rapport sur la promotion et la conservation du dessin de presse – mission Wolinsky* ; mission et rapport à l'initiative du Ministère de la Culture et de la Communication ; mars 2007 ; http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/3103/21200/version/11/file/i277802_rapwolinski.pdf

Travaux universitaires sur la bande dessinée

- CASSET Charlotte ; *Le nouveau musée de la bande dessinée de la ville d'Angoulême réalise par Jean-François Bodin* ; mémoire de master 1 Histoire de l'Art ; Université Paris 1 ; 2009-2010 ; sous la direction de Claude Massu
- DAURES Pierre-Laurent ; *Enjeux et Stratégies de l'Exposition de Bande Dessinée* ; mémoire de master 2 Bande Dessinée ; Ecole Européenne Supérieure de l'Image – Université de Poitiers ; 2011 ; sous la direction de Lambert Barthélémy Université de Poitiers) et Thierry Groensteen (EESI)
- ESCAUBET Camille ; *Introduction à la pratique de l'exposition de la bande dessinée* ; mémoire de master 2 d'Histoire de l'Art contemporain ; Université Libre de Bruxelles – Faculté de Philosophie et Lettres ; 2010 ; sous la direction de Michel Draguet
- HIGASHINAKANO Yuki ; *La représentation du musée dans la bande dessinée* ; mémoire de master 2 Sciences de l'Information et de la Communication ; Université Paris-Ouest Nanterre la Défense ; 2011-2012 ; sous la direction de Benoît Berthou
- MAILLE Romain ; *Autoportrait et condition de l'auteur – Moebius, Ware et Blutch* ; mémoire de master bande dessinée ; Ecole Européenne Supérieure de l'Image – Université de Poitiers ; 2009-2010 ; sous la direction de Denis Mellier et Dominique Hérody
- KERRIEN Fanny ; *Des difficultés d'exposer la bande dessinée, les enjeux de la médiation culturelle ;* mémoire de master Médiation du patrimoine en Europe ; Université de Rennes II Haute Bretagne ; 2011 ; sous la direction de Martine Cocaud et Frédérique Fromentin
- PALATANI-SARGOLOGOS Fred ; *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimations culturelle* ; mémoire de master 2 Cultures de l'écrit et de l'image ; université Lumière Lyon 2 ; 2011 ; sous la direction de Christian Sorrel
- SEVEAU Vincent ; *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle. Une typologie des modes d'engagement en bande dessinée* ; Thèse de doctorat en sociologie ; sous la direction de Patrick Tacussel ; Université Montpellier 3 Paul Valéry ; 2013

Catalogues des expositions de bande dessinée du corpus

- BERTRAND Christophe (sous la dir. de) ; *Algérie 1830-1962 avec Jacques Ferrandez* ; Paris ; Casterman ; 2012
- CAMBIER Jean-Luc et VERHOEST Eric ; *Le monde de Franquin* ; Paris ; Marsu productions ; 2004
- CAUBET Annie, GOURARIER Zeev et MARTIN Jean-Hubert *; Visions du futur* ; Paris ; Réunion des Musées Nationaux ; 2000
- COLLECTIF ; *Tardi* ; Cherboug ; Ville de Cherboug Octeville ; 2013
- COLLECTIF ; *Corto Maltese et les secrets de l'initiation* ; Paris ; Musée de la franc-maçonnerie ; 2012
- COLLECTIF ; *R. Crumb : de l'underground à la Genèse* ; Paris ; Paris musées ; 2012
- COLLECTIF ; Mangapolis : la ville japonaise contemporaine dans le manga ; Poitiers ; Le lézard noir ; 2011
- COLLECTIF ; *Chefs d'œuvre ?* ; Metz ; Centre Pompidou Metz ; 2010
- COLLECTIF ; *Cent pour cent* ; Angoulême ; Cibdi ; 2010
- COLLECTIF ; *Quintet* ; Lyon ; MAC-Lyon et Glénat ; 2009
- COLLECTIF ; *La BD s'attaque au musée !* ; Aix-en-Provence ; Images en Manœuvres Editions ; 2008
- COLLECTIF ; *Les états d'art de la bande dessinée* ; Paris ; Fondation COPRIM ; 2007
- COLLECTIF ; *Toy comix* ; Paris ; Les Arts décoratifs ; 2007
- COLLECTIF ; *François Bourgeon : l'envers du décor* ; Brest ; Bibliothèque municipale de Brest ; 2006
- COLLECTIF ; *Hergé* ; Paris ; Moulinsart / Centre Pompidou ; 2006
- COLLECTIF ; *Blaek : bandes dessinées danoises* ; Montreuil ; FRMK ; 2003
- COLLECTIF ; *Héros populaires* ; Paris ; Réunion des Musées Nationaux ; 2001
- COLLECTIF ; *La recette de la potion magique* ; Paris ; Hazard ; 2000
- COLLECTIF ; *Ils sont fous d'Astérix... un mythe contemporain* ; Paris ; Albert René ; 1996
- COLLECTIF ; *Bandes dessinées chinoises* ; Paris ; Centre de Création Industrielle ; 1982
- COLOSIMO Jean-François, COUTY Daniel, MAERE Jan de et al. ; *La grimace du monde : le fantastique entre Bosch, Bruegel et la bande dessinée* ; Grenoble ; Glénat ; 2014
- CORVISIER Christian et CAUJOLLE Christian (sous la dir. de) ; *Rêve de monuments* ; Paris ; Éd. du Patrimoine-Centre des monuments nationaux ; 2012
- COUPERIE Pierre (sous la dir. de) ; *Bande dessinée et figuration maî* ; Paris ; Musée des arts décoratifs ; 1967
- CRIQUI Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *Le temps, vite* ; Paris ; Centre Pompidou ; 2000
- DEROUDILLE Clémentine et SFAR Joann ; *Brassens ou la liberté* ; Paris ; Dargaud ; 2011

- DIBIE Pascal (sous la dir. de) ; *Tarzan !* ; Paris ; Somogy ; 2009
- DORE-RIVE Isabelle et KRIVOPISCO Guy (sous la dir. de) ; *Traits résistants : la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours* ; Lyon ; Libel ; 2011
- FAUR Jean-Claude (sous la dir. de) ; *Maurice Tillieux : écrivain, dessinateur et scénariste* ; Marseille ; Bibliothèque municipale de Marseille ; 1983
- FINDINIER Benjamin et LEHEMBRE Bernard (sous la dir. de) ; *L'oeuvre méconnu de Joseph Porphyre, 1871-1953, & Émile Pinchon, 1872-1933 : dans l'ombre de Bécassine* ; Noyon ; Ville de Noyon, conservation des musées ; 2007
- GARNIER Claire et LE BON Laurent ; *1917* ; Metz ; Centre Pompidou Metz ; 2012
- GROENSTEEN Thierry et HERAN Emmanuelle (collectif sous la dir. de) ; *Astérix au musée de Cluny* ; Paris ; Réunion des Musées Nationaux ; 2009
- GROENSTEEN Thierry (collectif sous la dir. de) ; *Maîtres de la bande dessinée européenne* ; Paris ; Seuil ; 2000
- HARDY Elizabeth et FAUR Jean-Claude ; *Hogarth* ; Marseille ; Bibliothèque municipale de Marseille ; 1985
- HOBERMAN James et STORR Robert (sous la dir. de) ; *Co-mix, Art Spiegelman* ; Paris ; Flammarion ; 2012
- HOOG Marie-Hélène, MARTIN Laurent et PREAUD Maxime (sous la dir. de) ; *Les mondes de Gotlib* ; Paris ; Dargaud/Musée d'art et d'histoire du judaïsme ; 2014
- LECLERC Miche-Edouard et BARBIER Jean-Baptiste (sous la dir. de) ; *Métal hurlant, (À suivre) : 1975-1997, la bande dessinée fait sa révolution* ; Landerneau ; Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture ; 2013
- MANGUEL Albert et MOEBIUS ; *Moebius transe forme* ; Paris ; Fondation Cartier ; 2010
- MARIE Vincent et OLLIVIER Gilles (sous la dir. de) ; *Albums des histoires dessinées entre ici et ailleurs : bande dessinée et immigration 1913-2013* ; Paris ; Futuropolis/Musée de l'histoire de l'immigration ; 2013
- MARIE Vincent (sous la dir. de) ; *La Grande Guerre dans la bande dessinée* ; Milan ; 5 Continents Editions ; 2009
- MARTIN Jean-Philippe (sous la dir. de) ; *Comics Park, préhistoires de bande dessinée* ; Angoulême ; CNBDI ; 1999
- MASSE Francis (sous la dir. de) ; *Les trames sombres de Francis Masse* ; Les Sables d'Olonne ; Musée Sainte Croix ; 2007
- MAUVIEUX Martine (sous la dir. de) ; *Wolinski, 50ans de dessin* ; Paris ; Bibliothèque nationale de France ; 2012
- MOUCHART Benoît et AKYUZ Gaëtan (sous la dir. de) ; *Mécanhumanimal* ; Paris ; Casterman ; 2013
- MOULIER BOUTANG Yann ; *Enkibilaldeuxmilleun* ; Paris ; Crhistian Desbois ; 2011
- PICAUD Carine (sous la dir. de) ; *Astérix de A à Z* ; Paris ; Bibliothèque nationale de France ; 2013
- PIFFAULT Olivier (sous la dir. de) ; *Babar, Harry Potter & Cie : livres d'enfants*

d'hier et d'aujourd'hui ; Paris ; Bibliothèque nationale de France ; 2008
- RESTELLINI Marc, THOMAS Thierry, ZANOTTI Patricia et AMSELLEM Patrick (sous la dir. de) ; *Le voyage imaginaire d'Hugo Pratt* ; Bruxelles ; Casterman ; 2011
- SCHUITEN François, PEETERS Benoît et LECOEUR Christelle ; *Revoir Paris* ; Paris ; Casterman/Cité de l'architecture et du patrimoine ; 2014
- SERRES Michel ; *Au Tibet avec Tintin* ; Bruxelles ; Fondation Hergé ; 1994
- STERCKX Pierre (sous la dir. de) ; *Vraoum, bande-dessinée et art contemporain* ; Lyon ; Fage éditions ; 2009
- STERCKX Pierre et CREUZ Sophie (sous la dir. de) ; *Le chat s'expose* ; Paris ; Casterman ; 2003
- THEVENET Jean-Marc (collectif sous la dir. de) ; *Archi & BD, la ville dessinée* ; Blou ; Monografik éditions ; 2010
- THEVENET Jean-Marc (collectif sous la dir. de) ; *Arts : le Havre 2010 biennale d'art contemporain* ; Blou ; Monografik éditions ; 2010
- THIEBAULT Philippe (sous la dir. de) ; *Art nouveau revival* ; Gand : Snoeck ; Paris : Musée d'Orsay ; 2009
- THOMAS Thierry et ZANOTTI Patricia ; *Hugo Pratt : périples secrets* ; Paris ; Casterman ; 2009
- VALEMBOIS Diane (sous la dir. de) ; *Miyazaki Moebius* ; Paris ; BVI-France ; 2004

Catalogues d'exposition du musée ou du festival d'Angoulême

- BAUDOUX Vincent, CHEVALIER Jean-François et al. ; *Macherot un dessinateur aux champs* ; Saint-Egrève ; Mosquito ; 1998
- BLANCHET Evariste et JAMET Pierre-Marie (sous la dir. de) ; *Bottaro le maestro* ; Argenteuil ; Bananas ; 2008
- COLLECTIF ; *En voyage avec Mafalda* ; Issy les moulineaux ; Glénat ; 2006
- COLLECTIF ; *Les Musées imaginaires de la bande dessinée* ; Angoulême ; L'An 2 ; 2004
- COLLECTIF ; *La dynamique de la BD coréenne* ; Kocca ; 2003
- COLLECTIF ; *Martin Veyron, faiseur d'histoires* ; Angoulême ; Musée de la bande dessinée ; 2002
- COLLECTIF ; *Les pieds de nez de Florence Cestac* ; Angoulême ; Musée de la bande dessinée ; 2001
- COLLECTIF ; *Robialopolis* ; Paris ; Futuropolis ; 1987
- COLLECTIF ; *Architectures de bande dessinée* ; Paris ; Institut français d'architecture ; 1985
- COLLECTIF ; *Mézières : de l'autre côté des étoiles* ; Paris ; Dargaud ; 1985
- DEFAYE François, QUERCIZE Anne-Sophie de, et RATIER Gilles ; *Regards sur la bande dessinée européenne* ; Angoulême/Paris ; FIBD/AFAA ; 1997
- GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *Nocturnes : le rêve dans la bande dessinée* ; Paris ; Citadelles & Mazenod ; 2013
- GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *Popeye est c'qu'il est et voila tout c'qu'il est* ; Angoulême ; Musée de la bande dessinée ; 2001
- GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *Trait de génie : Giraud-Moebius* ; Angoulême ; Musée de la bande dessinée ; 2000
- GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *L'Égypte dans la bande dessinée* ; Angoulême ; Centre national de la bande dessinée et de l'image ; 1998
- GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *Les années Caran d'Ache* ; Angoulême ; Musée de la bande dessinée ; 1998
- GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *Krazy Herriman* ; Angoulême ; Centre national de la bande dessinée et de l'image ; 1997
- GROENSTEEN Thierry (sous la dir. de) ; *Little Nemo au pays de Winsor McCay* ; Toulouse ; Milan ; 1989
- MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *Qui a peur de Robert Crumb ?* ; Angoulême ; Musée de la bande dessinée ; 2000
- MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *Cosey d'Est en Ouest* ; Angoulême ; Musée de la bande dessinée ; 1999
- MERCIER Jean-Pierre (sous la dir. de) ; *Le monde selon Crumb* ; Angoulême ; Centre national de la bande dessinée et de l'image ; 1992
- SCHULTHEISS Matthias ; *Germaniaques : la génération BD allemande* ; Hambourg ; Carlsen comics ; 1993
- XIN Ye, TANITOC, SCHIPER Johanna et al. ; *Le traité des images liées et des fumées parlantes* ; Angoulême ; 16000 images ; 2006

Catalogues d'exposition de bande dessinée hors corpus

- ALEXANDRE-BIDON Danièle ; *Le Moyen âge en bande dessinée* ; Paris ; Association des amis de la Tour Jean sans Peur ; 2010
- BARRA Apolline et LOMBARDI Marianne ; *Coucou : techniques, contes et symboles : des premiers mécanismes à la bande dessinée* ; Saint-Nicolas d'Aliermont ; Musée de l'horlogerie ; 2010
- BAUDOIN Edmond, DANIEL Alain, DAVID Alain et al. ; *Séra en d'autres territoires* ; Montrouge ; PLG ; 2006
- BAUDOIN Edmond et al. ; *Algérie, la douleur et le mal* ; Blois ; BD boum ; 1998
- BAUDOIN Edmond, SAUVAIGO Jean-Luc, BOURRIER-REYNAUD Colette et al. ; *Villars-sur-Var : "Il y a beaucoup de Villars, beaucoup de villages, mais celui-ci c'est le mien"* ; Nice ; Z'éditions ; 1996
- BOCQUET Pierre E., GRAVET Paul et WAGSTAFF Sheena ; *Les Micquets, un air de famille* ; Paris ; Déesse diffusion ; 1990
- BONANDRINI Claude, ERWAN Antonin, FIORETTO Pascal et al. ; *Moerell : dessins et BD : rétrospective 1987-2003* ; Saint-Jean-du-Bruel ; Les Ateliers du Tayrac ; 2013
- CASSIAU-HAURIE Christophe et MEUNIER Christophe ; *Cinquante années de bandes dessinées en Afrique francophone* ; Paris ; L'Harmattan ; 2010
- CHOISY Bernard de, CLAUTEAUX Denis et JALLON Marc (sous la dir. de) ; *Le monde miroir d'Astérix* ; Paris ; Albert René ; 2005
- COLLECTIF ; *La France et le Liban : parcours entre archives et bandes dessinées* ; Aix-en-Provence ; Centre aixois des Archives départementales des Bouches-du-Rhône ; 2013
- COLLECTIF ; *Silence on fouille ! : l'archéologie entre science et fiction* ; Condé-sur-Noireau ; Corlet ; 2012
- COLLECTIF ; *Regards croisés de la bande dessinée belge* ; Gand ; Snoeck Publishers ; 2009
- COLLECTIF ; *Cornélius ou L'art de la mouscaille et du pinaillage* ; Bordeaux ; Cornélius ; 2007
- COLLECTIF ; *La messagère du Nouveau monde : autour de la bande dessinée de Roger Seiter et Christophe Carmona, aux éditions de la Nuée bleue* ; Riquewihr ; Musée de la communication en Alsace ; 2003
- COLLECTIF ; *Reiser* ; Paris ; Centre Georges Pompidou ; 2003
- COLLECTIF ; *Snoopy fête ses 40 ans* ; Paris ; Union des arts décoratifs ; 1990
- COLLECTIF ; *La Mer en bandes dessinées : Bourgeon à la hune* ; Marseille ; Bibliothèque municipale ; 1987
- COLLECTIF ; *Hommage à Hergé* ; Bruxelles ; Casterman ; 1986
- COLLECTIF ; *De fil en images, d'images en récits* ; Ploezal ; Association pour l'animation du Château de la Roche-Jagu ; 1985
- COLLECTIF ; *Un Village gaulois au temps d'Astérix* ; Paris ; Musée en herbe ; 1985
- COLLECTIF ; *La Bande dessinée* ; Amiens ; Bibliothèque Pablo Neruda ; 1983
- COLLECTIF ; *Bulles de fumée : le tabac dans la bande dessinée* ; Paris ; Galerie

de la SEITA ; 1980
- COLLECTIF ; *Les pays perdus de bandes dessinées* ; Carcassonne ; Bibliothèque municipale ; 1980
- COLLECTIF ; *Marseille et la bande dessinée* ; Marseille ; les Amis de la Bibliothèque municipale ; 1980
- COLLECTIF ; *Wilhelm Busch, le précurseur de la bande dessinée* ; Paris ; Goethe-Institut ; 1979
- COLLECTIF ; *Le Moyen âge par la bande dessinée* ; Carcassonne ; Groupe d'animation culturelle ; 1978
- COLLECTIF ; *Bande-dessinée et vie quotidienne* ; Paris ; Centre Georges Pompidou ; 1977
- COLLECTIF ; *Je ris, tu ris, il rit, nous rions, vous riez, ils dessinent. Bandes dessinées, caricatures, dessins humoristiques, animation* ; Québec ; Ross Ellis ; 1976
- COLLECTIF ; *Le Noir et blanc dans la bande dessinée* ; Paris ; SERG ; 1974
- GROENSTEEN Thierry ; *Parodies : la bande dessinée au second degré* ; Paris ; Skira ; 2010
- LACASSIN Francis ; *Bécassine sur les planches : 1905-2005* ; Saint-Germain-la-Blanche-Herbe ; IMEC ; 2005
- PAGANELLI Mauro et ZANOTTI Patrizia ; *Hugo Pratt* ; Montepulciano ; Del Grifo ; 1986
- PORTNOY Edward, PASAMONIK Didier et HOOG Anne-Hélène ; *De Superman au Chat du rabbin : bande dessinée et mémoires juives* ; Paris ; Musée d'art et d'histoire du judaïsme ; 2007
- PRUD'HOMME Françoise et DEFOIS Bertrand (sous la dir. de) ; *Préhistoire de la bande dessinée et du dessin animé* ; Orgnac-l'Aven ; Musée régional de préhistoire ; 2008
- STERCKX Pierre et PEETERS Benoît ; *Hergé dessinateur : 60 ans d'aventures de Tintin* ; Paris ; Casterman ; 1988
- THOMAS Thierry et ZANOTTI Patricia ; *Hugo Pratt : periplo immaginario, acquarelli, 1965-1995* ; Rome ; Lizard ; 2005
- VARNEDOE Kirk et GOPNIK Adam (sous la dir. de) *; High & Low, modern art popular culture* ; New York ; Museum of Modern Art ; 1991

