

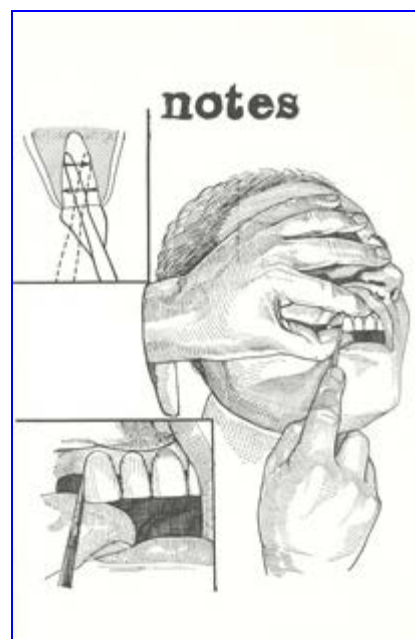
Björn-Olav Dozo

# La bande dessinée francophone contemporaine à la lumière de sa propre critique : Quand une avant-garde esthétique s'interroge sur sa pérennité

## 1. Introduction

L'objectif de cet article est de mettre en évidence les développements structurels que "Le champ de la bande dessinée" francophone contemporaine a connus récemment par une lecture des analyses livrées par les acteurs eux-mêmes. Ces analyses concernent particulièrement la sociabilité propre à ce champ culturel et constituent le fondement de deux ouvrages : *Plates-Bandes*<sup>1</sup> de Jean-Christophe Menu et *Désœuvré* de Lewis Trondheim<sup>2</sup>, tous deux publiés à L'Association dans la nouvelle collection « Eprouvette ».

La création de cette collection en janvier 2005 marque la fondation dans "Le champ de la bande dessinée" francophone d'un lieu de publication d'analyse interne, c'est-à-dire inscrit immédiatement dans l'espace qu'il prend pour objet<sup>3</sup>. Le premier ouvrage, *Plates-Bandes*, texte polémique scandé par des illustrations d'opérations dentaires, présente une mise au point concernant le mouvement<sup>4</sup> que l'on a vu se développer dès le début des années 1990 dans le champ éditorial français de la bande dessinée. Il utilise en fait de grille d'analyse la logique de fonctionnement décrite par Bourdieu<sup>5</sup> (entre autres) pour le champ littéraire des XIXe et XXe siècles : la lutte perpétuelle de l'avant-garde (ou de ce qui se revendique comme tel) contre la littérature établie, et l'existence de deux sphères de production, l'une de production massive, soumise aux lois de l'économie, et l'autre de production restreinte et réservée à un public doté d'un fort capital culturel<sup>6</sup>. Le deuxième volume, *Désœuvré*, est le compte rendu, sous la forme d'une narration graphique, d'une enquête menée par Trondheim concernant le vieillissement des auteurs de bande dessinée et les effets de celui-ci sur leur production.



Le postulat méthodologique de cet article est le suivant : les deux premières oeuvres de la collection « Eprouvette », parues le même mois, doivent se lire de concert, afin de mettre au jour une problématique qui les traverse et les dépasse, et d'en mesurer les enjeux. Cette problématique concerne les conditions de possibilité d'une avant-garde en bande dessinée à l'heure actuelle, avec pour point

d'achoppement principal sa pérennité. Les deux ouvrages apportent en effet un éclairage différent sur ces conditions, notamment par le point de vue qu'ils adoptent sur l'objet : l'un (Menu) s'inscrit dans une perspective macrosociologique ; il analyse, à partir de la position qu'il occupe - position revendiquée comme d'avant-garde -, les logiques collectives des groupes en présence. L'autre rapporte une expérience personnelle, qui peut être généralisée parce qu'elle est symptomatique d'une étape classique dans la vie d'un auteur : le moment où il dresse un bilan de sa carrière et s'interroge sur sa production future.