Articles sur la bande-dessinée parus dans la presse généraliste

- DELCROIX Olivier ; Philippe Druillet le retour ; mis à jour le 14 juin 2010 ; http://blog.lefigaro.fr/bd/2010/06/philippe-druillet-le-retour.html
- DELCROIX Olivier ; « Enki Bilal, tout public aux enchères »; http://www.lefigaro.fr/bd/2009/09/21/03014-20090921ARTWWW00426-enki-bilal-tout-public-aux-encheres.php
- DESPLANQUES E. ; « L'info par la bande. Le BD-journalisme, enquête » ; dans *Télérama* n°3158 ; 21 juillet 2010
- DUPUIS Jérôme ; « Les planches aux cases d'or » ; *L'express* n°3310 ; décembre 2014
- DUPUIS Jérôme ; « Hergé, Franquin, Tardi, Moebius… La BD aux enchères chez Christie's » ; publié le 03/04/2014 ; http://www.lexpress.fr/culture/livre/herge-franquin-tardi-moebius-la-bd-aux-encheres-chez-christie-s_1505668.html
- DUVAL Hean-Baptiste ; « Comme Renaud, investir dans la BD peut vous rapporter gros » ; Huffington Post ; 30 avril 2016 ; http://www.huffingtonpost.fr/2016/04/30/renaud-bd-artprice-art-cote-herge-franquin-uderzo-bilal_n_9805756.htmlMIMRAM Olivier ; « Les bulles s'éclatent » ; *20 minutes* n°2951 ; 18 février 2016 ; p.12
- JARNO Stéphane ; « Objectif Louvre » ; *Télérama* n°3084, 18 février 2009
- MEDIONI Jules ; « Spiegelman l'enfance de l'Art » ; in *L'express* n°3160 ; janvier 2012
- MILLET Julie et DURAND Gilles ; « De Bruxelles à Angoulême, la BD s'expose » ; in *20 minutes* ; 18 juin 2009
- MIMRAN Olivier ; « Les bulles s'éclatent » ; in *20 minutes* n°2951 ; 18 février 2016
- MIMRAN Olivier ; « Lumière sur l'underground» ; in *20 minutes* ; 13 avril 2012
- MORVANDIAU ; « Les indépendants défendent leurs cases » ; *Le monde diplomatique*, n°658 ; janvier 2009 ; p.27
- PIETRALUNGA Cedric ; « La BD fait flamber les enchères » ; in *Le Monde* n°21725 cahier Eco & entreprise; 22 novembre 2014
- PIETRALUNGA Cedric ; « Marchand de bulles » ; *M le magazine du Monde* ; 31 janvier 2014
- POTET Frédéric ; « La BD (enfin) à l'honneur dans les musées » ; in *Le Monde* n°22163 ; 17-18 avril 2016
- POTET Frédéric ; « Les héros de BD ne meurent jamais» ; in *Le Monde* n°21713 cahier culture & idées ; 8 novembre 2014
- POTET Frédéric ; « Druillet, le ressuscité de la BD » ; in *Le Monde* n°21635 cahier culture & idées ; 9 août 2014
- POTET Frédéric ; « Le 9e art, enfin » ; *Le Monde*, cahier culture & idées ; 10 mai 2014
- ROCHEBOUET Béatrice de ; « La bande dessinée sort de sa bulle » ; http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2013/01/31/03016-

20130131ARTFIG00389-la-bande-dessinee-sort-de-sa-bulle.php
- TERY Eléonore ; « La vente de BD par Millon atteint 1,2 million d'euros et confirme l'essor de ce marché » ; publié le 11 décembre 2012 ; http://www.lejournaldesarts.fr/site/archives/docs_article/107379/la-vente-de-bd-par-millon-atteint-12-million-d-euros-et-confirme-l-essor-de-ce-marche.php
- TONET Aureliano ; « Chris Ware sort des cases » ; in *M le magazine du Monde* ; 6 avril 2013

Articles sur la bande dessinée parus dans la presse spécialisée en art

- ANDRE Jean-Claude ; « Esthétique des bandes dessinées» ; in *Revue d'esthétique* n°11 ; Paris ; S.P.G.D. ; Janvier-Mars 1965 ; p.49-71.
- ANDREUX Lily ; « Le Louvre en vignettes » ; in *Le journal des Arts* n°296 ; février 2009
- BERNIERE Vincent ; « Art Spiegelman, Pulitzer de la BD » ; in *Beaux Arts Magazine* n332 février 2012
- BERNIERE Vincent ; « Festival d'Angoulême bandes d'obsédés » ; in *Beaux Arts Magazine* n320 février 2011
- BERNIERE Vincent ; « Sex, Crumb & rock'n roll » ; dans *Beaux-Arts Magazine* n°189 ; février 2000 ; p.44-47
- BETARD Daphné ; « Le neuvième art en ébulition » ; in *Le journal des Arts* n°306 ; juin 2009
- BOURDET Marie ; « Tintin au pays des enchères » ; in *Le journal des Arts* n°125 ; avril 2001
- COLLECTIF ; Dossier BD ; *ARTPRESS* n°340 ; Paris ; décembre 2007 ; p.28 à 58
- FLOUQUET Sophie et REGNIER Philippe ; « Entretien avec Moebius, dessinateur de bande dessinée » ; in *Le journal des Arts* n°333 ; octobre 2010
- FLOUQUET Sophie ; « Profession dessinateur de bande dessiné » ; in *Le journal des Arts* n°229 ; janvier 2006
- KARABOUDJAN Laureline ; « Les nouveaux hérauts de la bd ! » ; in *Beaux Arts Magazine* n 344 ; février 2013
- MALVOISIN Armelle ; « Le phénomène Billal » ; in *Le journal des Arts* n°309 ; septembre 2009
- MALVOISIN Armelle ; « Eric Leroy, spécialiste en bande dessinée, Artcurial Paris » ; in *Le journal des Arts* n°299 ; mars 2009
- PAJON Léo ; « La BD se case au musée » ; in *Arts magazine* n°36 ; Juillet-Août 2009
- PORTIER Julie ; « Ut bande dessinée poesis » ; in *Le journal des Arts* n°339 ; janvier 2011
- ROBERT Martine ; « Enki Bilal Don quichotte de la planche » ; in *L'oeil* n°605 ; septembre 2008 ; p.125-126
- SIMON Nathalie ; « Le bof de Lagaffe » ; in *Le journal des Arts* n°34 ; mars 1997
- STONE Bob ; « Robert Crumb mérite-t-il le musée d'Art moderne » ; in *Beaux Arts Magazine* 336 ; juin 2012
- THERY Eléonore ; « La BD attire les maisons de ventes » ; in *Le journal des Arts* n°448 ; du 8 au 21 janvier 2016
- THERY Eléonore ; « Bande dessinée Tintin et Astérix en bonne forme » ; in *Le journal des Arts* n°395 ; juillet-septembre 2013
- VEDRENNE Elisabeth ; « Boucq en train » ; in *Beaux Arts Magazine* n°152 ; Janvier 1997

Numéros de revues spécialisées consacrés à la bande dessinée

- *Cahiers pédagogiques* n° 382 : la bande dessinée ; mars 2000
- *Beaux Arts Magazine* hors série n°5, Les secrets des maîtres de la BD ; juin 2009
- BERNIERE Vincent (sous la dir de) ; Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui ? ; Beaux-Arts éditions ; 2008
- BERNIERE Vincent (sous la dir de) ; « Les secrets des maîtres de la bande dessinée » ; *Beaux-Arts Magazine* Hors Série ; janvier 2009
- *Beaux Arts Magazine* hors série n°4, Qu'est-ce que la bande-dessinée aujourd'hui ? ; novembre 2008
- *Beaux Arts Magazine* hors série n°3, Qu'est-ce que la bande-dessinée ? ; décembre 2007
- *Beaux Arts Magazine* hors série n°2, BD ; décembre 2003
- *Beaux Arts Magazine* hors série n°1, Qu'est-ce que la bande-dessinée aujourd'hui ? ; janvier 2003
- *ARTPRESS* spécial n°26, Bandes D'auteurs ; 2005
- *Arts magazine* hors série n°1, Enki Bilal un artiste au sommet ; novembre 2013
- *Arts magazine* hors série n°2, Art & BD ; janvier 2014
- *La Nouvelle Revue Française* n°592 ; Gallimard ; Paris ; janvier 2010
- *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* N°26 ; 2ème trimestre 2007
- *Journal des Arts, lettres, spectacles* n°771 *;* semaine du 20 au 26 avril 1960

Revues consacrées à l'étude de la bande dessinée que nous avons pu exploiter

- *Bodoï* ; 1997-2010 ; passim
- http://comicalites.revues.org/
- *DBD* ; 2006 - ; passim
- *GIff Wiff* ; 1962-1967 ; passim
- *Les Cahiers de la Bande Dessinée* ; 1969-1990 ; passim
- *9e art* ; 1996-2009 ; passim
- http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?rubrique90

Articles de la presse spécialisée bande-dessinée plus particulièrement cités

- BOSSER Frédéric ; *Bilal-Moebius, être ou ne pas être artiste* ; DBD n°51 ; mars 2011, p.27
- FUERI Jean-Pierre ; « Dans l'atelier de Marini, entretien avec Enrico Marini » ; *BoDoï* n°43 ; Juillet 2001
- « J'ai toujours été fasciné par les bandes dessinées » : interview de Robert Guichard, La Charente Libre ; 18 novembre 1972 ; p.24
- MENU Jean-Christophe et BERBERIAN Charles ; « Eloge du fragment » ; in *Kaboom* n°13 ; février-avril 2016
- Takashi Murakami, article dans le supplément de Libération Next du 30 septembre 2009
- PAJAK Frédéric ; *Les cahiers Dessinés* n°2 ; Avril 2003
- ROSSET Christian ; «Tenir le mur » ; in *9eme art* n° 15 ; Angoulême ; janvier 2009
- STRINATI Pierre ; «Bandes dessinées et Science-fiction – l'âge d'or en France (1934-1940) » ; in *Fiction* n°92 ; juillet 1961
- TILLON Fabien et ECUER Muriel ; *Taillé à la serbe*, entretien avec Gradimir Smudja ; *BoDoï* n°108 ; Juin 2007, p.18

Documents vidéo

- LEFEVRE Jean-Philippe ; *Un monde de bulles, l'Odyssée de la BD au Louvre* ; Public Sénat ; 2009 ; 59min
- WEIL Olivier ; *BD Paradisio, François Schuiten* ; Maya média groupe ; 2001 ; 52min
- WEIL Olivier ; *BD Paradisio, Frédéric Beltran* ; Maya média groupe ; 2001 ; 52min
- WEIL Olivier ; *BD Paradisio, Philippe Druillet* ; Maya Média groupe ; 2001 ; 52min

ANNEXES

Sommaire des annexes

Index des graphiques synthétiques présentés	p.III
Index des photographies présentées en illustration	p.V
Liste des entretiens menés	p.VIII
Quelques festivals de bande dessinée	p.X
Thèses de doctorat soutenues en France sur la bande dessinée	p.XII
Regroupements disciplinaires employés concernant les thèses soutenues sur la bande dessinée	p.XXI
Auteurs primés à Angoulême de 1974 à 2015 inclus	p.XXIII
Musées dédiés à la bande dessinée à travers le monde	p.XXXV
Galeries spécialisées en bande dessinée en France	p.XXXVII
Ventes aux enchères publiques, en France, ayant majoritairement inclus des originaux de bande dessinée	p.XXXVIII
Les expositions de notre corpus	p.XLI
Commissaires des expositions du corpus	p.XVLIV
Les auteurs des originaux de bande dessinée présentés dans les expositions de notre corpus	p.XLVII
Répartition par pays des auteurs des originaux exposés	p.LXII
Expositions du corpus en fonction de la place Qu'y occupe la bande dessinée	p.LXIII
Expositions du corpus en fonction de l'approche adoptée	p.LXV
Expositions du corpus en fonction des contenus du catalogue	p.LXVII
Expositions du corpus en fonction du parti pris muséographique	p.LXIX
Quelques expositions hors corpus par ordre chronologique	p.LXXI
Achat d'originaux de bande dessinée par le Centre National d'Art Plastique (CNAP)	p.LXXV
Œuvres de bande dessinées attribuées aux enchères pour plus de cinquante mille euros	p.LXXVI

Index des graphiques synthétiques présentés

Fig. 1	Nombre de thèses soutenues ayant pour sujet ou support la bande dessinée, répartition chronologique	p.95
Fig. 2	Nombre de thèses soutenues ayant pour sujet ou support la bande dessinée, répartition disciplinaire	p.96
Fig. 3	Répartition des festivals de bande dessinée en volume par région	p.107
Fig. 4	Dessinateurs ayant reçu au moins trois prix à Angoulême	p.114
Fig. 5	Etudes suivies par les auteurs de bande dessinée (©Enquête auteurs 2015)	p.118
Fig. 6	Période d'existence des galeries spécialisées dans le neuvième art	p.198
Fig. 7	Nombre de ventes aux enchères publiques principalement constituées d'originaux de bande dessinée par an en France	p.205
Fig. 8	Les grands maîtres de la BD (©Jean-Baptiste Duval / Artprice)	p.207
Fig. 9	Les valeurs sûres (©Jean-Baptiste Duval / Artprice)	p.208
Fig. 10	Les valeurs montantes (©Jean-Baptiste Duval / Artprice)	p.208
Fig. 11	Nombre de musées consacrés à la bande dessinée, par pays	p.217
Fig. 12	Période d'existence des musées consacrés à la bande dessinée dans le monde	p.218
Fig. 13	Nombre d'expositions avec catalogue organisées par le CNBDI ou la CIBDI, répartition par année	p.227
Fig. 14	Répartition des expositions de notre corpus en volume par an	p.234
Fig. 15	Répartition géographique des expositions de notre corpus	p.235
Fig. 16	Répartition des expositions de notre corpus par type de lieu	p.237
Fig. 17	Place accordée à la bande dessinée dans les expositions du corpus	p.239
Fig. 18	Approches adoptées par les expositions du corpus	p.241

Fig. 19	Sphère d’appartenance professionnelle des commissaires des expositions du corpus	p.253
Fig. 20	Types de contenus des catalogues des expositions de notre corpus	p.256
Fig. 21	Profil des auteurs des textes sur la bande dessinée dans les catalogues des expositions de notre corpus	p.260
Fig. 22	Répartition par type des muséographies des expositions de notre corpus	p.330
Fig. 23	Répartition en volume et par régions des festivals de bande dessinée et des expositions de notre corpus	p.382
Fig. 24	Répartition en volume des festivals de bande dessinée et des expositions de notre corpus entre île de France et régions	p.383
Fig. 25	Nombre d’expositions monographiques dans notre corpus par dessinateur	p.386
Fig. 26	Nombre d’exposition par dessinateur pour les dessinateurs figurant dans au moins cinq expositions de notre corpus	p.389
Fig. 27	Nombre de dessinateurs exposés dans notre corpus, répartis par année de naissance	p.391
Fig. 28	Nombre de dessinateurs exposés dans notre corpus, répartis par genre et par année de naissance	p.392
Fig. 29	Nombre de dessinateurs exposés dans les expositions de notre corpus selon leur pays d'origine	p.394
Fig. 30	Montant maximal atteint pour une œuvre par auteur pour les œuvres ayant dépassé les cinquante mille euros d’adjudication en vente aux enchères publiques	p.396

Index des photographies présentées en illustration

ill. 1	Fred, *Philémon*, 1965 (© Zep / galerie Barbier-Mathon)	p.153
ill. 2	Philippe Druillet, *Delirius*, 1972 (©Philippe Druillet / Albin Michel)	p.153
ill. 3	Greg, *L'incorrigible Achille Talon*, 1983 (© Greg / Dargaud)	p.154
ill. 4	Killoffer, *676 apparitions de Killoffer*, 2002(©Killoffer / L'Association)	p.154
ill. 5	Margaux Motin, *La tectonique des plaques*, 2013 (©Margaux Motin / Delcourt)	p.154
ill. 6	Hergé, autoportrait ,1947 (© Hergé / Fondation Moulinsart)	p.178
ill. 7	Jean Giraud, autoportrait paru dans *Pilote* n°688 de janvier 1973 (©Jean Giraud / Dargaud)	p.178
ill. 8	Art Spiegelman, *Self portrait with Maus Mask*, 1989 (©Art Spiegelman)	p.178
ill. 9	Willy Lambil, 1995 (©Willy Lambil)	p.179
ill. 10	Jean Tabary, 1998 (©Jean Tabary)	p.179
ill. 11	Lewis Trondheim, *Approximativement*, 1995 (©Lewis Trondheim / Cornelius)	p.179
ill. 12	François Schuiten, autoportrait pour le festival d'Angoulême en 2003 (©François Schuiten)	p.179
ill. 13	Zep, affiche d'une exposition à la galerie Barbier-Mathon en 2012 (© Zep / galerie Barbier-Mathon)	p.179
ill. 14	Dupuy et Berberian (©Dupuy et Berberian)	p.180
ill. 15	Claire Brétecher (© Claire Brétecher)	p.180
ill. 16	Vue de la muséographie du premier musée de la bande dessinée à Angoulême (© Thierry Groensteen)	p.221
ill. 17	Vue de la muséographie de l'actuel musée de la bande dessinée (© CIBDI)	p.223
ill. 18	Vue de la muséographie de l'actuel musée de la bande	p.224

	dessinée (© CIBDI)	
ill. 19	Vue des planches de la Genèse. Exposition *Crumb. De l'Underground à la Genèse* (© Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2012)	p.300
ill. 20	Vue des planches des deux tomes de *Mauss*, essentiellement présentées sous forme de fac-similés. *Art Spiegelman, co-mix* (© Bibliothèque Publique d'Information, 2012).	p.300
ill. 21	Vue d'un espace de lecture au musée de la bande dessinée de la CIBDI d'Angoulême. (© CIBDI)	p.301
ill. 22	Vue de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*, musée des Arts Décoratifs, Paris, 1967 (droits réservés)	p.310
ill. 23	Vue de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*, musée des Arts Décoratifs, Paris, 1967 (droits réservés)	p.311
ill. 24	Reproduction d'une voiture utilisée par les héros Spirou et Fantasio dans l'exposition *Le monde Franquin* à la Cité des Sciences en 2004 (droits réservés)	p.314
ill. 25	Vue de la muséographie du Musée de la bande dessinée, Angoulême, 1991 (© Thierry Groensteen)	p.314
ill. 26	Vue de la muséographie du Centre Belge de la Bande Dessinée,Bruxelles, Avril 2012 (© Jacques-Erick Piette)	p.314
ill. 27	Vue de l'exposition *Astérix à la BNF* en 2013. (© Jacques-Erick Piette)	p.315
ill. 28	Vue de l'exposition *Astérix à la BNF* en 2013. (© Jacques-Erick Piette)	p.315
ill. 29	Vitrines de l'exposition *Poils, plumes et pinceaux, la bande dessinée animalière*, musée de la bande dessinée d'Angoulême, Août 2010 (© Jacques-Erick Piette)	p.317
ill. 30	Une vitrine de l'espace muséal du Centre Belge de la Bande Dessinée lors de notre visite en avril 2012. Il s'agissait d'une exposition temporaire qui montrait notamment l'ensemble des déclinaisons graphiques des univers de Marten Toonder (© Jacques-Erick Piette)	p.317
ill. 31	Vue de l'exposition *Tarzan* au Quai Branly en 2009 (droits réservés)	p.318

ill. 32	Vue de l'exposition *Astérix à la BNF* en 2013 (© Jacques-Erick Piette)	p.318
ill. 33	Vue de l'exposition *Moebius Transe Forme* à la Fondation Cartier en 2010 (droits réservés)	p.325
ill. 34	Vue de l'exposition *Astérix à la BNF* en 2013 (© Jacques-Erick Piette)	p.325
ill. 35	Vue de l'exposition *Architecture & Bande Dessinée* à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine en 2010 (droits réservés)	p.327
ill. 36	Vue de l'exposition *Moebius Transe Forme* à la Fondation Cartier en 2010 (droits réservés)	p.328
ill. 37	Vue de l'exposition *Brassens ou la liberté* à la Cité de la musique en 2011 (droits réservés)	p.328
ill. 38	Affiche de l'exposition Le petit dessein au musée du Louvre en 2009	p.361
ill. 39	Vue de la scénographie de l'exposition *Opéra bulles* à la grande halle de la Villette en 1991 (© atelier Lucie Lom)	p.364
Ill.40	Vue de la scénographie de l'exposition *Opéra bulles* à la grande halle de la Villette en 1991 (© atelier Lucie Lom)	p.364

Liste des entretiens menés

- **Sebastien Gokalp**, conservateur du patrimoine, commissaire de l'exposition *Crumb, de l'underground à la Genèse* dans notre corpus - email du 19-01-2016
- **Zeev Gourarier**, conservateur du patrimoine, ancien directeur adjoint du musée des Arts et Traditions Populaires, ancien directeur du Musée de l'homme, directeur scientifique et des collections du MUCEM, commissaire de l'exposition *Visions du futur* dans notre corpus - entretien téléphonique du 28/11/2014
- **Thierry Groensteen**, ancien rédacteur en chef des *Cahiers de la bande dessinée*, ancien directeur du musée de la bande dessinée, ancien rédacteur en chef de la revue *9e art*, ancien directeur des éditions de l'An 2, ancien chargé de cours à l'Ecole Européenne Supérieure de l'Image, chargé de mission à la Cité Internationale de la Bande-Dessinée et de l'Image, commissaire des expositions *Toutan'BD, L'Egypte dans la bande dessinée* et *Maîtres de la bande dessinée européenne* dans notre corpus - entretien téléphonique du 20/01/2016
- **Laurent Le Bon**, conservateur du patrimoine, ancien directeur du Centre Pompidou Metz, directeur du musée Picasso, commissaire des expositions *Hergé*, *Chefs d'œuvres ?* et *1917* dans notre corpus - rendez-vous du 11/01/2016
- **Jean-Philippe Martin**, directeur de l'action culturelle à la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image, commissaire des expositions *Comix Parks* et *Cent pour cent* dans notre corpus – email du 19/11/2015
- **Emmanuèle Payen** chef du service du Développement culturel à la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou, commissaire de l'exposition *Art Spiegelman Co-Mix* dans notre corpus - rendez-vous du 2/12/2014
- **Véronique Liévin** et **Dominique Paysant**, responsables de l'artothèque de Cherbourg, commissaires des expositions *Hugo Pratt périples secrets* et *Tardi* au sein de notre corpus - entretien téléphonique du 28/01/2016
- **Carine Picaud**, conservatrice à la Bibliothèque Nationale de France, commissaire des expositions *Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui : Babar, Harry Potter et Cie* et *Asterix à la BNF !* - email du 16/02/2016
- **Thierry Prat** Ancien Directeur artistique de la Biennale de Lyon, régisseur artistique de la biennale de Lyon, Directeur de production à la ville de Lyon, commissaire de l'exposition *Quintet* dans notre corpus - entretien téléphonique du 24/11/2014

- **Leane Sacramone**, conservatrice à la Fondation cartier pour l'art contemporain, commissaire de l'exposition *Moebius Transe Forme* dans notre corpus - rendez-vous du 02/12/2014
- **Jean-Marc Thévenet**, ancien rédacteur en chef du journal *Pilote*, ancien directeur du Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême, ancien directeur de la galerie Thévenet, ancien expert Bande Dessinée pour une vente Sothebys, commissaire des expositions *Architecture et bande dessinée, la ville dessinée* et de la *Biennale d'art contemporain* du Havre dans notre corpus - entretien téléphonique du 08/12/2014 et rendez-vous du 19/12/2014
- **Philippe Thiébault**, conservateur du patrimoine, chargé de mission à l'Institut National d'Histoire de l'Art, commissaire de l'exposition *Art nouveau revival* dans notre corpus -rendez-vous du 01/02/2016
- **Ludmila Virassamynaiken**, conservatrice du patrimoine, commissaire de l'exposition *La BD s'attaque au musée !* dans notre corpus - email du 19/01/2016

Quelques festivals de bande dessinée

Nom du salon	Ville	Département
Festival BD d'Hautvillers	Hautvilliers	51
Festival de bande dessinée	Nancy	54
VillersBD	Villers les Nancy	54
Festival Euro B.D. de Lexy	Lexy	54
Le Rayon Vert	Thionville	57
strasbulles	Strasbourg	67
Festival international de la bande dessinée	Angoulême	16
Salon de la bande dessinée de Bassillac en Périgord	Bassillac en Périgord	24
Regard 9	Bordeaux	33
Festival à 2 bulles	Niort	79
Festival bande de bulles	Saint Léonardde Noblat	87
Festival de ContreBande Dessinée	Ferney Voltaire	1
Festi'BD	Moulins	3
Carrefour Européen du 9ème Art et de l'Image	Aubenas	7
Festival BD du Bassin d'Aurillac	Aurillac	15
Tous en BD	Saint Beauzire	63
Lyon BD	Lyon	69
Festival Bdécines	Décines	69
Bédéologie	Villeurbanne	69
Festival international de la bande dessinée	Chambéry	73
Sévrier BD	Sévrier	74
festival BD à Semur	Semur en Auxois	21
Beire-le-Châtel invite la bande dessinée	Beire-le-Châtel	21
textes et bulles	Damparis	39
Cap Bulles	Soignies	70
Bulles de Chablis	Chablis	89
festival de la BD	Perros Guirec	22
Cast 'in Bulles	Saint-Cast Le Guildo	22
Des fées en bulles, festival de la bande dessinée et du livre de Janze	Janze	35
Quai des bulles	saint malo	35
Periscopages	Rennes	35
Manga sur Loire	Montlouis sur loire	37
Journée BD	Langeais	37
Festival de la bande dessinée de Blois	Blois	41
Bulles en Val	St Denis en Val	45

Montargis coince la bulle	Montargis	45
Sevrier BD	Sevrier	20
BD à Bastia	Bastia	20
Festival de la bande dessinée d'Ajaccio	Ajaccio	20
SoBD	Paris	75
FANZINES! Festival	Paris	75
Festiblog	Paris	75
Festival Bulles de Mantes	Mantes la Jolie	78
BD Igny	Igny	91
Festival BD d'Ozoir la Ferrière	Ozoir la Ferrière	91
BD au féminin	Igny	91
Festival BD de Donville les bains	Donvilles les bains	91
Des bulles à Bois Colombes	Bois Colombes	92
Festival BD de Puteaux	Puteaux	92
Festival de la Bande dessinée et du livre de la Fouillade	La Fouillade	12
Salon de la BD	Saint Gaudens	31
Festival de la bande dessinée de Colomiers	Colomiers	31
Festival BD de l'Isle-Jourdain	l'Isle-Jourdain	32
Festival BD de Sérignan	Sérignan	34
Lille comics festival	Lille	59
Handi BD	Denain	59
Bulles de Zinc-4ème édition : Bulles Gourmandes- Salon de la BD	Auby	59
Rendez-vous des bulles	Saint Amand les eaux	59
Opale BD	Coquelles	62
Le Manchot Bulleur	Coutances	50
Fumetti Rencontres de la BD curieuse	Nantes	44
Festival BD de Montreuil Bellay	Montreuil Bellay	49
Bandes à part, festival de la bd engagée	Cholet	49
Festival Abracadabulles	Olonne sur mer	85
Aéro BD	Istres	13
Fête de la Bande Dessinée de Carry le Rouet	Carry le Rouet	13
rencontres du 9e art	Aix	13
Des Calanques et Des Bulles	Marseille	13
Festival international de bande dessinée de Sollies-Ville	Sollies-Ville	83
Bulles en Seyne	La Seyne sur mer	83

Thèses de doctorat soutenues en France sur la bande dessinée

Titre	Année de soutenance	Discipline
L'écriture picturale de Dashiell Hammett	1997	Anglais
La bande dessinée ou l'image fabuleuse - Hugo Pratt et la série des Corto Maltese - l'image ou l'écriture spectaculaire de l'imagination	1999	Art et archéologie
L'entrouvert dans une neo-bande dessinée : une narration multilinéaire	1999	Art et archéologie
La bande dessinée muette depuis les années soixante-dix en Europe, aux Etats-Unis et au japon	2000	Art et archéologie
Héros de bande dessinée : entre présence et absence	2013	Arts
La scène sentimentale de la lecture : autour de la bande dessinée sentimentale coréenne	2007	Arts et science de l'art. Esthétique
La bande dessinée et son double : langage et marges de la bande dessinée : perspectives pratiques, théoriques et éditoriales	2011	Arts et sciences de l'art. Arts plastiques
La Bande dessinée humoristique faite par les femmes en France et au Québec depuis 1960 : analyse basée sur les œuvres et témoignages des créatrices et une production personnelle	1981	Arts plastiques
Pratique personnelle et réflexion théorique sur la bande dessinée	1983	Arts plastiques
L'image et l'enfant : avantages et inconvénients : Etude sur l'enfant marocain de la ville de Settat	1999	Audiovisuel
Valeur graphique de la dent dans la bande dessinée comique	1976	Chirurgie dentaire
La bande dessinée pour enfants, la bande dessinée pour adultes : la bouche et les dents y ont-elles la même signification ?	1980	Chirurgie dentaire
Avulsions dans l'histoire par la bande dessinée	1980	Chirurgie dentaire
La bouche : support de l'expression dans la bande dessinée	1980	Chirurgie dentaire
Dents et dentistes à travers l'humour graphique	1980	Chirurgie dentaire
Valeur graphique et symbolisme de la dent dans la	1985	Chirurgie

bande dessinée réaliste		dentaire
L'hybridation, de nouvelles formes cinématographiques amenées par les dernières technologies dans l'esthétique des films	2010	Cinéma et audiovisuel
Le vampire au fil des siècles : docimasie d'un mythe	2003	Civilisation et littérature anglaise
La représentation de l'Holocauste dans les arts visuels et du spectacle et esthétisation de l'horreur : Texte imprimé	2009	Communication , arts et spectacles
Contribution à l'étude de la bande dessinée comme outil de vulgarisation scientifique	1989	Didactique des disciplines
Astérix : une bédélecture en français langue étrangère pour italophones	2004	Didactologie des langues et des cultures
Le témoignage et les formes de la violence dans la littérature péruvienne (1980-2008)	2013	Espagnol
Vers une culture autre : recherches esthétiques sur la bande dessinée	1976	Esthétique
Enjeux psychiques de l'auto-mise en scène : Christian Boltanski, Annette Messager, David B.	2007	Esthétique et sciences de l'art
Le mythe arthurien dans l'imaginaire du monde anglophone, 1970-1990	1996	Etudes anglaises
Le bruit dans la bande dessinée	1986	Études anglaises
Du Kitsch au Camp : théories de la culture de masse aux Etats-Unis, 1944-1964	2007	Études anglaises et nord-américaines
Mythe et fabulation dans la fiction populaire de Neil Gaiman	2012	Etudes anglophones
Le roman visuel : relations entre texte et image dans la bande dessinée et le roman américains contemporains	2013	Etudes anglophones
L'intervalle et le matériau dans la bande dessinée	2007	Études cinématographiques et audiovisuelles
La bande dessinée en Indonésie : les réponses d'une mythologie en images	1973	Etudes extrême orientales
Germanite de Wilhelm Busch. Expression de son époque et réception (1859-1959)	1988	Études germaniques
Evolutions structurelles, pédagogiques et idéologiques des manuels scolaires d'espagnol du niveau quatrième (1979-1991)	1994	Etudes ibériques

Le personnage iconique dans les bandes dessinées de Miguelanxo Prado	1995	Etudes ibériques
Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années vingt	2004	Etudes ibériques
Lexiques et matérialité de l'écrit dans quelques périodiques illustrés pour l'enfance et l'adolescence pendant le fascisme	1994	Études italiennes
Le reflet inverse: l'image du Mexique dans une bande dessinée d'expression française : "tortillas pour les dalton " de Morris et Goscinny	1992	Études latino-américaines
Images de femmes dans la bande dessinée de la presse américaine contemporaine	1977	Etudes nord-américaines
MAD magazine et la société américaine	1980	Etudes nord-américaines
Les mots dans la peinture pop américaine : Jasper Johns, Andy Warhol et Roy Lichtenstein	1997	Études nord-américaines
Paroles et images d'occitanie dans la bande dessinée	1992	Etudes régionales
Images et fonctions de l'image dans deux romans de José María Merino : El caldero de oro et El centro del aire	2010	Etudes romanes
Manga politique, politique du manga : histoire des relations entre un médium populaire et le pouvoir au Japon contemporain des années 1960 à nos jours	2010	Etudes transcuturelles
ESPACE ET BANDES DESSINEES, L'EMERGENCE D'UN MYTHE DE LA VILLE (1976-1982)	1984	Géographie
Le patrimoine mégalithique, conscience identitaire du paysage littoral breton : un héritage dévoyé	2004	Géographie
L'espace dans la bande dessinée	2010	Géographie
Perceptions et représentations des marais : du vu au vécu, les liens sensibles entre les hommes et les marais	2004	Géographie culturelle
L'égyptomanie-sources, thèmes et symboles : étude de la réutilisation des thèmes décoratifs empruntes a l'Egypte ancienne dans l'art occidental du xvie siècle a nos jours	1987	Histoire
Littérature et lectures de loisirs pour la jeunesse en France sous l'occupation (1940-1944)	1994	Histoire
L'antiquité vue dans la bande dessinée d'expression française (1945-1995) contribution a une pédagogie de l'histoire ancienne	1997	Histoire
"Haro sur le gangster !" : la presse enfantine entre acculturation et moralisation (1934-1954)	2000	Histoire
La représentation de la Préhistoire en France dans la	2009	Histoire

seconde moitié du XXe siècle (1940-2000)		
Cino del Duca, 1899-1967 : de la bande dessinée à la presse du cœur, un patron de presse franco-italien au service de la culture de masse	2012	Histoire
Les mystères de l'Egypte ancienne dans la bande dessinée : essai d'anthropologie iconographique	2010	Histoire contemporaine
Histoire de la bande dessinée belge francophone	1976	Histoire de l'art
Bande dessinée en Midi-Pyrénées : la bulle régionale de 1970 à 2008	2009	Histoire de l'art
Journal et bande dessinée ou l'histoire d'une fusion entre support et média (1970/1990)	2010	Histoire de l'art contemporain
Origines et poétique d'un héroïsme intranquille : les super-héros dans le cinéma américain (2000-2009)	2011	Histoire de l'art. Cinéma
Formes et mythopoeia dans les littératures dessinées	2008	Histoire et sémiologie du texte et de l'image
De la synthèse d'images expressive aux effets bande dessinée : vers un outil d'aide à la création artistique	2011	Informatique
L'adaptation des textes littéraires par la bande dessinée	2001	Langue et littérature française
La figure du forçat dans le roman français de 1835 a 1925 [de Vautrin a Chéri-Bibi]	2010	Langue et littérature française
L'émergence de l'album de jeunesse contemporain. Ruptures et continuité	2011	Langue et littérature française
Publicité et littérature : une approche sémiotique	2013	Langue et littérature française
La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme	2014	Langue et littérature française
Lire Quino : poétique des formes brèves de la littérature dessinée dans la presse argentine (1954-1976)	2011	Langues étrangères appliquées
La Bande dessinée historique : contribution à la pédagogie par l'image : étude descriptive et normative du genre historique dans la bande dessinée française et belge	1979	Lettres
La Bande dessinée humoristique faite par les femmes en France et au Quebec depuis 1960 : analyse basée sur les œuvres et témoignages des créatrices et une production personnelle	1981	Lettres

Merlin, rémanences contemporaines d'un personnage littéraire médiéval dans la production culturelle francophone (fin 20e siècle et début 21e siècle) : origines et pouvoirs	2008	Lettres
Antiquité et postmodernité : les intertextes gréco-latins dans les arts à récit depuis les années soixante (fiction, théâtre, cinéma, série télévisée, bande dessinée)	2011	Lettres
La bande-dessinée en France et en Belgique de 1978 à 1989 : propositions théoriques : à travers quelques aspects de l'histoire des arts et des sciences	1992	Lettres modernes
Astérix ou L'étoile de la raison : une anthropologie comique de l'identité	2004	Lettres modernes
La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer : catalogue commenté des albums et feuilletons publiés à Paris et à Genève, de 1835 à 1905	2011	Lettres modernes
Approche socioculturelle de lecture(s) des constituants émotionnels de quelques bandes dessinées et suggestions pédagogiques en vue de leur utilisation en didactique du français langue étrangère	1980	Linguistique
Récit de l'enfant de six ans d'après une bande dessinée : comparaison de corpus enfantins polonais et français	1981	Linguistique
Le Mythe gaulois : rapport de la bande dessinée à l'idéologie..	1983	Linguistique
Analyse lexicale, syntaxique et textuelle de récits d'enfants de 11-12 ans à partir d'une bande dessinée	1985	Linguistique
Les dessins "Vater und Sohn" (Erich Ohser / E. O. Plauen) et leur exploitation pédagogique	1986	Linguistique
Image, texte et métaopération	1994	Linguistique
Les figures de style dans la sémiologie et comme source de comique dans la bande dessinée d'expression française (Gaston Lagaffe)	1995	Linguistique
Parfait et prétérit dans la langue du dialogue de la fin du 19eme siècle a nos jours	1996	Linguistique
L'enseignement du français langue seconde au Maroc : le rôle de la B.D. comme support pédagogique	2005	Linguistique
La bande dessinée en Afrique subsaharienne et son langage : narrativité, iconicité, poéticité	2006	Linguistique
Les pays perdus des bandes-dessinées	1979	Littérature française

Trait (s) : textes-images (recherches autour de la bande dessinée	1981	Littérature
Essais d'imagologie : réflexions sur le stéréotype culturel a partir d exemples littéraires français et francophones contemporains	1997	Littérature comparée
Comment dune devint l'Incal étude de l'hyper textualité entre le roman de Franck Herbert et les bandes dessinées d'Alexandro Jodorowsky	2000	Littérature comparée
Interactions entre les romans américains et français et la culture de masse (1929-1981) : un thème commun la grande ville, deux champs d'exploitation Paris, New York	2004	Littérature comparée
De l'imaginaire dans les bandes dessinées de Jacobs, Martin et Hergé : étude statistique	2008	Littérature comparée
A la conquête du Graal ? : Réécritures et avatars du mythe du Graal dans la littérature populaire et la culture de masse contemporaines	2011	Littérature comparée
Système de la bande dessinée	1996	Littérature et civilisation comparées
La société française à travers la paralittérature de 1945 à 1968	2005	Littérature et civilisation françaises
Attanasio, Moebius et Jodorowsky, des inventeurs d'univers dans le monde de la science-fiction	1995	Littérature et civilisations comparées
Le traitement du signe dans la bande dessinée : essai de description raisonnée de la bande dessinée	1976	Littérature française
La bande dessinée marginale : critique de la société	1976	Littérature française
La bande dessinée et son espace ou de la représentation de l'espace à l'espace de la représentation	1980	Littérature française
Le divertissement du monde. Langage et réalité dans "les aventures de tintin"	1987	Littérature française
Entre migrance, "résiliance" et reliance : la littérature de jeunesse migrante issue de l'immigration algérienne : un champ exploratoire de l'enfance au profit du contemporain	2008	Littérature française et comparée
Les Mille et une nuits et la littérature moderne (1904-2011)	2012	Littérature française et comparée
Poétique des mondes mythographiques : essai sur la bande dessinée de science-fiction et ses super-héros	2007	Littérature générale et comparée

Figures de l'altérité au XXe siècle : des bestiaires aux monstres	2007	Littérature générale et comparée
La scène de remémoration littéraire dans la littérature des camps : texte en absence, texte à rebours	2011	Littérature générale et comparée
Représentations du Japon et des japonais dans la littérature française depuis la crise de Heisei	2011	Littérature générale et comparée
L'image du médecin dans la bande dessinée	1973	Médecine
Contribution à l'utilisation de la bande dessinée comme instrument pédagogique : une tentative graphique sur l'histoire de la psychiatrie	1975	Médecine
La médecine dans la bande dessinée humoristique de langue française	1975	Médecine
La psychanalyse, avec ou sans divan : contribution à l'utilisation de la bande dessinée pour une approche de la psychanalyse, de ses pratiques, de son discours, dans la cure et hors de la cure	1979	Médecine
Erotisme et sexualité dans la bande dessinée	1979	Médecine
L'Alcool et l'alcoolisme dans la bande dessinée d'expression française	1984	Médecine
Médecine et bandes dessinées	1988	Médecine
Bande dessinée, alcool et alcoolisme	1989	Médecine
Etude expérimentale du Dominique : perspective en épidémiologie psychiatrique chez l'enfant	1992	Médecine
Images de la personne âgée dans la bande dessinée (école franco-belge)	1998	Médecine
La bande dessinée, reflet d'une société : le cas du médecin	1992	Médecine générale
Introduction à la médecine en phylactères, proposition d'un autre moyen pédagogique médical : la bande dessinée	1992	Médecine générale
Le viol dans la bande dessinée	1994	Médecine générale
Introduction à l'étude du chien dans la bande dessinée	1978	Médecine vétérinaire
Le Cheval dans la bande dessinée européenne récente	1980	Médecine vétérinaire
Comparaison du chien de bande dessinée et du chien perçu par son propriétaire	2005	Médecine vétérinaire
Le renard dans la littérature pour enfants	2005	Médecine vétérinaire