La confrontation de ces deux points de vue permet de mettre en avant certaines logiques de sociabilité. Celles-ci ont en effet des conséquences sur le mode de fonctionnement et donc sur les conditions de possibilité d'une avant-garde, ce qui invite à lier fortement ces problématiques pour en analyser les enjeux.

## 2. Une avant-garde en bande dessinée ?

Luc Boltanski, avec son article intitulé "Le champ de la bande dessinée" publié en 1975<sup>7</sup>, fonde une position au sein même de ce champ : il devient en effet ce que l'on pourrait appeler le premier critique des critiques du médium. A l'époque adepte de la sociologie critique développée par Pierre Boltanski, Bourdieu démonte le processus de légitimation naissant des instances critiques de la bande dessinée. Il dresse un panorama des grands types de travaux critiques réalisés, et présente la bande dessinée comme un champ culturel dans la phase finale de sa formation. Ce champ s'aligne ainsi sur le modèle des champs de culture savante : on y retrouve différentes caractéristiques qui permettent de le reconnaître en tant que tel, caractéristiques que pointait déjà Boltanski - relative autonomie, division du travail à l'intérieur du champ, constitution d'un appareil spécifique (éditeurs, revues, congrès, prix, etc.). Néanmoins, la constitution du champ de la bande dessinée ne fut pas linéaire à partir des années 1970. Boltanski mettait en évidence les conditions structurelles qui rendaient possible l'apparition puis, ce qui aurait pu sembler logique, la consolidation d'un champ de la bande dessinée francophone. Il mettait en évidence l'apparition de producteurs ayant des propriétés sociales et des aspirations en adéquation (« ils trouvent dans la BD l'instrument d'expression symbolique le plus élevé dans l'ordre des légitimités culturelles auquel ils puissent raisonnablement aspirer »<sup>8</sup>), l'existence d'un public et d'un appareil de légitimation et de célébration nécessaires à l'affirmation de toute littérature. Il soulignait également déjà « la polarisation du champ »<sup>9</sup> et la volonté de certains de rechercher « non seulement la consécration du marché mais aussi la consécration par le groupe de pairs »<sup>10</sup>. Il concluait en montrant une essentialisation par les agents de leur démarche, qu'il nommait « la revendication du goût vulgaire »<sup>11</sup>.

Si cette dernière affirmation est discutable à l'heure actuelle, et mériterait d'être remise dans son contexte historique, l'analyse que livre Boltanski reste fort utile pour une compréhension synthétique des enjeux propres au champ contemporain de la bande dessinée. Cependant, une partie de l'analyse de Boltanski avait une valeur prédictive, et l'évolution qu'il supposait ne fut pas linéaire. Les années 1980 et le début des années 1990 ne virent pas la bande dessinée s'imposer comme un bien légitime reconnu par tous<sup>12</sup> et le phénomène de « ghettoïsation » qui toucha la science-fiction à la même époque ne l'épargna pas. Des initiatives remarquables virent le jour, telles les collections A suivre..., *Futuropolis*, etc.<sup>13</sup>, mais elles furent

trop peu coordonnées pour permettre la création d'un champ autonome de productions culturelles, et se délitèrent. Les modalités particulières de ces initiatives, qui visaient à donner ses lettres de noblesse à la bande dessinée notamment en la rapprochant de la littérature consacrée, devraient être étudiées spécifiquement, afin de mettre en évidence les divergences notables par rapport au modèle des champs culturels sur lequel Boltanski aligne "Le champ de la bande dessinée". Ainsi, la relation de dominant à dominé que le rapprochement avec la littérature consacrée a induit devrait être questionnée et comparée à d'autres situations du même type, notamment en ce qui concerne la littérature belge.

Un phénomène particulier, relativement neuf et surtout quasi inexistant à l'époque de la publication de l'article de Boltanski, est remarquable à l'heure actuelle. Nous voudrions nous y intéresser dans cet article. Il s'agit de l'appropriation par les acteurs eux-mêmes des outils d'analyse de la sociologie pour rendre compte de leur position dans l'espace des possibles de la bande dessinée. Il existe depuis l'apparition du champ de la bande dessinée beaucoup de métadiscours d'elle-même sur elle-même, mais cette forme de discours au sein des oeuvres sur la sociabilité des acteurs est peu représentée.