Exploration des bases cognitives du déficit d'attribution d'états mentaux à autrui dans la schizophrénie : intérêt de l'enregistrement des mouvements oculaires	2013	Neurosciences Cognitives
Essai de sémiotique appliquée à un certain type d'images : "Le mystère de la grande pyramide", bande dessinée d'E. P. Jacobs	1973	Philosophie
Machines et matrices de la bande dessinée	1975	Philosophie
La peinture et ses images concurrentes dans l'art des années soixante	2010	Philosophie
L' adaptation des personnages : étude sémantique, linguistique, génétique dans les albums de bande dessinée de la collection Lucky Luke	1985	Psychologie
Compréhension des textes multimodaux : l'exemple de la bande dessinée	2003	Psychologie
Attribution d'intention à autrui dans une perspective "life-span" et dans la démence de type Alzheimer Attribution d'intention à autrui dans une perspective "life-span" et dans la démence de type Alzheimer	2006	Science de la vie et de la santé
Modélisation par fusion de formes 3D pour la synthèse d'images Rendu de scènes 3D imitant le style "dessin animé"	1996	Sciences appliquées
Contribution méthodologique à l'étude de la narration graphique	1975	Sciences de l'éducation
Evolution de la bande dessinée dans le journal de Tintin : 1967-1978	1980	Sciences de l'information et de la communication
Shoah et bande dessinée : représentations et enjeux médiatico-mémoriels	2008	Sciences de l'information et de la communication
Le carnet de voyage : approches historique et sémiologique	2009	Sciences de l'information et de la communication
Le manga : un dispositif communicationnel : perception et interactivité	2013	Sciences de l'information et de la communication
Raconter à l'ère numérique : auteurs et lecteurs héritiers de la bande dessinée face aux nouveaux dispositifs de publication	2014	Sciences de l'information et de la communication
La Relation texte-image dans la bande dessinée :	2003	Sciences du

questions de sémantique référentielle		langage
Moi tel qu'en soi-même : le moi narratif dans la bande-dessinée : les fondateurs japonais	2005	Sciences du langage
Les jardins idiomatiques de Babel : la traduction au révélateur des aspects idiomatiques du langage	2005	Sciences du langage
Le développement de l'enseignement du français en Arabie Saoudite par l'utilisation pédagogique des documents authentiques	2006	Sciences du langage
A referenciação e a dêixis : un estudo do signo verbal e do não-verbal em historias em quadrinhos	2012	Sciences du langage
Attribution d'états mentaux a autrui et schizophrénie	1997	Sciences médicales
La bande dessinée : picturale ou scripturale : à propos des "Peanuts" bande dessinée de Schultz	1976	Sémiologie
Contribution à l'analyse sémiotique de la bande dessinée	1976	sémiotique
La bande dessinée comme outil de formation, d'information et de communication. A propos d'une étude sur neuf classes de cm2 a l'école primaire de Villeneuve les Maguelone	1995	Sociologie
Fanzines de bande dessinée : rénovation culturelle et presse alternative	1996	Sociologie
Medias populaires et religions séculières : les bandes dessinées américaines de super-héros et leurs lecteurs ou comment les medias entrent dans la vie de leurs utilisateurs	1996	Sociologie
L'esprit du jeu dans les sociétés postmodernes : Anomies et socialités : Bovarysme, mémoire et aventure	2012	Sociologie
Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle : une typologie des modes d'engagement en bande dessinée	2013	Sociologie
Le genre et les modèles amoureux dans la littérature de jeunesse : éléments de compréhension de l'éducation sentimentale des jeunes en France	2013	Sociologie
Images d'espaces de la banlieue de paris (dix-neuvième et vingtième siècles) : étude de géographie culturelle	1991	Urbanisme et aménagement

Regroupements disciplinaires employés
Concernant les thèses soutenues sur la bande dessinée

Groupe	Discipline	Quantité
Arts	Art et archéologie	3
	Arts	1
	Arts et science de l'art. Esthétique	1
	Arts et sciences de l'art. Arts plastiques	1
	Arts plastiques	2
	Esthétique	1
	Esthétique et sciences de l'art	1
	Histoire de l'art	2
	Histoire de l'art contemporain	1
	Histoire de l'art. Cinéma	1
Autres	Didactique des disciplines	1
	Informatique	1
	Philosophie	3
	Psychologie	2
	Sciences appliquées	1
	Sciences de l'éducation	1
	Urbanisme et aménagement	1
Cinéma	Audiovisuel	1
	Cinéma et audiovisuel	1
	Études cinématographiques et audiovisuelles	1
Civilisations	Etudes régionales	1
	Etudes romanes	1
	Etudes transcuturelles	1
Géographie	Géographie	3
	Géographie culturelle	1
histoire	Histoire	6
	Histoire contemporaine	1
Information et Communication	Communication, arts et spectacles	1
	Sciences de l'information et de la communication	5
Langues	Anglais	1
	Civilisation et littérature anglaise	1
	Didactologie des langues et des cultures	1
	Espagnol	1
	Etudes anglaises	2
	Études anglaises et nord-américaines	1
	Etudes anglophones	2
	Etudes extrême orientales	1

	Études germaniques	1
	Etudes ibériques	3
	Études italiennes	1
	Études latino-américaines	1
	Etudes nord-américaines	3
	Langues étrangères appliquées	1
	Linguistique	10
	Sciences du langage	5
lettres	Langue et littérature française	5
	Lettres	4
	Lettres modernes	3
	Littérature française	1
	Littérature	1
	Littérature comparée	5
	Littérature et civilisation comparées	1
	Littérature et civilisation françaises	1
	Littérature et civilisations comparées	1
	Littérature française	4
	Littérature française et comparée	6
Médecine	Chirurgie dentaire	6
	Médecine	10
	Médecine générale	3
	Médecine vétérinaire	4
	Neurosciences Cognitives	1
	Science de la vie et de la santé	1
	Sciences médicales	1
Sémiologie	Histoire et sémiologie du texte et de l'image	1
	Sémiologie	1
	sémiotique	1
Sociologie	Sociologie	6

Auteurs primés à Angoulême de 1974 à 2015 inclus

(Les auteurs ayant reçu au moins trois prix ont été mis en valeur)

Auteur	prix	Année
Abel Lanzac (s)	Fauve d'or : prix du meilleur album	2013
Adrien Herda	prix jeune talent	2011
Akira Toriyama (Prix du quarantenaire)	Grand Prix	2013
Alain Clément (scénario)	Alph-Art coup de cœur	1992
Alain Dodier	prix de la série	2010
	Alph-Art jeunesse 9-11 ans	1997
Alain Garrigue (dessin)	Alph-Art coup de cœur	1990
Alan Moore (s)	Alph-Art du meilleur album étranger	1989
	Alph-Art du meilleur album étranger	1990
Albert Uderzo	Prix spécial du millénaire	1999
Alex Robinson	Prix du meilleur premier album	2005
Alexis	alfred du dessinateur français	1974
alexis nesme	alph art graine de pro	1996
Alfred	Fauve d'or : prix du meilleur album	2014
Alfredo Chiappori	Prix du meilleur espoir	1974
André Chéret	alfred du dessinateur français	1976
André Franquin	Grand Prix	1974
André Juillard	Grand Prix	1996
	Alph-Art du meilleur album français	1995
Annie Goetzinger	Prix du meilleur espoir	1975
	Meilleure œuvre réaliste française	1977
Anthony Pastor	fauve polar	2013
Art Spiegelman	Grand Prix	2011
	Alph-Art du meilleur album étranger	1988
	Alph-Art du meilleur album étranger	1993
Arthur Burdett Frost	prix du patrimoine	2004
Arthur de Pins	Fauves d'Angoulême - Prix jeunesse	2012
Arthur Qwak (dessin)	Alfred du meilleur premier album	1988
Attilio Micheluzzi	prix du patrimoine	2011
	Alfred du meilleur album	1984
Aurélie Neyret et Joris Chamblain	Fauves d'Angoulême - Prix jeunesse	2014
Baru	Grand Prix	2010
	Alph-Art du meilleur album français	1996

	Alfred du meilleur premier album	1985
	Alph-Art du meilleur album français	1991
Bastien Vivès	Essentiel « Révélation »	2009
	prix de la série	2015
Ben radis et Dodo	alph-art humour	1994
Benjamin Sabatier	alph art scolaire	1991
Benoît Ers	alfred bd scolaire	1988
Benoît Peeters (s)	Alfred du meilleur album	1985
Bernadette Després (dessin), Jacqueline Cohen et Évelyne Reberg (scénario)	Alph-Art Jeunesse 7-8 ans	1999
Bill Watterson	Grand Prix	2014
	Alph-Art du meilleur album étranger	1992
Blutch	les essentiels	2009
	Grand Prix	2009
	alph-art humour	2000
Bob de Moor	Alfred du meilleur album jeunesse	1988
Brecht Evens	prix de l'audace	2011
bruno barbier	alfred de l'avenir	1984
Bruno Gazzotti (dessin) et Fabien Vehlmann (scénario)	Prix Jeunesse 9-12 ans	2007
Bruno le Floch	prix Goscinny	2004
Bruno Madaule (dessin), Sylvia Douyé et Jacky Goupil (scénario)	Alph-Art Jeunesse 7-8 ans	2002
Camille Jourdy	Fauve d'Angoulême - Prix Révélation	2010
Carl Barks	prix du patrimoine	2012
Carlos Giménez	prix du patrimoine	2010
	Alfred du meilleur album	1981
Carlos Nine	Alph-Art du meilleur album étranger	2001
Carlos Sampayo (s)	Meilleure œuvre réaliste étrangère	1978
	Alfred du meilleur album	1983
Catel Mullere t josé louis bocquet	prix cultura	2008
Cécile Chicault	Alph-Art Jeunesse 7-8 ans	2000
Charles Burns	les essentiels	2007
Chloé Cruchaudet	prix Goscinny	2008
	prix cultura	2014
Chris Ware	prix special	2015
	Alph-Art du meilleur album	2003
Christian Binet	Prix du meilleur espoir	1978
	prix cultura	2001

Christian De Metter et catel muller	prix cultura	2005
Christian Godard (s)	Meilleure œuvre réaliste française	1976
Christian Perrissin (scénario) et Matthieu Blanchin (dessin)	les essentiels	2009
Christophe Blain	Fauve d'or : prix du meilleur album	2013
	Alph-Art du meilleur album	2002
	Alph-Art coup de cœur	2000
Christophe Chabouté	Alph-Art coup de cœur	1999
Christopher Claremont	prix spécial pour l'ensemble de son œuvre	2004
Claire Brétecher	alph-art humour	1999
	Prix du 10e anniversaire	1983
Claire Wendling	alph art avenir	1989
Claude Carré	prix Goscinny	1992
Clément Oubrerie (dessin)	Prix du meilleur premier album	2006
	Fauves d'Angoulême - Prix jeunesse	2015
clément paurd	prix jeune talent	2009
Clément Xavier et Lisa Lugrinchez	Fauve d'Angoulême - Prix Révélation	2015
Comès	Alfred du meilleur album	1981
Cosey	Alfred du meilleur album	1982
Cyril doisneau	alph art jeune talent	2002
Cyril Pedrosa	prix cultura	2012
	les essentiels	2008
Daniel germain et Christophe bonnaud	alfred de l'avenir	1985
Daniel Goossens	Grand Prix	1997
	Alfred de l'espoir	1981
Dave Gibbons (d)	Alph-Art du meilleur album étranger	1989
Dave McKean	Alph-Art du meilleur album étranger	1999
David Lloyd (d)	Alph-Art du meilleur album étranger	1990
David Mazzucchelli	prix special	2011
David Prudhomme	prix regards sur le monde	2010
Denis Frémond	Alfred du meilleur premier album	1987
Denis Lapière (scénario)	Alph-Art coup de cœur	1993
Derf Backderf	Fauve d'Angoulême - Prix Révélation	2014
Derib	Alfred Enfant	1982
	alfred du dessinateur étranger	1978

	Prix jeunesse 7-8 ans	2006
Didier Convard	Alph-Art jeunesse	1994
	alfred de la presse	1984
Didier Convard (scénario) et Gine (dessin)	Alfred Enfant	1988
Didier Tarquin (dessin) et Christophe Arleston	Alph-Art jeunesse 9-12 ans	2000
Dino Battaglia	alfred du dessinateur étranger	1975
Dupuy-Berberian	Alph-Art coup de cœur	1989
Édith (d)	Alph-Art du meilleur album français	1993
Edmond Baudoin	Alph-Art du meilleur album français	1992
Élodie Durand	Fauve d'Angoulême - Prix Révélation	2011
Elsa Fanton d'Andon	prix de la bande dessinée scolaire	2006
Emile Bravo	prix Goscinny	2001
	les essentiels	2009
Emmanuel Guibert (dessin)	Alph-Art coup de cœur	1998
	les essentiels	2007
Enki Bilal	Grand Prix	1987
Enrique Sanchez Abuli (s)	Alfred du meilleur album étranger	1986
Eric Libergue	prix Goscinny	1999
Étienne Davodeau	prix cultura	2006
	les essentiels	2009
eugène riousse	prix jeune talent	2013
F'murr	Meilleure œuvre comique française	1978
	alph-art humour	1991
Fabien Rypert (dessin) et B. Travel (scénario)	Alph-Art jeunesse 7-8 ans	1997
Fabio	Alph-Art coup de cœur	1996
Fabrice Lamy (dessin)	Alph-Art coup de cœur	1992
Fabrice Lebeault	Alph-Art coup de cœur	1995
Fabrice Neaud	Alph-Art coup de cœur	1997
Fernando Luna (s)	Alph-Art du meilleur album étranger	1991
Florence Cestac	Grand Prix	2000
	alph-art humour	1989
	alph-art humour	1997
Florent Chavouet chez Philippe Picquier	fauve polar	2015
Florent Ruppert	Essentiel « Révélation »	2007
François Boucq	Grand Prix	1998
	Alfred du meilleur album français	1986
François Bourgeon	prix cultura	1991

	alfred du meilleur dessinateur	1980
	prix cultura	1998
François Schuiten	Grand Prix	2002
	Alfred du meilleur album	1985
Frank Le Gall	prix cultura	1993
	Alph-Art du meilleur album français	1989
Frank Margerin	Grand Prix	1992
Frank Pé et Bom	prix cultura	1990
Fred	Grand Prix	1980
	Alph-Art du meilleur album français	1994
Fred Simon	Prix jeunesse 7-8 ans	2004
Frédéric Remuzat	alph art scolaire	1992
Frederik Peeters	prix de la série	2013
	les essentiels	2007
	les essentiels	2008
Gabrielle Roque	prix jeune talent	2014
Gally	prix cultura	2009
George Herriman	prix du patrimoine	2013
Georges Wolinski	Grand Prix	2005
Gérard Lauzier	Grand Prix	1993
Gibelin et Claire Wendling	alph art de la presse	1991
Gilles Gonnort (scénario)	Alfred du meilleur premier album	1988
Gilles Rochier	Fauve d'Angoulême - Prix Révélation	2012
Gipi	prix Goscinny	2005
	Prix du meilleur album	2006
Glyn Dillon	prix special	2013
Gordon Bess	Meilleure œuvre comique étrangère	1976
Gotlib	Meilleure œuvre comique française	1976
	Grand Prix	1991
Grzegorz Rosinski et Jean van hamme	prix cultura	1989
	prix cultura	1996
Guarnido et Canales	prix du dessin	2004
Guillaume chauchat	prix jeune talent	2010
Guillaume David	alph art scolaire	1996
Guy Delisle	Fauve d'or : prix du meilleur album	2012
Hans Kresse	Meilleure œuvre réaliste étrangère	1977
Helena Klakočar	Alph-Art du meilleur album étranger	2000
Herr Seele et Kamagurka	prix du patrimoine	2014
Herve Bourhis	prix Goscinny	2002
Hugo Pratt	Meilleure œuvre réaliste étrangère	1976

	Grand Prix	1988
	Alfred du meilleur album étranger	1987
isabelle denis	alph art graine de pro	1995
isabelle dethan	alph art avenir	1992
Isabelle Pralong	Essentiel « Révélation »	2008
Isabelle Wilsdorf	Alph-Art Jeunesse 7-8 ans	1998
Jacek Fras	alph art jeune talent	2001
Jack Lawrence (dessin) et Mike Bullock (scénario)	Prix jeunesse 7-8 ans	2007
Jackie Berroyer (scénario)	Prix du meilleur espoir	1979
Jacques Lob[Note 3]	Grand Prix	1986
Jacques Martin	Meilleure œuvre réaliste française	1978
Jacques Tardi	prix cultura	1994
	Grand Prix	1985
	alph'art du meilleur dessin	2002
	alfred du dessinateur français	1975
	prix cultura	2002
Jacques-Henri Tournadre	alfred de l'avenir	1982
Jaime Hernandez	prix du patrimoine	2006
Jano	Alph-Art du meilleur album français	1990
Janry (dessin) et Philippe Tome (scénario)	Alph-Art jeunesse	1992
Jean Regnaud (scénario) et Émile Bravo (dessin)	les essentiels	2008
Jean Roba	Alfred Enfant	1981
Jean Teulé	Alph-Art du meilleur album français	1989
Jean-Baptiste Andréae (dessin) et Mathieu Gallié (scénario)	Alph-Art jeunesse	1995
Jean-claude denis	Prix du dialogue et de l'écriture	2003
	Grand Prix	2012
Jean-Claude Forest	Grand Prix	1983
	Alfred moins de 12 ans	1987
Jean-Claude Gal	Prix du meilleur espoir	1976
Jean-Claude Götting	Alfred du meilleur premier album	1986
Jean-Claude Mézières	Grand Prix	1984
Jean-Louis Mourier (dessin) et Christophe Arleston (scénario)	Alph-Art Jeunesse 9-12 ans	1998
	Alph-Art Jeunesse 9-12 ans	2002
Jean-Luc Coudray (scénario)	Alph-Art coup de cœur	1990
Jean-Marc Reiser	Grand Prix	1978
Jean-marc rochette	alph-art humour	2001
Jean-Marc Thévenet (s)	Alph-Art du meilleur album français	1991
Jean-Philippe Stassen	prix Goscinny	2000
	prix du nouvel auteur	1993

	Alph-Art coup de cœur	1993
	alph art de la presse	1993
Jean-Pierre Autheman	Alfred du meilleur album français	1987
Jean-Pierre Gibrat (dessin)	Prix du meilleur espoir	1979
	prix du dessin	2006
Jeff Smith	Alph-Art du meilleur album étranger	1996
Jens Harder	prix de l'audace	2010
Jeremie Moreau	prix jeune talent	2012
Jerome Charyn (s)	Alfred du meilleur album français	1986
Jérôme Mulot	Essentiel « Révélation »	2007
Jijé	Grand Prix	1977
Jim Woodring	prix special	2012
Jiro Taniguchi	prix du dessin	2005
Joann Sfar	Prix jeunesse 7-8 ans	2004
	prix Goscinny	1997
	prix du trentenaire	2003
	Essentiel Jeunesse	2009
	Alph-Art coup de cœur	1998
Jochen Gerner	alph art scolaire	1990
Joe Daly	prix special	2010
Joe Kubert	Alph-Art du meilleur album étranger	1998
Joe Sacco	prix regards sur le monde	2011
Johan de Moor et Stephane Desberg	alph-art humour	1995
Jon McNaught	Fauve d'Angoulême - Prix Révélation	2013
Jordi Bernet (d)	Alfred du meilleur album étranger	1986
Jorge Zentner (s)	Alph-Art du meilleur album étranger	1997
José Muñoz	Grand Prix	2007
	Meilleure œuvre réaliste étrangère	1978
	Alfred du meilleur album	1983
Juanjo Guarnido et diaz canales	prix cultura	2004
	prix de la série	2006
Jul	prix Goscinny	2007
Julie Maroh	prix cultura	2011
Julien Lamanda	alph art scolaire	1994
Julien Neel	Prix jeunesse 9-12 ans	2005
	Fauves d'Angoulême - Prix jeunesse	2010
Julio Ribera (d)	Meilleure œuvre réaliste française	1976
Kaoru Mori	prix intergénérations	2012

Karine Bernadou	prix jeune talent	2006
Katsuhiro Ōtomo	Grand Prix	2015
Kyung eun Park	prix jeune talent	2007
Laurence Harlé (s)	Alph-Art du meilleur album français	1988
Leopold Bensaïd	prix de la bande dessinée scolaire	2010
Lewis Trondheim	prix de la série	2005
	Grand Prix	2006
	Alph-Art coup de cœur	1994
Lidwine (dessin) et Serge Le Tendre (scénario)	Alph-Art Jeunesse 9-12 ans	1999
Lise Remon	prix de la bande dessinée scolaire	2013
Luc Jacamon	alfred bd scolaire	1986
Lucien De Gieter	Alfred Enfant	1986
Lucrèce Andréaé	prix de la bande dessinée scolaire	2007
Ludovic Debeurme	prix Goscinny	2006
	les essentiels	2007
Luong Dien Phong, Laurent Pavési et Pascal Masslo	alfred bd scolaire	1985
Lupano et Rodguen	fauve polar	2014
Manu Larcenet	Prix du meilleur album	2004
Manuele Fior	Fauve d'or : prix du meilleur album	2011
Marc Wasterlain	Prix du meilleur espoir	1980
Marc-Antoine Mathieu	Alph-Art coup de cœur	1991
Marguerite Abouet (scénario)	Prix du meilleur premier album	2006
Marijac	Grand Prix	1979
Marion Montaigne	prix cultura	2013
Marjane Satrapi	Prix du meilleur album	2005
	Alph-Art coup de cœur	2001
Martin Veyron	Grand Prix	2001
Marylou Dufournet	prix de la bande dessinée scolaire	2011
Matthieu Blanchin	Alph-Art coup de cœur	2002
Matthieu Bonhomme	Alph-Art du meilleur premier album	2003
	prix intergénérations	2010
Max Cabanes	Grand Prix	1990
Mazan	alfred de l'avenir	1988
Michel Blanc-Dumont (d)	Alph-Art du meilleur album français	1988
Michel Faure (dessin) et Robert Génin (scénario)	Alfred Enfant	1983
Michel Plessix	prix cultura	2000
Michel Rabagliati	prix cultura	2010
Miguelanxo Prado	Alph-Art du meilleur album étranger	1994
	Alph-Art du meilleur album	1991

	étranger	
Milo Manara (d)	Alfred du meilleur album étranger	1987
Moana Thouard	alph art scolaire	1989
Moebius	Grand Prix	1981
Moebius	alfred du dessinateur français	1977
Morgan Navarro	prix de l'audace	2012
Morris	Grand prix spécial du 20e anniversaire	1992
Nadou (dessin) et Patrick Sobral (scénario)	Fauves d'Angoulême - Prix jeunesse	2013
Naoki Urasawa	prix intergénérations	2011
	prix de la série	2004
Nicolas de Crécy (d)	Alph-Art du meilleur album français	1998
	prix Goscinny	1995
Nicolas Dumontheuil	prix Goscinny	1996
	Alph-Art du meilleur album français	1997
Nicolas Keramidas (dessin) et Crisse (scénario)	Prix jeunesse 9-12 ans	2004
Nicolas Marlet	alfred bd scolaire	1987
Nikita Mandryka	prix du patrimoine	2005
	Grand Prix	1994
NoéGarcia	prix de la bande dessinée scolaire	2014
O'Groj	alfred de l'avenir	1987
Olivier Dutto	Prix jeunesse 7-8 ans	2005
Olivier Ka (scénario) et Alfred (dessin)	les essentiels	2007
Olivier Schwartz (dessin) et Jean-Louis Fonteneau (scénario)	Alph-Art Jeunesse 7-8 ans	2003
olivier supiot	alph'art du meilleur dessin	2003
	alph art graine de pro	1997
Olivier Vatine (scénario)	Alph-Art coup de cœur	1992
Pascal Rabaté	Alph-Art du meilleur album français	2000
	les essentiels	2008
Patrick Morin	prix jeune talent	2008
Patrick Prugne	alph art avenir	1990
Paul Cauuet et wilfrid lupano	prix cultura	2015
Paul Gillon	Grand Prix	1982
	alfred du dessinateur français	1978
Peter Blegvad	Fauve d'Angoulême - Prix Révélation	2014
Peyo	Alfred Enfant	1984
Philippe Buchet (dessin) et Jean-David Morvan (scénario)	Prix jeunesse 9-12 ans	2006
	Essentiel Jeunesse	2008

Philippe Druillet	Grand Prix	1988
Philippe Dupuy et charles Berberian	Grand Prix	2008
	Alph-Art du meilleur album français	1999
Philippe Sternis (dessin) et Patrick Cothias (scénario)	Alfred Enfant	1985
Philippe Vuillemin	Grand Prix	1995
Pica (dessin) et Erroc (scénario)	Alph-Art Jeunesse 9-12 ans	2001
Pierre-Jean Bichose	prix Goscinny	1988
Posy Simmonds	les essentiels	2009
Reg Smythe	Meilleure œuvre comique étrangère	1977
Régis Franc	Prix du meilleur espoir	1977
Régis Loisel	prix cultura	1992
	prix cultura	1995
	Grand Prix	2003
Renaud Dillies	Alph-Art du meilleur premier album	2004
René Pellos	Grand Prix	1976
René Pétillon	Grand Prix	1989
	Alph-Art du meilleur album français	2001
	Meilleure œuvre comique français	1977
Riad Sattouf	prix Goscinny	2003
	Fauve d'or : prix du meilleur album	2010
	Fauve d'or : prix du meilleur album	**2015**
Richard Beaumois	prix de la bande dessinée scolaire	2008
Richard Corben	alfred du dessinateur étranger	1976
Roba	Meilleure œuvre comique étrangère	1978
Robert Crumb	Grand Prix	1999
Roger Widenlocher (dessin) et Herlé (scénario)	Alph-Art jeunesse	1993
romain sein	alph art jeune talent	2003
Romuald Reutimann et pierre gabus	prix de la série	2012
Ruben Pellejero (d)	Alph-Art du meilleur album étranger	1997
Rutu Modan	prix special	2014
	les essentiels	2008
Sandrine Revel (dessin) et Denis-Pierre Filippi (scénario)	Alph-Art Jeunesse 7-8 ans	2001
Serge Monfort	Alph-Art jeunesse 7-8 ans	1988
Shaun Tan	Fauve d'or : prix du meilleur album	2008
Shigeru Mizuki	prix du patrimoine	2009
	Prix du meilleur album	2007

Simon Hureau	fauve polar	2012
Stan et Vince (dessin) et Zep (scénario)	Fauves d'Angoulême - Prix jeunesse	2011
Stéphane Colman (dessin) et Stephen Desberg (scénario)	Alph-Art enfant & jeunesseNote 1	1991
Stephane Perger	alph art graine de pro	1999
Sylvain Chomet (s)	Alph-Art du meilleur album français	1998
Sylvain Nozie Rondet	alph art jeune talent	2000
Sylvain Vallée et fabien nury	prix de la série	2011
Tanino Liberatore et Stefano Tamburini	alfred de la presse	1983
Ted Benoît	alfred du meilleur dessinateur	1979
	prix cultura	1997
Ted Stearn	prix de la série	2014
Téhem	Alph-Art Jeunesse 9-12 ans	2003
Thierry Cailleteau et Olivier Vatine	Alph-Art jeunesse	1989
Thierry clavaud	alfred de l'avenir	1983
Thierry Gaufilet	alfred de l'avenir	1986
Tiburce Oger	alph art avenir	1991
Tito	Alfred Enfant	1987
Tome et Janry	alph-art humour	1992
Tonino Benaquista	prix Goscinny	1998
Touïs (dessin) et Gérald Frydman (scénarios)	prix du patrimoine	2007
Tove Jansson	prix du patrimoine	2008
Tronchet	alph-art humour	1993
	alph-art humour	1998
Tronchet et Gelli	alph-art humour	1990
Turk (dessin) et Bob de Groot (scénario)	Alph-Art jeunesse	1990
Ulli Lust	Fauve d'Angoulême - Prix Révélation	2011
Valentin Morice	prix de la bande dessinée scolaire	2012
Victor de la Fuente	alfred du dessinateur étranger	1974
Vincent Caut	prix de la bande dessinée scolaire	2009
Vincent Perriot	prix jeune talent	2005
Virginie Broquet	alph art avenir	1993
Vittorio Giardino	Alph-Art du meilleur album étranger	1995
Wally Wood	alfred du dessinateur étranger	1977
Will Eisner	Grand Prix	1975
Willem	Grand Prix	2013

	alph-art humour	1996
Winshluss	Fauve d'or : prix du meilleur album	2009
Yann (s)	Alph-Art du meilleur album français	1993
Yann-joseph Provost	alph art graine de pro	1998
Yoshihiro Tatsumi	prix regards sur le monde	2012
Yves Got (d)	Meilleure œuvre comique français	1977
Zep	prix cultura	2003
	Grand Prix	2004
	Alph-Art jeunesse 9-12 ans	1988
Zhang Leping	prix du patrimoine	2015

Musées dédiés à la bande dessinée à travers le monde

Institution	Pays	Date d'ouverture	Ville
Wilhelm Busch museum Hannover	Allemagne	1930	Hannovre
Centre Belge de la Bande Dessinée	Belgique	1989	Bruxelles
Musée Hergé	Belgique	2009	Louvain
Museet for Dansk Bladtegning	Danemark	1870	Copenhague
Storm P. Museet	Danemark	1880	Frederiksberg
Museu del comic i l illustracio	Espagne	1997	Barcelone
International museum of cartoon art	Etats-Unis	1974	Boca raton
Ohio state university cartoon research library	Etats-Unis	1977	Columbus
Cartoon art museum of california	Etats-Unis	1984	San francisco
Words & Pictures Museum of Fine Sequential Art	Etats-Unis	1992	Northampton
Charles M. Schulz museum and research center	Etats-Unis	2002	Santa rosa
Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image	France	1990	Angoulême
Museo italiani del Fumetto	Italie	2000	Turin
Omiya municipal cartoon art museum manga kaikan	Japon	1966	Omiya
Contemporary manga library	Japon	1978	Tokyo
Musée d'art Machiko Hasegawa	Japon	1985	Tokyo
Osamu Tezuka manga museum	Japon	1994	Takarazuka
Kochi Shimin sogo bunka plaza	Japon	2002	Kochi
Museé International du Manga	Japon	2006	Kyoto
Museo de la caricatura	Mexique	1987	Mexico
New-Zealand cartoon archive (Alexander Turnbull Library)	Nouvelle Zelande	1992	Wellington
Het Nederlands Stripmuseum	Pays Bas	1994	Groningen
Muzeum Karykatury	Pologne	1978	Varsovie
Bedeteca de lisboa	Portugal	1996	Lisbonne
Centro nacional de banda desenhada e imagem	Portugal	2000	Lisbonne
The centre for the study of cartoons and caricature	Royaume Uni	1973	Canterbury
British cattoon center	Royaume Uni	1992	Londres
The cartoon museum	Royaume Uni	2006	Londres

Karikatur & cartoon museum Basel	Suisse	1980	Bâle
Centre suisse de la bande dessinée	Suisse	1998	Lausanne
Karikatür ve Mizah Müzesi	Turquie	1975	Istanbul
Musée Ishinomaki mangattan	Japon	2001	Ishinomaki

Galeries spécialisées en bande dessinée en France

Nom	Année d'ouverture	Année de fermeture	Ville
Librairie et galerie La parenthèse	1981		Nancy
Galerie Christian Desbois	1986	2010	Paris
Galerie bleus et originaux	1998		Lyon
Galerie Daniel Maghen	1999		Paris
Galerie des arts graphiques	2000	2012	Paris
Galerie 9e art	2002		Paris
Galerie Arludik	2004		Paris
Librairie et galerie BD spirit	2004		Paris
Galerie Zicbul	2004		Paris
Galerie Barbier & Mathon	2007		Paris
Galerie Slomka	2008	2012	Paris
Galerie Napoléon	2010		Paris
Galerie Oblique	2010		Rennes
Galerie Collin	2010		Paris
LA gallery	2010	2012	Paris
Galerie Petits Papiers Paris	2011		Paris
Mezzanine	2011		Montpellier
Galerie martel	2013		Paris
Galerie Champaka	2013		Paris
Galerie Glénat	2013		Paris

Ventes aux enchères publiques, en France, ayant majoritairement inclus des originaux de bande dessinée

Maison	date
Tajan	juin-97
Tajan	nov-00
Tajan	nov-03
Tajan	mars-04
Tajan	mars-05
Brissonneau Daguerre	avr-05
Tajan	nov-05
Tajan	mai-06
Artcurial	nov-06
Artcurial	nov-06
Couteau Begarie	déc-06
Artcurial	mars-07
Artcurial	mars-07
Couteau Begarie	juin-07
Artcurial	nov-07
Millon & associés	nov-07
Artcurial	mars-08
Millon & associés et Cornette	mai-08
Couteau Begarie	juin-08
Artcurial	sept-08
Artcurial	nov-08
Millon & associés	nov-08
Couteau Begarie	déc-08
Aponem	mars-09
Artcurial	mars-09
Millon & associés	mars-09
Piasa	avr-09
Couteau Begarie	juin-09
Millon & associés	juin-09
Artcurial	sept-09
Artcurial	nov-09
Millon & associés et Cornette	déc-09
Artcurial	mars-10
Piasa	mai-10
Artcurial	juin-10
Couteau Begarie	juin-10
Artcurial	oct-10

Piasa	oct-10
Tajan	oct-10
Artcurial	nov-10
Couteau Begarie	déc-10
Millon & associés	déc-10
Aponem	avr-11
Artcurial	avr-11
Artcurial	avr-11
Couteau Begarie	juin-11
Artcurial	oct-11
Couteau Begarie	oct-11
Millon & associés	nov-11
Artcurial	nov-11
Cornette de Saint-Cyr	déc-11
Cornette de Saint-Cyr	déc-11
Neret Tessier	janv-12
Artcurial	févr-12
Couteau Begarie	mars-12
Artcurial	mars-12
Artcurial	mai-12
Millon & associés	juin-12
Artcurial	juin-12
Sothebys	juil-12
Aponem	oct-12
Cornette de Saint-Cyr	oct-12
Couteau Begarie	oct-12
Artcurial	oct-12
Piasa	nov-12
Couteau Begarie	févr-13
Artcurial	févr-13
Artcurial	févr-13
Aponem	avr-13
Couteau Begarie	juin-13
Millon & associés	juin-13
Artcurial	oct-13
Cornette de Saint-Cyr	oct-13
Couteau Begarie	oct-13
Artcurial	nov-13
Millon & associés	déc-13
Piasa	déc-13

Vermot et Associés	déc-13
Christies	avr-14
Cornette de Saint-Cyr	avr-14
Artcurial	avr-14
Couteau Begarie	mai-14
Artcurial	mai-14
Artcurial	mai-14
Millon & associés	juin-14
Vermot et Associés	juin-14
Couteau Begarie	oct-14
Vermot et Associés	oct-14
Artcurial	oct-14
Neret Tessier	nov-14
Artcurial	nov-14
Aponem	déc-14
Cornette de Saint-Cyr	déc-14
Millon & associés	déc-14
Vermot et associés	déc-14
Christies	mars-15
Sothebys	mars-15
Vermot et Associés	mars-15
Couteau Begarie	avr-15
Neret Tessier	mai-15
Roquigny	mai-15
Artcurial	mai-15
Cornette de Saint-Cyr	juin-15
Estim Nation	juin-15
Millon & associés	juin-15
Vermot et Associés	juin-15
Couteau Begarie	oct-15
Sothebys	oct-15
Artcurial	oct-15
Artcurial	nov-15
Millon & associés	déc-15

Les expositions de notre corpus

Titre de l'exposition	Commune	Institution	Date de début	Date de fin
Bande dessinée et figuration narrative	Paris	Musée du Louvre	04/1967	06/1967
Hogarth	Marseille	Bibliothèque municipale	1985	
Les états d'art de la bande dessinée	paris	Fondation d'entreprise COPRIM	29/01/1977	14/03/1997
Bandes dessinées chinoises	Paris	Centre Georges Pompidou	21/04/1982	14/06/1982
Maurice Tillieux : écrivain, dessinateur et scénariste	Marseille	Bibliothèque municipale	02/05/1983	30/06/1983
Architectures de bande dessinée	Paris	Institut français d'architecture	04/06/1985	12/10/1985
Au Tibet avec Tintin	paris	Arche de la fraternité, la Défense	14/10/1994	05/02/1995
Ils sont fous d'Astérix... un mythe contemporain	Paris	Musée des arts et traditions populaires	30/10/1996	21/04/1997
Toutan'BD, L'Egypte dans la bande dessinée	Angers	Musée Pincé	17/10/1998	31/01/1999
Le temps, vite	paris	Centre Pompidou	12/01/2000	17/04/2000
Visions du futur	Paris	Galeries nationales du Grand Palais	05/10/2000	01/01/2001
Maîtres de la bande dessinée européenne	Paris	Bibliothèque Nationale de France	31/10/2000	07/01/2001
Enkibilalandeuxmilleun	paris	Bibliothèque Forney	20/01/2001	14/04/2001
Héros populaires	Paris	Musée des arts et traditions populaires	22/05/2001	10/06/2002
Blaek, bandes dessinées danoises	paris	Maison du Danemark	13/06/2003	20/07/2003
Le chat s'expose	paris	Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts	23/10/2003	04/01/2004
Le monde de Franquin	Paris	Cité des Sciences et de l'Industrie	19/10/2004	août-05
Miyazaki-Moebius	Paris	La Monnaie de Paris	01/12/2004	13/04/2005
François Bourgeon, l'envers du décor	brest	Bibliothèque municipale	02/05/2006	29/07/2006
Dans l'ombre de Bécassine	Noyon	musée du Noyonnais	15/09/2006	06/01/2007
Hergé	Paris	Centre Georges Pompidou	20/12/2006	19/02/2007
Les Trames sombres de Masse	Les sables d'Olonne	Musée Sainte Croix	24/03/2007	17/062007
Toy Comix	paris	Musée des arts décoratifs	15/11/2007	09/03/2008
La BD s'attaque au musée !	Aix en Provence	Musée Granet	19/03/2008	08/06/2008
Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui : Babar, Harry Potter et Cie	Paris	Bibliothèque Nationale de France	14/10/2008	11/04/2009

Quintet	Lyon	Musée d'art contemporain	13/02/2009	19/04/2009
Hugo Pratt périples secrets	Cherbourg	Musée d'art Thomas Henry	03/04/2009	20/09/2009
La Grande Guerre dans la bande dessinée	Péronne	Historial de la Grande Guerre	14/05/2009	23/08/2009
Vraoum	Paris	La Maison Rouge	28/05/2009	27/09/2009
Tarzan !	Paris	Quai Branly	16/06/2009	27/09/2009
Art nouveau revival	Paris	Musée d'Orsay	20/10/2009	04/02/2010
Astérix au musée de Cluny	Paris	Musée national du Moyen-Age	28/10/2009	03/01/2010
Chefs d'œuvre ?	Metz	Centre Pompidou	12/05/2010	29/08/2011
Architecture et bande dessinée, la ville dessinée	Paris	Cité de l'architecture et du patrimoine	09/06/2010	02/01/2011
100 pour 100	Paris	Bibliothèque Forney	24/09/2010	08/01/2011
Biennale d'art contemporain	Le Havre	Divers lieux	01/10/2010	31/10/2010
Moebius Transe Forme	Paris	Fondation Cartier pour l'art contemporain	12/10/2010	13/03/2011
Brassens ou la liberté	Paris	Cité de la musique	15/03/2011	21/08/2011
Hugo Pratt	Paris	Pinacothèque	17/03/2011	21/08/2011
Traits résistants, la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours	Lyon	Centre d'Histoire et de la déportation	31/03/2011	18/09/2011
Corto Maltese et les secrets de l'initiation	paris	Musée de la franc-maçonnerie	15/02/2012	15/07/2012
Art spiegelman	Paris	BPI	21/03/2012	21/05/2012
L'Algérie à l'ombre des armes	Paris	Musée des invalides	28/03/2012	08/07/2012
Crumb, de l'underground à la Genèse	Paris	Musé d'art moderne de la ville de Paris	13/04/2012	19/08/2012
1917	Paris	Centre Pompidou	26/05/2012	24/09/2012
Wolinski, 50 ans de dessins	Paris	Bibliothèque Nationale de France	29/06/2012	02/09/2012
Rêve de monuments	Paris	Conciergerie	22/11/2012	24/02/2013
Enki Bilal, Mecanhumanimal	Paris	Musée des arts et métiers	04/06/2013	05/01/2014
Tardi	Cherbourg	Salons de l'hôtel de ville	29/06/2013	01/09/2013
Asterix à la BNF !	Paris	Bibliothèque Nationale de France	16/10/2013	26/01/2014
Albums - Bande dessinée et immigration. 1913-2013	Paris	Musée de l'histoire de l'immigration	16/10/2013	27/04/2014
Comics park	Paris	Museum d'Histoire Naturelle	15/12/2013	11/05/2014
La grimace du monde	Grenoble	Couvent Sainte Cécile	13/02/2014	23/04/2014