## 2.1. Une position en danger

Ainsi, Menu, dans son livre, reprend à son compte les constats de l'analyse de Boltanski (principalement les deux sphères de production dues à la polarisation du champ), et revendique une position d'avant-garde. Mais il n'aura de cesse d'expliquer tout au long du livre que cette position est en danger. *Plates-Bandes* « se veut une réaction aux nouvelles tournures que prend le contexte de la Bande Dessinée depuis quelque temps en France, et notamment par rapport à quelques événements symptomatiques de 2003 et 2004 »<sup>14</sup>. L'ouvrage lui-même n'est pas sans rappeler les manifestes littéraires des avant-gardes du XXe siècle, en particulier celui du surréalisme, dont Menu se réclame lorsqu'il parle de la fondation de L'Association :

Certaines de ces idées [les idées de L'Association à ses débuts] étaient tout à fait consciemment et historiquement liées aux Avant-Gardes littéraires du XXe siècle, à commencer par le Surréalisme. On peut même dire que L'Association fut, parmi d'autres choses, une tentative pour extrapoler à la Bande Dessinée quelques principes de base du Surréalisme. L'Association systématisa l'introduction du rêve dans la Bande Dessinée, lui appliqua toutes formes d'expériences collectives et de Cadavre Exquis, éleva même l'idée de la Bande Dessinée à un niveau qu'on peut qualifier de politique et révolutionnaire (ce qui bien sûr, nous promet encore au moins trois générations de ricanements, d'insultes et de sous-entendus de la part du microcosme BD).

Dans cette longue citation, on pourrait ne voir qu'un pâle décalque des ambitions surréalistes si ce discours ne concernait pas un autre médium et un contexte socio-économique très différent. A partir de cette prise de position, le décor est planté, les acteurs esquissés : deux logiques s'opposent ; lui, à « l'avant-garde », et les autres, les « ricaneurs ». Cette vision du jeu de Menu présente une forte homologie structurale, totalement assumée, avec celle du champ littéraire :

L'Association, en se positionnant par rapport au Surréalisme, comme le firent la

plupart des groupements littéraires et artistiques d'après la Seconde Guerre mondiale, s'inscrivait en toute conscience dans cette suite des Avant-Gardes du XXe siècle.<sup>15</sup>

Menu dresse un historique de la bande dessinée (et non pas de la BD, comme il y insiste<sup>16</sup>), qu'il fait commencer dans les années 1960 avec *Hara-Kiri*. Viennent ensuite *Charlie-Hebdo* et *L'Echo des Savanes, Métal Hurlant*, et d'autres, qui allaient constituer ce qu'il appelle le « contexte professionnel »<sup>17</sup> de la bande dessinée pour adultes dans lequel allait être fondée L'Association. On retrouve dans cet historique les acteurs collectifs que Boltanski pointait déjà à l'époque.

Menu analyse rétrospectivement le devenir de ce mouvement, et dénonce le fait que, dès ces moments fondateurs, « ces structures ont vite échappé aux Auteurs qui les avaient créées »<sup>18</sup>. Il faut remarquer l'insistance avec laquelle Menu parle d'« Auteurs » créant leurs propres structures d'édition. Même une fois celles-ci créées, il est toujours question d'« Auteurs-Editeurs »<sup>19</sup>. On observe cette méfiance d'une certaine avant-garde pour le métier d'éditeur, loin d'être aussi « pur » que celui d'auteur, vu ses contacts réguliers et nécessaires avec le marché<sup>20</sup>, et l'utilisation par Menu, pour contrecarrer cet « avilissement » dû à ces contacts, de la notion d'« auteur », à forte valeur symbolique. Il est d'ailleurs important de souligner que Menu occupe cette position ambivalente : il fut l'un des six fondateurs de L'Association, avec Mattt Konture, Stanislas, David B., Killofer et Lewis Trondheim, et est celui qui endosse le plus visiblement à l'heure actuelle la fonction d'éditeur, mais il a publié différents ouvrages en tant qu'auteur, se constituant un lectorat peut-être moins nombreux que d'autres créateurs de la même maison (on pense à Marjane Satrapi par exemple), mais fidèle.