Les mondes de Gotlib	Paris	Musée d'art et d'histoire du judaïsme	12/03/2014	20/07/2014
Métal hurlant - A Suivre ; la bande dessinée fait sa révolution	Landerneau	Fondation Leclerc	28/06/2014	26/10/2014
Revoir paris	paris	Cité de l'architecture et du patrimoine	20/11/2014	09/03/2015

Commissaires des expositions du corpus

Nom	Nombre d'expositions corpus	Rapport à la structure	Profil	Domaine
Adoue, Francis	1	Interne	responsable des évènements littéraires au CMN	Muséal
Amsellem, Patrick	1	Externe	ancien ami d'Hugo Pratt	?
Aumage, Xavier	1	Interne	Archiviste	Muséal
Barbier, Jean-Baptiste	1	Externe	Galeriste	Bande dessinée
Bernière, Vincent	1	Externe	éditeur	histoire de l'art
Bertrand, Christophe	1	Interne	Conservateur au musée de l'armée	Muséal
Boissier, Jean-Louis	1	Externe	universitaire	Universitaire
Boualy, Roger	1	Externe	ethnologue	Universitaire
Busscher, Jean-Marie de	1	Externe	journaliste	histoire de l'art
Camilleri, Jean-François	1	Externe	Directeur commercial	?
Charles, Dorothée	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Corvisier, Christian	1	Externe	Docteur en archéologie médiévale	Universitaire
Deroudille, Clémentine	1	Externe	historienne de l'art, journaliste	histoire de l'art
Destenay, Patrick	1	Externe	universitaire	Universitaire
Faur, Jean-Claude	**2**	Interne	conservateur des bibliothèques	Bibliothèque
Findinier, Benjamin	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Gibello-Bernette, Corinne	1	Interne	chargée de collections à la BNF	Bibliothèque
Gokalp, sébastien	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Gourarier, zeev	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Groensteen, Thierry	**2**	Externe	docteur en lettres modernes	Bande dessinée
Groshens, Marie-Claude	1	Externe	ethnologue	Universitaire
Guyon, Lionel	1	Externe	scénographe	Muséal
Hardy, Elisabeth	1	Interne	chargée de mission au MHN de Marseille	Muséal
Hoog, Anne-Hélène	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Le Bon, Laurent	**3**	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Lecoeur, Christelle	1	Externe	scénographe	Muséal

Lehembre, Bernard	1	Externe	universitaire	Universitaire
Liévin, Véronique	1	Interne	Responsable de l'artothèque de Cherbourg	Muséal
Maguet, Frédéric	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Marie, Vincent	**2**	Externe	universitaire	enseignant
Martin, Jean-Philippe	**2**	Externe	responsable de l'action culturelle au musée de la bande dessinée	Bande dessinée
Mauvieux, Martine	1	Interne	responsable du dessin de presse au cabinet des estampes	Muséal
Menu, Jean-Christophe	1	Externe	Auteur	Bande dessinée
Mériaux, Pascal		Externe	universitaire	enseignant
Mevel, Patricia	1	Interne	bibliothèque municipale de Brest	Bibliothèque
Moliterni, Claude	1	Externe	documentaliste	Bande dessinée
Mouchart, Benoît	1	Externe	journaliste	Bande dessinée
Moyersoen, Jean-François	1	Externe	éditeur	Bande dessinée
Munoz, Pili	1	Externe	directrice de la maison des auteurs	Bande dessinée
Mutterer, François	1	Externe	architecte, plasticien	Muséal
Noël, Marie-France	1	Externe	Ingénieur de recherches	Muséal
Ollivier, Gilles	1	Externe	prof en lycée	?
Oppetit, Danielle	1	Interne	conservateur des bibliothèques	Bibliothèque
Payen, Emmanuèle	1	Interne	conservateur des bibliothèques	Bibliothèque
Peeters, Benoît	1	Externe	auteur	Bande dessinée
Picaud, Carine	**2**	Interne	conservateur des bibliothèques	Bibliothèque
Piffault, Olivier	1	Interne	conservateur des bibliothèques	Bibliothèque
Piques, Marie-Chantal	1	Externe	juriste (spécialiste de la chine)	?
Prat, Thierry	1	Interne	directeur de production au musée d'art contemporain de Lyon	Muséal
Rambert, Francis	1	Externe	critique	Critique
Raspail, Thierry	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Rosenberg, David	1	Externe	enseignant en art contemporain	Universitaire
Sacramone, Léanne	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Schuiten, François	1	Externe	auteur	Bande dessinée
Sfar, Joann	1	Externe	auteur	Bande dessinée
Soutif, Daniel	1	Externe	critique d'art	Critique
Sterckx, Pierre	**2**	Externe	critique d'art	Critique

Tapié, Alain	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Thévenet, Jean-Marc	**2**	Externe	éditeur	Bande dessinée
Thibault, Danièle	1	Interne	chargée de recherche à la BNF	Bibliothèque
Thiébaut, Philippe	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Tocquer, Niolas	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Verhoest, Eric	1	Externe	Galeriste	Bande dessinée
Virassamynaïken, Ludmila	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Wivel, Mathias	1	Interne	conservateur du patrimoine	Muséal
Zanotti, Patricia	1	Externe	directrice de Cong SA	Bande dessinée

Les auteurs des originaux de bande dessinée
Présentés dans les expositions de notre corpus

Auteur	Nombre d'expositions dans le corpus	Nombre de planches parmi ces expositions	Nationalité	Année de naissance	Genre
Abel, Jessica	1	1	américaine	1969	féminin
Abranches, Filipe	1	1	portugaise	1965	masculin
Ache, caran d' (Emmanuel Poiré, dit)	1	5	française	1858	masculin
Adam, Peggy	1	1	française	1974	féminin
Agrimbau, Diego	1	1	argentine	1975	masculin
Ahko (Ko Man-ho, dit)	1	1	chinoise	1971	masculin
Alexis (Dominique Vallet, dit)	1	2	française	1946	masculin
Alice, Alex	1	2	française	1974	masculin
Andersson, Max	1	3	suèdoise	1962	masculin
Andersson, Oskar	1	4	suèdoise	1877	masculin
Andreas (Andreas Martens, dit)	1	3	allemande	1951	masculin
Aristophane (Firmin Aristophane Boulon, dit)	1	2	française	1967	masculin
Armand, Jacques	1	2	française	1957	masculin
Arno (Arnaud Dombre, dit)	1	1	française	1961	masculin
Auclair, Claude	2	7	française	1943	masculin
Avril, François	1	1	française	1961	masculin
Ayroles, François	2	6	française	1969	masculin
Bacilieri, Paolo	1	1	italienne	1965	masculin
Baek, Jong-Min	1	1	coréenne	1980	masculin
Baladi, Alex	1	3	suisse	1969	masculin
Baraou Anne	1	3	française	1965	féminin
Barbier, Alex	1	2	française	1950	masculin
Barbucci, Alessandro	1	1	italienne	1977	masculin
Barks, Carl	1	5	américaine	1901	masculin

Barreto, Eduardo	1	1	urugayen	1954	masculin
Baru (Hervé Barulea, dit)	2	4	française	1947	masculin
Bateman, Henry Mayo	1	1	britannique	1887	masculin
Battaglia, Dino	2	8	italienne	1923	masculin
Baudoin, Edmond	2	5	française	1942	masculin
Baxendale, Leo	1	4	britannique	1930	masculin
Baxter, Glen	1	2	britannique	1944	masculin
Bazooka	1	1	française	collectif	collectif
Beaulieu, Jimmy	1	1	québécoise	1973	masculin
Beb-Deum (Bertrand Demey, dit)	1	3	française	1960	masculin
BEJA	1	3	française	1961	masculin
Bellamy, Frank	2	4	britannique	1917	masculin
Ben Radis (Rémi Bernardi, dit)	2	7	française	1956	masculin
Benoît, Ted (Thierry Benoît, dit)	3	15	française	1947	masculin
Berberian, Charles	3	6	française	1959	masculin
Berckmans, Arthur	1	6	belge	1929	masculin
Berthet, Philippe	1	1	française	1956	masculin
Bertola, Pierre-alain	1	3	suisse	1956	masculin
Bertrand, Philippe	1	1	française	1949	masculin
Beyer, Mark	1	1	américaine	1959	masculin
Bezian, Frédéric	2	3	française	1950	masculin
Biard, Jean-François	1	1	française	1955	masculin
Bilal, Enki (Enes Bilalovic, dit)	**9**	**104**	française	1951	masculin
Binet, Christian	1	4	française	1947	masculin
Blain, Christophe	1	1	française	1970	masculin
Blanquet, stéphane	1	2	française	1973	masculin
Blasco, Jesus	1	6	espagnole	1919	masculin
Blexbolex (Bernard Granger, dit)	1	3	française	1966	masculin
Blondeau, Muriel	1	6	belge	1967	féminin
Blutch (Christian Hincker, dit)	3	12	française	1967	masculin
Bode, Mark	1	2	américaine		masculin

Bode, Vaughn	2	6	américaine	1941	masculin
Boilet, Frédéric	2	2	française	1960	masculin
Boiscommun, Olivier	1	2	française	1971	masculin
Boogaard, Theo van den	1	2	néerlandaise	1948	masculin
Bordalo Pinheiro, Rafael	1	4	portugaise	1846	masculin
Borrini, Fabrizio	1	2	belge	1960	masculin
Bottaro, Luciano	1	5	italienne	1931	masculin
Boucq, François	4	21	française	1955	masculin
Boudjellal, Farid	1	1	française	1953	masculin
Bourgeon, François	3	**53**	française	1945	masculin
Branner, Martin	1	1	américaine	1888	masculin
Breccia, Alberto	2	4	argentine	1919	masculin
Bretecher, Claire	1	4	française	1940	féminin
Briel, Dick	1	3	néerlandaise	1950	masculin
Burns, Charles	2	2	américaine	1955	masculin
Busch, Wilhelm	1	6	allemande	1862	masculin
Bushmiller, Ernie	1	1	américaine	1905	masculin
Buzzelli, Guido	3	8	italienne	1927	masculin
Cabu	1	1	française	1938	masculin
Calpurnio	1	1	espagnole	1959	masculin
Calvo, Edmond François	4	8	française	1892	masculin
Caniff, Milton	2	3	américaine	1907	masculin
Capp, Al (Alfred Caplin, dit)	1	1	américaine	1909	masculin
Caprioli, Franco	1	3	italienne	1912	masculin
Cardona, Philippe	1	1	française	1978	masculin
Cavazzano, Giorgio	1	1	italienne	1947	masculin
Caza (Philippe Cazaumayou, dit)	1	2	française	1941	masculin
Celardo, John	1	2	américaine	1918	masculin
Ceppi, Daniel	1	6	suisse	1951	masculin
Cestac, Florence	2	2	française	1949	féminin
Chaillet, Gilles	2	21	française	1946	masculin

Chaland, Yves	2	15	française	1957	masculin
Cham (Amédée Charles Henri de Noë, dit)	1	1	française	1818	masculin
Charles, Jean-François	1	2	belge	1952	masculin
Chauzy, Jean-Christophe	1	2	française	1964	masculin
Christophe (Georges Colomb, dit)	4	8	française	1856	masculin
Chuster, Joe	1	1	canadienne	1914	masculin
Claeys, Jean-Claude	3	8	française	1951	masculin
Clavel, Olivia	1	1	française	1955	féminin
Claveloux, Nicole	1	1	française	1940	féminin
Clément, Edgar	1	2	mexicaine	1967	masculin
Clerc, Serge	1	18	française	1957	masculin
Clowes, Daniel	1	5	américaine	1952	masculin
Colan, Gene	1	2	américaine	1926	masculin
Comes, Didier	1	3	belge	1942	masculin
Copi (Raul Taborda Botana, dit)	1	1	argentine	1939	masculin
Coria, Felicisimo	1	1	espagnole	1948	masculin
Corona, Marco	1	1	italienne	1967	masculin
Cosey (Bernard Cosandey)	2	5	suisse	1950	masculin
Cossu, Antonio	1	1	belge	1952	masculin
Craenhals, François	1	10	belge	1926	masculin
Craig, Johnny	1	1	américaine	1926	masculin
Crecy, Nicolas de	3	9	française	1966	masculin
Crepax, Guido	**5**	16	italienne	1933	masculin
Crespin, Michel	1	4	française	1955	masculin
Croci, Pascal	1	1	française	1961	masculin
Crumb, Robert	4	**642**	américaine	1943	masculin
Cuvelier, Paul	1	2	belge	1923	masculin
Dalle-Rive, Fanny	1	3	française	1976	féminin
Dany (Daniel Henrotin, dit)	3	3	belge	1943	masculin
David B. (Pierre François Beauchard, dit)	1	3	française	1959	masculin
Davis, Jack	1	1	américaine	1924	masculin

Davis, Jim	1	1	américaine	1945	masculin
Davis, Phil	1	1	américaine	1906	masculin
Delisle, Guy	1	2	canadienne	1966	masculin
Dellac, Benoît	1	1	française	1982	masculin
Denis, Jean-Claude	3	4	française	1951	masculin
Deprez, Olivier	1	1	belge	1966	masculin
Derib (Claude de Ribaupierre)	1	3	suisse	1944	masculin
Dethorey, Jean-Paul	1	3	française	1935	masculin
Devil, Nicolas (Nicolas Deville, dit)	2	4	française	1943	masculin
Dimitri (Guy Mouminoux)	1	1	française	1927	masculin
Dirks, Rudolph	1	1	américaine	1877	masculin
Drommelschlager, Raphaël	1	1	française	1971	masculin
Druillet, Philippe	**6**	28	française	1944	masculin
Dufossé, Bernard	1	1	française	1936	masculin
Dufranne, Henri	1	1	française	1943	masculin
Dumas, Patrick	1	1	française	1953	masculin
Dupuy, Philippe	3	6	française	1960	masculin
Duveaux, Michel	1	3	française	1951	masculin
Duvivier, Marianne	1	2	belge	1958	féminin
Eberoni, Didier	1	2	française	1958	masculin
Eisner, Will	4	9	américaine	1917	masculin
Emerson, Hunt	2	5	britannique	1952	masculin
Entrialgo, Mauro	1	1	espagnole	1965	masculin
Eric (Frédéric Delzant, dit)	1	1	belge	1947	masculin
Ever Meulen (Eddy Vermeulen, dit)	1	2	belge	1946	masculin
F'Murr (Richard Peyzaret)	1	2	française	1946	masculin
Feiffer, Jules	1	2	américaine	1929	masculin
Feininger, Lyonel	1	2	américaine	1871	masculin
Felton Outcault, Richard	1	2	américaine	1863	masculin
Fenzo, Stelio	1	1	italienne	1932	masculin
Ferrandez, Jacques	**5**	46	française	1955	masculin

Feuchtenberger, Anke	1	3	allemande	1963	féminin
Fisher, Bud (Harry Conway Fisher, dit)	1	1	américaine	1885	masculin
Floc'h, Jean-Claude	1	10	française	1953	masculin
Forest, Jean-Claude	**5**	14	française	1930	masculin
Formosa, Gil	1	1	française	1959	masculin
Foster, Harold R.	1	1	canadienne	1892	masculin
Franc, Régis	1	3	française	1948	masculin
Francesco Tullio-Altan	1	1	italienne	1942	masculin
Francq, Philippe	1	2	belge	1961	masculin
Franquin, Andre	**8**	37	belge	1924	masculin
Frazetta, Frank	1	1	américaine	1928	masculin
Fred (Fred Othon Aristides)	3	9	française	1931	masculin
French, Renée	1	3	américaine	1963	féminin
Gal, Jean-Claude	1	3	française	1942	masculin
Garcia-Lopez, Jose Luis	1	1	espagnole	1948	masculin
Gauckler, Philippe	2	3	française	1960	masculin
Gauld, Tom	1	3	britannique	1976	masculin
Gébé (Georges Blondeau, dit)	2	3	française	1929	masculin
Geluck, Phillippe	1	1	belge	1954	masculin
Gerner, Jochen	4	9	française	1970	masculin
Geto (Boban Savic, dit)	1	3	Serbe	1972	masculin
Ghermandi, Francesca	1	1	italienne	1964	féminin
Giandelli, Gabriella	1	1	italienne	1963	féminin
Giardino, Vittorio	1	2	italienne	1946	masculin
Gieter, Lucien de	1	4	belge	1932	masculin
Giffey, René	1	4	française	1884	masculin
Gillon, Paul	**6**	26	française	1926	masculin
Goblet, Dominique	1	3	belge	1967	féminin
Goetzinger, Annie	2	3	française	1951	féminin
Goffin, Alain de	1	5	belge	1956	masculin
Golo (Guy Nadeau, dit)	1	7	française	1948	masculin

Gonçalves, Antonio Jorge	1	1	portugaise	1964	masculin
Goosens, Daniel	1	1	française	1954	masculin
Gos (Roland Goossens, dit)	1	1	belge	1937	masculin
Got, Yves	2	3	française	1939	masculin
Gotlib (Marcel Gotlieb, dit)	**7**	**154**	française	1934	masculin
Gottfredson, Floyd	1	1	américaine	1905	masculin
Götting, Jean-Claude	1	1	française	1963	masculin
Gould, Chester	2	2	américaine	1900	masculin
Graton, Jean	2	5	française	1923	masculin
Gray, Clarence	1	1	américaine	1901	masculin
Greg, Michel	1	1	française	1931	masculin
Guarnido, Juanjo	1	3	espagnole	1967	masculin
Guibert, Emmanuel	1	1	française	1964	masculin
Hagelberg, Matti	1	4	finlandais	1964	masculin
Hamlin, Vincent T.	1	1	américaine	1900	masculin
Hanawa, Kazuichi	1	1	japon	1947	masculin
Hansen, Vilhelm	1	4	danois	1900	masculin
Harder, Jens	1	1	allemande	1970	masculin
Hart, Johnny	1	1	américaine	1931	masculin
Hausman, René	1	2	belge	1936	masculin
Hazelton, Gene (Wesley Hazelton, dit)	1	1	américaine	1919	masculin
He, Youzhi	2	12	chinoise	1922	masculin
Heitz, Bruno	1	1	française	1957	masculin
Henriques, Luis	1	1	portugaise	1973	masculin
HERGE (Remi, Georges)	**7**	**65**	belge	1907	masculin
Hermann, (Hermann Huppen, dit)	3	8	belge	1938	masculin
Herriman, George	4	7	américaine	1880	masculin
Hippolyte	1	1	française	1976	masculin
Hogarth, Burne	4	33	américaine	1911	masculin
Holdaway, James	1	2	britannique	1927	masculin
Hubinon, Victor	1	4	belge	1924	masculin

Hulet, Daniel	2	9	belge	1945	masculin
Hutchinson, Kent	1	3	française	1957	masculin
Ibn al Rabin (Mathieu Baillif, dit)	1	1	suisse	1975	masculin
Igort (Igor Tuveri, dit)	1	1	italienne	1958	masculin
Ippoliti, Gabriel	1	1	argentine	1964	masculin
Ishinomori, Shotaro (Shotaro Onodera, dit)	1	3	japonaise	1938	masculin
Jacobs, Edgar P.	3	48	belge	1904	masculin
Jacovitti, Benito	3	9	italienne	1923	masculin
Jankovic, Dunja	1	1	croate	1980	féminin
Jano (Kean Leguay, dit)	4	21	française	1955	masculin
Jansson, Lars	1	1	finlandaise	1926	masculin
Jansson, Tove	1	2	finlandaise	1914	féminin
Jian, Zou	1	1	chinoise		masculin
Jijé (Gillain, Joseph)	3	11	belge	1914	masculin
Jones, Jeff (Jeffrey Catherine Jones, dit)	1	1	américaine	1944	masculin
Jordan, Sydney	2	3	écossais	1923	masculin
Juillard, André	4	9	française	1948	masculin
Kamimura, Kazuo	1	5	japonaise	1940	masculin
Kane, Gil (Eli Katz, dit)	2	2	américaine	1926	masculin
Kang Do-Ha	1	1	coréenne	1969	masculin
Katchor, Ben	1	1	américaine	1951	masculin
Kelly, Walt (Walter Crawford Kelly Jr)	2	2	américaine	1913	masculin
Killoffer (Patrice Killoffer, dit)	1	3	française	1966	masculin
Kim Dae-joong	1	1	coréenne	1974	masculin
Kim Dong-hwa	1	1	coréenne	1950	masculin
Kim Eun-sung	1	1	coréenne	1965	féminin
Kim Han-jo	1	1	coréenne	1974	masculin
King, Frank O.	2	3	américaine	1883	masculin
Kirby, Jack (Jacob Kurtzberg, dit)	2	2	américaine	1917	masculin
Knerr, Harrold	1	1	américaine	1882	masculin
Konig, Ralf	1	5	allemande	1960	masculin