## 2.2. L'Association et ses pairs d'un côté, l'édition commerciale de l'autre

Menu situe la création de L'Association dans cet historique. Il compare sa structure et ses ambitions à celles de Delcourt, maison d'édition fondée quatre ans avant, en 1986, par Guy Delcourt :

Contrairement à des structures naissantes à l'époque, comme Delcourt, dont le but (atteint depuis) était clairement de devenir l'un des principaux éditeurs du secteur, L'Association ne se créait pas pour entrer dans ce jeu, mais au contraire pour le mettre en cause.

On croirait lire, par les termes utilisés, un épigone de Bourdieu (« entrer dans le jeu », « le mettre en cause »). Néanmoins, dans les objectifs, c'est clairement du côté d'une « tradition » avant-gardiste qu'il faut situer L'Association. Celle-ci entendait jouer le même rôle dans "Le champ de la bande dessinée" que le premier groupe surréaliste<sup>21</sup>.

La remise en cause du jeu que les fondateurs de L'Association envisageaient était loin d'être gagnée. Menu en explicite les règles à l'époque, et rappelle « les enjeux précis du discours polémique qui fut le [leur] dans la seconde moitié des années 1980 »<sup>22</sup>. Il décrit les choix esthétiques, économiques et structurels mis en place par L'Association lors de sa création, et ce *contre* quoi elle se créait : le fameux 48CC (48 pages couleur cartonné, le format standard de la bande dessinée franco-belge), les tentatives avortées d'ouvrages en noir et blanc chez d'autres éditeurs, la

situation éditoriale dans les deux autres grands pays producteurs de bande dessinée (le Japon et les Etats-Unis), etc. Vient enfin l'exposé des réactions concomitantes quelques années après la création de cette « sympathique petite marge », et le début de ce qu'il appelle la « récupération ».

La collection la plus emblématique et la plus récupératrice de cet engouement, est bien *Ecritures* de chez Casterman. La stratégie de Casterman pour cette collection n'est pas la sympathique boutade "L'Association en couleurs de Guy Vidal", mais semble plutôt être "L'Association à la place de L'Association".<sup>23</sup>

Le vocabulaire guerrier du début de l'ouvrage (il était question, au début du livre, soit d'« exprimer une résistance », soit de « sortir du maquis ») trouve sa justification dans ce constat : c'est la survie même du modèle « alternatif » qui est en jeu. Et l'objectif de ces *Plates-Bandes* est celui-là : alerter l'opinion des amateurs de bande dessinée, et les inciter à réagir, pour ne pas se laisser marcher dessus.

Les prochaines années vont être décisives. Nos catalogues, nos volontés, nos compétences pourraient bien partir en fumée, incompatibles avec le microcosme BD, et allègrement écrasées par la récupération en marche. Il va nous falloir, chacun à notre manière, faire face à cette concurrence toujours plus volumineuse et souvent déloyale, inventer sans relâche des nouvelles formes d'innovation, les plus irrécupérables possible.<sup>24</sup>

On entre là dans le cœur du livre, ce qui justifie sa publication, l'inquiétude principale de Menu : la pérennisation de la posture d'avant-garde. Comment conserver cette posture alors que ce qui la fondait auparavant - le type d'œuvres produites - est « récupéré » par ceux contre qui elle s'érigait ? Comme il n'est plus possible de se contenter de produire la même chose, Menu incite son camp à diversifier sa production, à innover, encore et encore. Il pousse donc à continuer cette lutte sans fin, et à reproduire les mêmes logiques qui régissent le jeu.