Konture, Matt (Matthieu de la Fouchardière dit)	1	3	française	1965	masculin
Kresse, Hans G.	1	8	néerlandaise	1921	masculin
kubert, Joe	1	2	Polonaise	1926	masculin
Kuper, Peter	2	3	américaine	1958	masculin
La Police, Pierre	1	1	française	1959	masculin
LACROIX	1	1	française	1944	masculin
Lai Tat Tat Wing	1	1	hong kong	1971	masculin
Laura (Laura Perez Vernetti-Blina, dite)	1	1	espagnole	1958	féminin
Lawrence, Donald Southam	1	4	britannique	1928	masculin
Lecroart, Etienne	3	6	française	1960	masculin
Lee Hee-Jae	1	1	coréenne	1952	masculin
Lee, Jim	2	2	coréenne	1964	masculin
Leloup, Roger	1	5	belge	1933	masculin
Lère, Frédéric	1	3	française		masculin
Levallois, Stéphane	1	3	française	1970	masculin
Liberatore, Tanino (Gaetano Liberatore, dit)	2	2	italienne	1953	masculin
Liberge, Eric	1	1	française	1965	masculin
Lingot, Albert	1	1			masculin
Little fish	1	1	japonaise	1972	masculin
Loisel, Régis	2	2	française	1951	masculin
Long, Guillaume	1	4	suisse	1977	masculin
Lopez, Francisco Solano	1	1	argentine	1928	masculin
Loth, Bruno	1	4	française		masculin
Loustal (Jacques de Loustal, dit)	**7**	23	française	1956	masculin
Lubbers, Bob	1	1	américaine	1922	masculin
Lundkvist, Gunnar	1	1	suèdoise	1958	masculin
Macherot, Raymond	**5**	11	belge	1924	masculin
Magnus (Roberto Raviola, dit)	1	1	italienne	1939	masculin
Mahler, Nicolas	1	3	autrichienne	1969	masculin
Manara, Milo	3	15	italienne	1945	masculin
Mandryka, nikita	2	3	française	1940	masculin

Margerin, Franck	2	7	française	1952	masculin
Martin, Jacques	3	**82**	française	1921	
Marzocchi, Leila	1	1	italienne	1959	féminin
Masse, Francis	**6**	27	française	1948	masculin
Mathieu, Marc-Antoine	1	17	française	1959	masculin
Mattioli, Massimo	1	3	italienne	1943	masculin
Mattotti, Lorenzo	3	6	italienne	1954	masculin
Max (Francesc Capdevila, dit)	2	4	espagnole	1956	masculin
Mc Cay, Winsor	3	9	américaine	1860	masculin
Mc Manus, George	3	6	américaine	1884	masculin
McCloud, Scott	1	1	américaine	1960	masculin
McKean, Dave	1	3	britannique	1963	masculin
Menu, Jean-Christophe	2	5	française	1964	masculin
Messmer, Otto	1	1	américaine	1892	masculin
Méthé, Lucas	1	1	française	1983	masculin
Meurisse, Catherine	1	3	française	1980	féminin
Mézières, Jean-Claude	3	12	française	1938	masculin
Micheluzzi, Attilio	1	1	italienne	1930	masculin
Mignola, Mike	1	1	américaine	1962	masculin
Ming, Lu	1	3	mongole	1982	masculin
Miralles, Ana	1	1	espagnole	1959	masculin
Mitacq (Michel Tacq, dit)	1	2	belge	1927	masculin
Moebius (Jean Giraud, dit)	**11**	**248**	française	1938	masculin
Monnier, Mathilde	1	1	française	1959	féminin
Montellier, Chantal	2	21	française	1947	féminin
Moor, Bob de (Robert Frans Marie De Moor, dit)	3	6	belge	1925	masculin
Moor, Johan de	3	4	belge	1953	masculin
Moore, Tomm	1	1	américaine	1929	masculin
Morris (Maurice de Bevere, dit)	2	9	belge	1923	masculin
Morvandiau (Luc Cotinat, dit)	1	1	française	1974	masculin
Moynot, Emmanuel	1	2	française	1960	masculin

Mulot, Jérôme	2	4	française	1981	masculin
Munoz, Jose	3	11	argentine	1942	masculin
N'Guyen Thi Mai Hoa	1	1	vietnamienne	1971	féminin
Nadja (Nadja Fejtö, dite)	1	1	française	1955	féminin
Nanni, Giacomo	1	1	italienne	1971	masculin
Neaud, Fabrice	1	1	française	1968	masculin
Nicollet, Jean-Michel	1	4	française	1944	masculin
Nine, Carlos	1	1	argentine	1944	masculin
Nylso (Jean-Michel Masson, dit)	1	1	française	1964	masculin
Oda Hideji	1	1	japonaise	1962	masculin
Paape, Eddy	1	5	belge	1920	masculin
Park Jae-Dong	1	1	coréenne	1952	masculin
Park So-rim	1	1	coréenne	1981	féminin
Park Yoon-sun	1	1	coréenne	1980	féminin
Parondo, José	1	3	belge	1965	masculin
Patil Amruta	1	1	indienne	1979	féminin
Pazienza, Andrea	1	5	italienne	1956	féminin
Pe, Frank	2	7	belge	1956	masculin
Peellaert, Guy et Thomas, Pascal	1	2	belge	1934	masculin
Pellejero, Ruben	2	5	espagnole	1952	masculin
Pétillon, René	2	4	française	1945	masculin
Petit-Roulet, Philippe	1	2	française	1953	masculin
Peyo (Pierre Culliford, dit)	2	6	belge	1928	masculin
Pichard, Georges	3	4	française	1920	masculin
Picotto	1	3	française		
Pinchon, Joseph	2	32	française	1871	masculin
Pinelli, Joe G.	1	1	belge	1960	masculin
Piroton, Arthur	1	2	belge	1931	masculin
Pjotr (Piet De Rijcker, dit)	1	2	belge	1957	masculin
Plauen, E.O. (Erich Ohser, dit)	2	4	allemande	1903	masculin
Pleyers, Jean	1	8	belge	1943	masculin

Plumail, Claude	1	1	française	1957	masculin
Poirier, Jean-claude	1	1	française	1942	masculin
Poïvet, Raymond	2	3	française	1910	masculin
Popovic, Radovan	1	1	serbe	1969	masculin
Poussin, Gérald	1	1	suisse	1946	masculin
Prado, Miguelanxo	2	4	espagnole	1958	masculin
pratt, Hugo	**8**	25	italienne	1927	masculin
Rabagliati, Michel	1	1	canadienne	1961	masculin
Rabaté, Pascal	2	3	française	1961	masculin
Rabier, Benjamin	3	8	française	1864	masculin
Radilovic, Julio	1	3	yougoslave	1928	masculin
Ranta, Ville	1	1	finlandaise	1978	masculin
Raymond, Alex	2	2	américaine	1909	masculin
Recht, Robin	1	1	française	1974	masculin
Reding, Raymond	1	4	française	1920	masculin
Reiser (Jean-Marie Reiser)	1	6	française	1941	masculin
Renard, claude	1	1	belge	1946	masculin
Renard, Pascal	1	3	belge	1961	masculin
Ribera, Julio	1	4	espagnole	1927	masculin
Robbins, Frank	1	1	américaine	1917	masculin
Robinson, Alex	1	1	américaine	1969	masculin
Roca, Paco	1	1	espagnole	1969	masculin
Rochette, Jean-Marc	2	3	française	1956	masculin
Romita JR, John	1	1	américaine	1956	masculin
Rosinski, Grzegorz	3	6	polonaise	1941	masculin
Rossi, Christian	1	2	française	1954	masculin
Rubino, Antonio	1	4	italienne	1880	masculin
Ruppert, Florent	2	4	française	1979	masculin
Sagendorf, Bud	1	1	américaine	1915	masculin
Saint Ogan, Alain	**7**	15	française	1895	masculin
Sale, Tim	1	1	américaine	1956	masculin

Samama, Aude	1	1	française	1977	féminin
Santi, Jacques	1	1	belge		masculin
Santoro, Frank	1	1	américaine	1972	masculin
Sapin, Mathieu	1	1	française	1974	masculin
Sattouf, Riad	1	1	française	1978	masculin
Schréder, Etienne	1	1	belge	1950	masculin
Schuiten, François	**10**	38	belge	1956	masculin
Schulz, Charles	1	2	américaine	1922	masculin
Schulz, Charles M.	1	1	américaine	1922	masculin
Schuster, Jean-Luc	1	1	française		masculin
Segar, Elzie Crisler	2	3	américaine	1894	masculin
Segrelles, Vicente	1	1	espagnole	1940	masculin
Seomoon Da-mi	1	1	coréenne	1976	féminin
Séra (Phoussera Ing, dit)	1	1	cambdogienne	1961	masculin
Séraphine (Séraphine Claeys, dite)	1	1	belge	1955	féminin
Servais, Jean-Claude	1	1	belge	1956	masculin
Sfar, Joann	2	**70**	française	1971	masculin
Shelton, Gilbert	3	19	américaine	1940	masculin
Sieber, Allan	1	1	brésilienne	1972	masculin
Silvestre (Federico del Barrio, dit)	1	1	espagnole	1957	masculin
Simmonds, Posy	1	1	britannique	1945	féminin
Sire, denis	2	3	française	1953	masculin
sirius (Max Mayeu, dit)	1	2	belge	1911	masculin
Sleen, Marc (Marcel Neels, dit)	1	4	belge	1922	masculin
Smythe, Reg (Reginald Smyth, dit)	2	5	britannique	1917	masculin
Sokal, Benoît	1	2	belge	1954	masculin
Sommer, Anna	1	3	suisse	1968	féminin
Sorel, Guillaume	1	1	française	1966	masculin
Spiegelman, Art	1	**59**	américaine	1948	masculin
Stan (Stanislas Manoukian, dit)	1	1	française	1969	masculin
Stanislas (Stanislas Barthélémy, dit)	1	3	française	1961	masculin

Sterrett, Cliff	2	2	américaine	1883	masculin
Steve, Dany (Armelle Pitot-Belin, dite)	1	1	française	1971	féminin
Storm P. (Robert storm Petersen, dit)	1	4	danoise	1882	masculin
Suk Jung-Hyun	1	1	coréenne	1976	masculin
Supiot, Olivier	1	1	française	1971	masculin
Sury, Caroline	1	3	française	1964	féminin
Swarte, Joost	**5**	30	néerlandaise	1947	masculin
Swolfs, Yves	1	1	belge	1955	masculin
Tabary, Jean	2	5	française	1930	masculin
Takahama Kan	1	1	japonaise	1977	féminin
Taniguchi, Jiro	1	1	japonaise	1947	masculin
Tardi, Jacques	**11**	**85**	française	1946	masculin
Teulé, Jean	1	6	française	1953	masculin
Tezuka, Osamu	1	3	japonaise	1928	masculin
Thomen, Raoul	1	1	belge	1876	masculin
Tibet (Gilbert Gascard, dit)	1	1	française	1931	masculin
Tillieux, Maurice	4	8	belge	1921	masculin
Tirabosco, Tom	1	1	suisse	1966	masculin
Tito (Tiburcio de la Llave, dit)	1	1	espagnole	1957	masculin
Toffolo, Davide	1	1	italienne	1965	masculin
Toonder, Marten	1	3	néerlandaise	1912	masculin
Töpffer, Rodolphe	2	5	suisse	1799	masculin
Toppi, Sergio	2	5	italienne	1932	masculin
Torres, Daniel	1	6	espagnole	1958	masculin
Tourtel, Mary	1	3	britannique	1874	féminin
Tramber (Bertrand Huon de Kermadec, dit)	1	10	française	1952	masculin
Tripp, Jean-louis	1	3	française	1958	masculin
Trog (Wally Fawkes)	1	4	canadienne	1924	masculin
Trolley, Jean	1	2	française		masculin
Trondheim, Lewis (Laurent Chabosy, dit)	4	12	française		
Uderzo, Albert	**8**	**215**	française	1927	masculin

Van den Born, Bob	2	3	néerlandaise	1927	masculin
Vandersteen, Willy	3	3	belge	1913	masculin
Varenne, Alex	2	8	française	1939	masculin
Veselinovic, Maja	1	1	serbe	1974	féminin
Veyron, Martin	2	2	française	1950	masculin
Vicomte, Laurent	2	3	française	1956	masculin
Vince (Vincent Roucher, dit)	1	1	française	1969	masculin
Vink (Vinh Khoa, dit)	1	1	belge	1950	masculin
Violeffe (Jacques bablon, dit)	1	1	française	1946	masculin
Voss, Alain	1	1	brésilienne	1946	masculin
Vuillemin, Philippe	2	10	française	1958	masculin
Walker, Mort	2	2	américaine	1923	masculin
Ware, Chris	3	19	américaine	1967	masculin
Wei Xiaoming	1	1	chinoise	1957	masculin
Weinberg, Albert	1	3	belge	1922	masculin
Will (Willy Maltaite, dit)	3	7	belge	1927	masculin
Willem (Bernhard Willem Holtrop, dit)	1	7	néerlandaise	1941	masculin
Wininger, Pierre	1	3	française	1950	masculin
Winshluss (Vincent Paronnaud, dit)	1	8	française	1970	masculin
Wolinski, Georges	1	**56**	française	1934	masculin
Wood, Wallace	1	1	américaine	1927	masculin
Woodring, Jim	1	3	américaine	1952	masculin
Xavier, Philippe	1	1	française	1969	masculin
Yao Fei La	1	1	chinoise	1974	masculin
Young, Chic (Murat Bernard Young, dit)	1	2	américaine	1901	masculin
Yu Lu	1	1	chinoise		masculin
Zeck, Mike	1	1	américaine	1949	masculin
Zhang Xiaoyu	1	1	chinoise	1975	masculin
Zhu Letao	1	1	chinoise	1980	masculin
Zograf, Aleksandar (Sasa Rakezic, dit)	2	4	serbe	1963	masculin

Répartition par pays des auteurs des originaux exposés

Pays	Nombre de dessinateurs
France	173
USA	68
Belgique	59
Italie	29
Espagne	17
Corée	13
Angleterre	12
Suisse	11
Chine	8
Japon	8
Argentine	7
Pays-Bas	7
Allemagne	6
Canada	5
Finlande	4
Portugal	4
Serbie	4
Suède	3
Brésil	2
Danemark	2
Pologne	2
Autriche	1
Cambodge	1
Croatie	1
Ecosse	1
Hong Kong	1
Inde	1
Mexique	1
Mongolie	1
Québec	1
Uruguay	1
Vietnam	1
Yougoslavie	1
Non identifié	1

Expositions du corpus en fonction de la place
Qu'y occupe la bande dessinée

Titre de l'exposition	contenu
Dans l'ombre de Bécassine	équilibre
L'Algérie à l'ombre des armes	équilibre
La grimace du monde	équilibre
Quintet	équilibre
Vraoum	équilibre
Cent pour cent	majorité de bande dessinée
Albums - Bande dessinée et immigration. 1913-2013	majorité de bande dessinée
Architecture et bande dessinée, la ville dessinée	majorité de bande dessinée
Architectures de bande dessinée	majorité de bande dessinée
Art spiegelman	majorité de bande dessinée
Asterix à la BNF !	majorité de bande dessinée
Astérix au musée de Cluny	majorité de bande dessinée
Au Tibet avec Tintin	majorité de bande dessinée
Bande dessinée et figuration narrative	majorité de bande dessinée
Bandes dessinées chinoises	majorité de bande dessinée
Blaek, bandes dessinées danoises	majorité de bande dessinée
Comics park	majorité de bande dessinée
Crumb, de l'underground à la Genèse	majorité de bande dessinée
Enki Bilal, Mecanhumanimal	majorité de bande dessinée
Enkibilalandeuxmilleun	majorité de bande dessinée
François Bourgeon, l'envers du décor	majorité de bande dessinée
Hergé	majorité de bande dessinée
Hogarth	majorité de bande dessinée
Ils sont fous d'Astérix... un mythe contemporain	majorité de bande dessinée
La BD s'attaque au musée !	majorité de bande dessinée
La Grande Guerre dans la bande dessinée	majorité de bande dessinée
Les mondes de Gotlib	majorité de bande dessinée
Les Trames sombres de Masse	majorité de bande dessinée
Maîtres de la bande dessinée européenne	majorité de bande dessinée
Maurice Tillieux : écrivain, dessinateur et scénariste	majorité de bande dessinée
Métal hurlant - A Suivre ; la bande dessinée fait sa révolution	majorité de bande dessinée
Miyazaki-Moebius	majorité de bande dessinée
Moebius transe forme	majorité de bande dessinée
Tardi	majorité de bande dessinée
Toutan'BD, L'Egypte dans la bande dessinée	majorité de bande dessinée
Traits résistants, la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours	majorité de bande dessinée
1917	peu de bande dessinée
Art nouveau revival	peu de bande dessinée
Biennale d'art contemporain	peu de bande dessinée
Brassens ou la liberté	peu de bande dessinée
Chefs d'œuvre ?	peu de bande dessinée

Corto Maltese et les secrets de l'initiation	peu de bande dessinée
Héros populaires	peu de bande dessinée
Hugo Pratt	peu de bande dessinée
Hugo Pratt périples secrets	peu de bande dessinée
Le chat s'expose	peu de bande dessinée
Le monde de Franquin	peu de bande dessinée
Le temps, vite	peu de bande dessinée
Les états d'art de la bande dessinée	peu de bande dessinée
Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui : Babar, Harry Potter et Cie	peu de bande dessinée
Rêve de monuments	peu de bande dessinée
Revoir paris	peu de bande dessinée
Tarzan	peu de bande dessinée
Toy comix	peu de bande dessinée
Visions du futur	peu de bande dessinée
Wolinski, 50 ans de dessins	peu de bande dessinée

Expositions du corpus en fonction de l'approche adoptée

Titre de l'exposition	Approche
1917	esthétique
Art nouveau revival	esthétique
Bande dessinée et figuration narrative	esthétique
Biennale d'art contemporain	esthétique
Cent pour cent	esthétique
Chefs d'œuvre ?	esthétique
Maîtres de la bande dessinée européenne	esthétique
Métal hurlant - A Suivre ; la bande dessinée fait sa révolution	esthétique
Quintet	esthétique
Vraoum	esthétique
Art Spiegelman Co-mix	monographique
Asterix à la BNF !	monographique
Astérix au musée de Cluny	monographique
Brassens ou la liberté	monographique
Crumb, de l'underground à la Genèse	monographique
Dans l'ombre de Bécassine	monographique
Enki Bilal, Mecanhumanimal	monographique
Enkibilalandeuxmilleun	monographique
François Bourgeon, l'envers du décor	monographique
Hergé	monographique
Hogarth	monographique
Hugo Pratt	monographique
Hugo Pratt périples secrets	monographique
Le chat s'expose	monographique
Le monde de Franquin	monographique
Les états d'art de la bande dessinée	monographique
Les mondes de Gotlib	monographique
Les Trames sombres de Masse	monographique
Maurice Tillieux : écrivain, dessinateur et scénariste	monographique
Miyazaki-Moebius	monographique
Moebius transe forme	monographique
Tardi	monographique
Wolinski, 50 ans de dessins	monographique
Bandes dessinées chinoises	sociologique
Ils sont fous d'Astérix... un mythe contemporain	sociologique
Albums - Bande dessinée et immigration. 1913-2013	thématique
Architecture et bande dessinée, la ville dessinée	thématique
Architectures de bande dessinée	thématique
Au Tibet avec Tintin	thématique
Blaek, bandes dessinées danoises	thématique
Comics park	thématique
Corto Maltese et les secrets de l'initiation	thématique
Héros populaires	thématique

L'Algérie à l'ombre des armes	thématique
La BD s'attaque au musée !	thématique
La Grande Guerre dans la bande dessinée	thématique
La grimace du monde	thématique
Le temps, vite	thématique
Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui : Babar, Harry Potter et Cie	thématique
Rêve de monuments	thématique
Revoir Paris	thématique
Tarzan	thématique
Toutan'BD, L'Egypte dans la bande dessinée	thématique
Toy comix	thématique
Traits résistants, la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours	thématique
Visions du futur	thématique