Menu se comporte donc en chef de file, et intériorise totalement les règles du jeu exprimées par Bourdieu : lutte à mort sur le champ de bataille, stratégies d'opposition, etc. Pourtant, dans son panorama des « bons » et des « mauvais » - voire des très mauvais, si l'on pense à ce qu'il écrit de la maison d'édition Soleil -, il se contente d'attaquer les comportements des institutions (maisons d'édition, groupes dont elles dépendent, magazines qu'elles éditent, etc.), mais ne cite que très rarement des personnes. Il établit des listes, divisant le champ en deux camps (les « purs » et les « vendus au marché ») : « face au machiavélisme d'un Soleil ou au bulldozerisme d'un Casterman »<sup>25</sup>, il dresse les « Indépendants », dont il détaille le catalogue et explicite la mission de salubrité publique, pas seulement dans leur travail de découvreurs de nouveaux talents, mais aussi dans celui de conservateurs d'un certain patrimoine :

Les rééditions de Mattioli, de Forest, de Gébé par L'Association ; celles de Crumb par Cornelius ; celles de Breccia par Rackham ; celles d'Alex Barbier par le Frémok ; montrent à la Bande Dessinée où est son Histoire et avec quel respect on peut et on doit la traiter (et ce pour ne parler que de notre contribution au "Patrimoine").<sup>26</sup>



Nous reviendrons sur ce que cette énumération de « grands ancêtres » de la bande dessinée signifie lors de l'analyse de l'ouvrage de Trondheim. Attardons-nous tout d'abord sur la stratégie qu'utilise Menu pour rendre compte de la sociabilité du champ.

Une fois la démarcation établie par Menu entre ce qui est lisible et ce qui ne peut l'être, deux stratégies différentes apparaissent pour évoquer ces groupes : la première se contente de nier totalement une possible identité artistique individuelle pour les auteurs du champ de grande production : ils ne sont jamais nommés, ils n'existent pas, seuls le genre qu'ils pratiquent (l'heroïc-fantasy) et les éditeurs qui les diffusent apparaissent, pour être directement attaqués et abaissés. Rien de bien neuf dans cette stratégie : elle se contente de reproduire une logique d'opposition entre les deux sphères de production. La seconde stratégie est celle qui nous intéresse : elle concerne la présentation des personnes de son camp, mais aussi celles de la frange concurrente la plus immédiate : les « récupérateurs » du travail des « Indépendants », « récupérateurs » à la solde des plus grosses maisons d'édition. Cette présentation apparaît chez Menu sous la forme d'énumération de noms, groupés selon leur parcours.

Ainsi du camp opposé, lors de la mention d'un article dans *Libération* du 23 janvier 2003, signé Bernière, Mouchart, Bastide et Brèthes, dont la trajectoire sociale est rappelée, pour bien montrer que derrière les belles intentions d'un discours qui pourrait prêter à sympathie (le titre de l'article était : « La bande dessinée doit sortir du ghetto ! ») se cachent en fait des ennemis infiltrés venant de la grande production (Bernière serait d'après Menu « un parfait exemple de récupérateur de la seconde génération »<sup>27</sup>).

De la même manière, lorsqu'il s'agit de compter ses troupes, Menu cite une foule de personnes, cette fois sans préciser leur parcours, étant donné qu'ils sont dans le bon camp, et donc que le lecteur est censé les connaître :

Mais si, comme je le pense, la Bande Dessinée, dans son essence, est le *contraire* de ce qu'on en voit dans "Bande-dessinée-magazine", si la Bande Dessinée est précisément avant tout représentée par des Gébé, des des Willem, des Charb, des Pajak, des Anna Sommer, et aussi des Forest, Tardi, Masse, Fred, Goossens, F'murrr, Muñoz, Baudoin, Crumb, Spiegelman, Ware, et tant d'autres... et nous après tout, et nous sommes nombreux... alors on n'a pas le droit de rendre les armes.<sup>28</sup>

Cette façon de procéder, cette longue liste de noms, est une ébauche de la façon dont Trondheim va beaucoup plus finement rendre compte de ceux qui importent pour lui et de ce qui justifie leur regroupement.