Expositions du corpus en fonction des contenus du catalogue

Titre de l'exposition	catalogue
1917	essais divers
Art nouveau revival	essais divers
Art Spiegelman Co-mix	essais divers
Astérix au musée de Cluny	essais divers
Biennale d'art contemporain	essais divers
Chefs d'œuvre ?	essais divers
Comics park	essais divers
Corto Maltese et les secrets de l'initiation	essais divers
Dans l'ombre de Bécassine	essais divers
Héros populaires	essais divers
L'Algérie à l'ombre des armes	essais divers
La grimace du monde	essais divers
Les mondes de Gotlib	essais divers
Les Trames sombres de Masse	essais divers
Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui : Babar, Harry Potter et Cie	essais divers
Quintet	essais divers
Tarzan	essais divers
Toutan'BD, L'Egypte dans la bande dessinée	essais divers
Visions du futur	essais divers
Vraoum	essais divers
Brassens ou la liberté	pas sur la bande dessinée
Le temps, vite	pas sur la bande dessinée
Rêve de monuments	pas sur la bande dessinée
revoir paris	pas sur la bande dessinée
Enki Bilal, Mecanhumanimal	sans essai
Moebius transe forme	sans essai
Albums - Bande dessinée et immigration. 1913-2013	sur la bande dessinée
Architecture et bande dessinée, la ville dessinée	sur la bande dessinée
Astérix à la BNF !	sur la bande dessinée
Au Tibet avec Tintin	sur la bande dessinée
Bande dessinée et figuration narrative	sur la bande dessinée
Bandes dessinées chinoises	sur la bande dessinée
Cent pour cent	sur la bande dessinée
Crumb, de l'underground à la Genèse	sur la bande dessinée
François Bourgeon, l'envers du décor	sur la bande dessinée
Hogarth	sur la bande dessinée
Ils sont fous d'Astérix... un mythe contemporain	sur la bande dessinée
La BD s'attaque au musée !	sur la bande dessinée
La Grande Guerre dans la bande dessinée	sur la bande dessinée
Le chat s'expose	sur la bande dessinée
Le monde de Franquin	sur la bande dessinée

Maîtres de la bande dessinée européenne	sur la bande dessinée
Maurice Tillieux : écrivain, dessinateur et scénariste	sur la bande dessinée
Métal hurlant - A Suivre ; la bande dessinée fait sa révolution	sur la bande dessinée
Traits résistants, la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours	sur la bande dessinée
Architectures de bande dessinée	vide
Blaek, bandes dessinées danoises	vide
Enkibilalandeuxmilleun	vide
Hergé	vide
Hugo Pratt	vide
Hugo Pratt périples secrets	vide
Les états d'art de la bande dessinée	vide
Miyazaki-Moebius	vide
Tardi	vide
Toy comix	vide
Wolinski, 50 ans de dessins	vide

Expositions du corpus en fonction du parti pris muséographique

Titre de l'exposition	Muséographie
Albums - Bande dessinée et immigration. 1913-2013	d'idée
Architecture et bande dessinée, la ville dessinée	d'idée
Architectures de bande dessinée	d'idée
Art nouveau revival	d'idée
Astérix à la BNF !	d'idée
Au Tibet avec Tintin	d'idée
Bandes dessinées chinoises	d'idée
Comics park	d'idée
Corto Maltese et les secrets de l'initiation	d'idée
héros populaires	d'idée
Ils sont fous d'Astérix... un mythe contemporain	d'idée
L'Algérie à l'ombre des armes	d'idée
La BD s'attaque au musée !	d'idée
La Grande Guerre dans la bande dessinée	d'idée
Le temps, vite	d'idée
Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui : Babar, Harry Potter et Cie	d'idée
Rêve de monuments	d'idée
revoir paris	d'idée
Tarzan	d'idée
Toutan'BD, L'Egypte dans la bande dessinée	d'idée
Traits résistants, la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours	d'idée
Visions du futur	d'idée
1917	d'objet
Art spiegelman	d'objet
Astérix au musée de Cluny	d'objet
Bande dessinée et figuration narrative	d'objet
biennale d'art contemporain	d'objet
Blaek, bandes dessinées danoises	d'objet
Cent pour cent	d'objet
Chefs d'œuvre ?	d'objet
Crumb, de l'underground à la Genèse	d'objet
Dans l'ombre de Bécassine	d'objet
Enki Bilal, Mecanhumanimal	d'objet
Enkibilalandeuxmilleun	d'objet
François Bourgeon, l'envers du décor	d'objet
Hergé	d'objet
Hogarth	d'objet
Hugo Pratt	d'objet
Hugo Pratt périples secrets	d'objet
la grimace du monde	d'objet
Les états d'art de la bande dessinée	d'objet
Les mondes de Gotlib	d'objet
Les Trames sombres de Masse	d'objet
Maîtres de la bande dessinée européenne	d'objet

Maurice Tillieux : écrivain, dessinateur et scénariste	d'objet
Métal hurlant - A Suivre ; la bande dessinée fait sa révolution	d'objet
Miyazaki-Moebius	d'objet
Moebius transe forme	d'objet
Quintet	d'objet
Tardi	d'objet
Toy comix	d'objet
Vraoum	d'objet
Wolinski, 50 ans de dessins	d'objet
Brassens ou la liberté	de point de vue
Le chat s'expose	de point de vue
Le monde de Franquin	de point de vue

Quelques expositions hors corpus par ordre chronologique

Titre de l'exposition	ville	musée	Année	Remarques
Histoire des Bandes Dessinées	bordeaux		1971	Pas d'originaux
Le Moyen âge par la bande dessinée	Carcassonne	Bibliothèque municipale	1978	Catalogue de moins de 50 pages
Le Musée imaginaire de Tintin	Bordeaux		1979	Catalogue de moins de 50 pages
Marseille et la bande dessinée	Marseille	Bibliothèque municipale	1980	Catalogue de moins de 50 pages
Le tabac dans la bande dessinée	Paris	Musée de la SEITA	1980	Catalogue de moins de 50 pages
Wilhelm Busch, le précurseur de la bande dessinée	Paris	Goethe Institute	1980	Catalogue de moins de 50 pages
La bande dessinée	Amiens	bibliothèque Pablo Neruda	1983	Catalogue de moins de 50 pages
De fil en images, d'images en récits	La Roche Jagu	château	1985	Catalogue de moins de 50 pages
Hugo Pratt	Paris	Galeries nationales du Grand Palais	1986	Le catalogue n'a pas fait l'objet d'un dépôt légal
La Mer en bandes dessinées	Marseille	Bibliothèque municipale	1987	Catalogue de moins de 50 pages
Le violon et l'archer	Montauban	Musée Ingres	1990	Pas de catalogue
Snoopy fête ses 40 ans	Paris	Musée des arts décoratifs	1990	Catalogue de moins de 50 pages
God save the comics	CNBDI	Musée de la bande dessinée	1990	Pas de catalogue
Opéra bulles	Paris	grande halle de la Villette	1991	Pas de catalogue
Un flamand chez les corsaires	Saint Malo	Musée de Saint Malo	1992	Catalogue de moins de 50 pages
Baudoin, Villars-sur-Var et la bande dessinée	Villars-sur-Var		1996	Catalogue de moins de 50 pages
Bande dessinée et peinture	Niort	Musée de Niort	1996	Pas de catalogue

Comm'une bulle	Saint Denis	musée d'art et d'histoire	1996	Catalogue de moins de 50 pages
Algérie, la douleur et le mal	Blois	Bibliothèque Abbé Grégoire	1998	Catalogue de moins de 50 pages
Macherot, un dessinateur aux champs	CNBDI	Musée de la bande dessinée	1999	Pas de catalogue
Jules Verne : les mondes inventés : Le roman de la science	Nantes	Bibliothèque municipale	2000	pas d'originaux
Les jardins de la bande dessinée	Paris	Parc de Bercy	2000	pas d'originaux
BD mex	Paris	centre culturel du Mexique	2002	Catalogue de moins de 50 pages
Reiser	Paris	Centre Georges Pompidou	2003	Catalogue de moins de 50 pages
La messagère du Nouveau monde	Riquewihr	Musée de la communication en Alsace	2003	Catalogue de moins de 50 pages
Bécassine sur les planches	Saint-Germain-la-Blanche-Herbe	Abbaye d'Ardenne	2005	Catalogue de moins de 50 pages
BD reporters	Paris	Centre Georges Pompidou	2006	Pas de catalogue
Cabu : 60 ans de dessin	Châlon en champagne	bibliothèque	2007	Catalogue de moins de 50 pages
La maison Cornélius	Lorient	Ecole supérieure des arts	2007	Pas de catalogue
jeunes talents Angoulême 2009	Angoulême	festival	2009	Il ne s'agit pas de dessinateurs professionnels
Préhistoire de la bande dessinée et du dessin animé	Orgnac L'Aven	Centre de préhistoire du Pech-Merle	2009	Pas de bande dessinée malgré le titre
Le petit dessein	Paris	Musée du Louvre	2009	Pas de catalogue
100 ans de manhwa coréen : Manifestation célébrant le 100e anniversaire de la création de la BD coréenne	paris	centre culturel coréen	2009	Catalogue de moins de 50 pages
Bulles et balles	Paris	Musée de Roland Garros	2009	Le catalogue n'a pas fait l'objet d'un dépôt légal
Coucou : techniques, contes et symboles : des premiers mécanismes à la bande dessinée	Saint-Nicolas d'Aliermont	musée de l'horlogerie	2010	Catalogue de moins de 50 pages
jeunes talents Angoulême 2010	Angoulême	festival	2010	Il ne s'agit pas de dessinateurs professionnels

Le Moyen âge en bande dessinée	paris	tour jean sans peur	2010	Catalogue de moins de 50 pages
Cinquante années de bandes dessinées en Afrique francophone	paris	mairie du 5e arrondissement	2010	pas de planches originales
Les passagers du vent	paris	musée de la marine	2010	Pas de catalogue
jeunes talents Angoulême 2011	Angoulême	festival	2011	Il ne s'agit pas de dessinateurs professionnels
Pirates & corsaires dans la bande dessinée	CNBDI	Musée de la bande dessinée	2011	Pas de catalogue
jeunes talents Angoulême 2012	Angoulême	festival	2012	Il ne s'agit pas de dessinateurs professionnels
Les fantômes du Louvre	Paris	Musée du Louvre	2012	Pas de catalogue
Silence on fouille !	Roissy-en-France	ARCHÉA, Musée d'archéologie en Pays de France,	2012	pas de planches originales
planète manga	Paris	Centre Georges Pompidou, Studio 13/16	2012	Pas de catalogue
a France et le Liban : parcours entre archives et bandes dessinées	Aix en Provence	archives départementales	2013	Catalogue de moins de 50 pages
jeunes talents Angoulême 2013	Angoulême	festival	2013	Il ne s'agit pas de dessinateurs professionnels
Moerell : dessins et BD : rétrospective 1987-2003	Villeparisis	Centre culturel Jacques Prévert	2013	Catalogue de moins de 50 pages
Blacksad : masques animaux, âmes humaines	Lyon	Université Jean Moulin	2014	Catalogue de moins de 50 pages
Les pays perdus de bandes dessinées	Carcassonne	Bibliothèque municipale	1980	Catalogue de moins de 50 pages
Bande-dessinée et vie quotidienne	Paris	Centre Georges Pompidou	1977	Catalogue de moins de 50 pages
Comic Art : Originaux de bandes dessinées de 1905 à 1989	paris	ENSBA	1989	Catalogue de moins de 50 pages
Vikings et bande dessinée	Landévennec	Musée de l'ancienne abbaye	Exposition itinérante	Pas de catalogue

Achat d'originaux de bande dessinée
Par le Centre National d'Art Plastique (CNAP)

Artiste	Année de réalisation	Année d'acquisition
Claire Brétécher		1990
Claire Brétécher		1990
Max Cabanes	1977	1990
Max Cabanes	1987	1990
Jean-Claude Forest	1983	1990
André Franquin	1977	1990
Fred	1982	1990
Jacques Lob	1978	1990
Moebius	1974	1990
Moebius	1976	1990
Jacques Tardi	1974	1990
Jacques Tardi	1974	1990
Jacques Tardi	1976	1990
Robert Crumb	1983	1991
Robert Crumb	1983	1991
Robert Crumb	1983	1991
Robert Crumb	1983	1991
Robert Crumb	1983	1991
Robert Crumb	1983	1991
Robert Crumb	1983	1991
Robert Crumb	1983	1991
Robert Crumb	1983	1991
Nikita Mandryka	1968	1995
Nikita Mandryka	1972	1995
Nikita Mandryka	1975	1995
Nikita Mandryka	1990	1995
Albert Uderzo	1966	don de 1998
Blutch	1996	2000
Blutch	1996	2000
Blutch	1996	2000
Blutch	1996	2000
David B.	1999	2000
David B.	1999	2000
David B.	1999	2000
Emmanuel Guibert	2003	don en 2007
Emmanuel Guibert	2003	don en 2007
Emmanuel Guibert	2003	don en 2007
Emmanuel Guibert	2003	don en 2007
Emmanuel Guibert	2003	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007

Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007
Emmanuel Guibert	2007	don en 2007

Œuvres de bande dessinées attribuées aux enchères pour plus de cinquante mille euros

Maison	Date	Artiste	Prix	Type
Artcurial	5,10,2015	Bilal, Enki	361750	planche
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	175574	peinture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	151574	peinture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	138943	peinture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	132628	peinture
Artcurial	02.04.2011	Bilal, Enki	117609	couverture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	113681	peinture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	109915	peinture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	94734	peinture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	88418	peinture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	87932	peinture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	77587	peinture
Sotheby's	07,03,2015	Bilal, Enki	75000	illustration
Artcurial	02.04.2011	Bilal, Enki	70065	illustration
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	60630	peinture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	60630	peinture
Artcurial	02.04.2011	Bilal, Enki	60056	illustration
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	55577	peinture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	55577	peinture
Artcurial	29,10,2015	Bilal, Enki	53051	peinture
Artcurial	15,11,2013	Crécy, Nicolas de	75787	dessin
Artcurial	13,03,2010	Franquin, André	324025	couverture
Sotheby's	24.10.2015	Franquin, André	243000	planche
Artcurial	31,03,2012	Franquin, André	145300	couverture
Million	14,12/,2014	Franquin, André	90000	planche
Sotheby's	07,03,2015	Franquin, André	75000	planche
Million	08,12,2013	Franquin, André	75000	planche
Artcurial	16,11,2013	Franquin, André	56840	planche
Artcurial	5,10,2015	giraud, Jean	278960	couverture
Artcurial	05.05.2012	giraud, Jean	73261	couverture
Sotheby's	24.10.2015	Graton, Jean	68750	planche
Artcurial	24,05,2014	Hergé	2654400	page de garde
Sotheby's	24.10.2015	Hergé	1563000	planche
Artcurial	02,06,2012	Hergé	1338509	couverture
Artcurial	5,10,2015	Hergé	1107000	dessin
Artcurial	24,05,2014	Hergé	1011200	encrage pour couverture
Sotheby's	07,03,2015	Hergé	453000	illustration
Million	14,12/,2014	Hergé	430000	couverture
Artcurial	14,03,2009	Hergé	372028	couverture
Sotheby's	07,03,2015	Hergé	327000	planche
Artcurial	24,05,2014	Hergé	202240	crayonné
Artcurial	24,05,2014	Hergé	202240	crayonné
Million	08,12,2013	Hergé	197000	planche
Sotheby's	07,03,2015	Hergé	183000	crayonné

Artcurial	24,05,2014	Hergé	176960	dessin
Artcurial	22,11,2008	Hergé	167292	couverture
Artcurial	26,11,2011	Hergé	166907	illustration
Artcurial	24,05,2014	Hergé	101120	mise en couleur pour couverture
Million	08,12,2013	Hergé	93000	strip
Sotheby's	24.10.2015	Jacobs, Edgar P.	147000	planche
Sotheby's	24.10.2015	Mc Cay, Winsor	84600	planche
Sotheby's	07,03,2015	Mc Cay, Winsor	50000	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	124099	couverture
Artcurial	29.10.2011	Peyo	112604	couverture
Artcurial	29.10.2011	Peyo	100093	planche
Sotheby's	24.10.2015	Peyo	99000	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	85079	planche
Million	14,12/,2014	Peyo	78000	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	77572	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	74531	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	70000	couverture
Artcurial	29.10.2011	Peyo	68814	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	68814	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	68335	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	68335	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	65060	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	62558	page de garde
Artcurial	29.10.2011	Peyo	62558	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	52549	couverture
Artcurial	29.10.2011	Peyo	50046	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	50046	planche
Artcurial	29.10.2011	Peyo	48795	planche
Artcurial	22,10,20147	Pratt, Hugo	391800	aquarelle
Sotheby's	07,03,2015	Pratt, Hugo	315000	couverture
Artcurial	21,11,2009	Pratt, Hugo	247840	couverture
Sotheby's	24.10.2015	Raymond, Alex	105000	planche
Sotheby's	07,03,2015	Rosinski	56250	couverture
Artcurial	26,04,2014	Sfar, Joann	53088	couverture
Sotheby's	07,03,2015	Stevens, Dave	60000	couverture
Sotheby's	07,03,2015	Uderzo, Albert	243000	planche
Million	13,06,2013	Uderzo, Albert	168071	planche

Le neuvième art, légitimations et dominations

Résumé
En France, la bande dessinée est exposée dans des musées et des bibliothèques, ses dessins originaux sont vendus dans des galeries dédiées et par de prestigieuses maisons de ventes, mais est-elle pour autant réellement légitimée en tant qu'art au sein de ces champs ? Qui a initié et participe aujourd'hui à ce processus, et selon quelles stratégies ?
Cette thèse s'attache à répondre à ces questions en mobilisant les concepts de champs et de légitimité développés par Pierre Bourdieu mais aussi par des emprunts théoriques et méthodologiques à différents sociologues de l'art comme Howard Becker, Serge Chaumier, Jean-Louis Fabiani, Nathalie Heinich, Bernard Lahire, Eric Maigret, Raymonde Moulin, ou Alain Quemin. En venant questionner les trois pôles que sont les artistes, les institutions et le marché, nous établissons un corpus d'évènements et de dessinateurs valorisés par ceux-ci, mais aussi des producteurs de ces évènements. En étudiant leurs déclarations et en allant à leur rencontre lors d'entretiens, nous analysons leurs motivations. Nous parvenons finalement à établir la relativité de la légitimation de la bande dessinée, tant en qualité qu'en nombre d'individus concernés. Malgré la mise en valeur d'un phénomène générationnel dans l'évolution du statut de la bande dessinée et de sa reconnaissance, nous concluons que l'acquisition d'une semi-légitimité (pour reprendre le mot de Jean-Louis Fabiani) du neuvième art est davantage d'un état de fait que d'un processus dynamique en cours d'évolution.

Mots clefs :
bande dessinée ; neuvième art ; légitimité ; artification ; distinction ; beaux-arts ; musée ; exposition ; marché de l'art

The ninth art, legitimations and dominations

Abstract
In France, museums and libraries exhibit comics, galleries devoted to them sell their original drawings and renowed art auction houses do too, but does it mean thereby that comics are truly legitimated as art within these fields ? Who initiated the process and today who keeps participating in it, and in doing so, according to which strategies ?
This thesis seeks to answer these questions by gathering together the concepts of fields and legitimacy developed by Pierre Bourdieu but also by borrowing theories and methodologies from art socioloists such as Howard Becker, Serge Chaumier, Jean-Louis Fabiani, Nathalie Heinich, Bernard Lahire, Eric Maigret, Raymonde Moulin, or Alain Quemin. By questioning the three poles formed by the artists, the institutions and the art market, we have established a corpus of events, of strip cartoonists highlighted by these events and of the producers of these same events. By studying their declarations and by meeting them to interview them, we have analysed their motivations. We have finally come to establish the relativity of the legitimation of comics both for their quality and the number of the individuals concerned. Despite the fact that a generational phenomenon has been given prominence in the evolution of the status and the recognition of comics, we can conclude that the acquisition of a semi-legitimacy (to employ Jean-Louis Fabiani's own word) by the ninth art is more of a fact than a dynamic process in development.

Keywords :
comics ; comic trip ; ninth art ; legitimacy ; artification ; distinction ; fine arts ; museum ; ehibition ; art market

Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle
Ecole doctorale 267 : Arts et médias, Centre Bièvre - 3e étage, porte B 1 rue Censier, 75005 Paris, ed267@univ-paris3.fr
CERLIS, UMR 8070 Sorbonne Nouvelle / Paris Descartes / CNRS / USPC