### **3. La logique du groupe remplacée par la logique réticulaire**

L'ouvrage de Trondheim offre une représentation critique et personnelle d'un état du champ de la bande dessinée actuelle, à travers une problématique forte (la crise de la quarantaine et le vieillissement de l'auteur). Cette représentation, si elle ne se veut pas elle-même un instantané de cet état de champ mais se présente plutôt comme une réflexion sur la création en bande dessinée - au contraire de la prise de position explicite de Jean-Christophe Menu -, dépasse néanmoins ses premières

ambitions pour livrer une clé d'approche et de compréhension des rapports sociaux qui existent dans le monde de la bande dessinée. En effet, avec *Désœuvré*, c'est la pratique sociale de production du médium qui est mise en scène, et, à notre connaissance, pour la première fois aussi nettement. Le catalogue de L'Association (et d'autres éditeurs indépendants) abonde en effet en titres autobiographiques, ou autofictifs<sup>29</sup>, mais la sociabilité propre au médium n'est jamais abordé aussi directement que chez Trondheim<sup>30</sup>. On pourrait mentionner, parmi les ouvrages qui touchent à une certaine forme de mise en scène de la sociabilité chez les auteurs de bande dessinée, les différents tomes du *Journal* de Fabrice Neaud, publiés chez Ego comme *X*, ou *Le Journal d'un album* de Dupuy et Berberian, à L'Association, mais encore une fois, il s'agit généralement d'introspection, et la mise en scène des rapports sociaux internes au champ de la bande dessinée n'est qu'incidente.

### 3.1. Le contrat de lecture de *Désœuvré*

*Désœuvré*, sous-titré « essai » - nous y reviendrons -, n'a pas le même statut que les autres ouvrages de Trondheim publié à L'Association : le traitement assez « agressif » réservé aux critiques et aux lecteurs au début de l'ouvrage<sup>31</sup> montre bien que ce volume est différent, qu'il ne veut pas répondre aux attentes du public d'habitues de Trondheim. *Désœuvré* s'ouvre sur une représentation de l'auteur, sous les traits du volatile habituel par lequel se met en scène Trondheim<sup>32</sup>, devant sa table à dessin, avec le commentaire suivant :

Minuit et des brouettes... Mercredi 2 juin 2004. La dernière planche de mon dernier album remonte au 12 mars. 80 jours sans être sur le dessin d'un album... Je voulais faire un long break sans avoir sur le dos un album à dessiner. Pour certains dessinateurs, 80 jours, c'est rien... ils riront en lisant cette page... Mais moi, en 14 ans, je ne m'étais jamais arrêté...<sup>33</sup>

Directement est mis en évidence le rythme de travail de Trondheim depuis ses débuts, qui se révélera une des causes de son « ras-le-bol » actuel. Est également présent un commentaire concernant ses futurs lecteurs. En effet, il ne s'agit pas de n'importe quels lecteurs : Trondheim s'adresse directement à ses pairs. Car finalement, cet ouvrage ne concerne qu'indirectement les lecteurs extérieurs. C'est à ses collègues, confrères et autres frères d'armes qu'il pense en écrivant. Cette marque dénotant traditionnellement l'existence d'un champ de production autonome et autosuffisant, que l'on peut rapprocher du champ de production restreinte de la littérature, apparaît donc dès la première image. Mais il ne s'agit pas là du seul indice.

Ainsi, en se montrant attablé, écrivant dans un carnet (à la manière de ses *Carnets de bord*), tout en expliquant qu'il ne travaille plus depuis 80 jours, il établit une différence entre deux types de production : une production d'albums, appartenant à la sphère de grande production, et une production restreinte, à laquelle appartient l'oeuvre qu'il est en train d'écrire. En une case et un contexte éditorial (chez L'Association, dans une nouvelle collection « Epreuve » pour laquelle n'est paru qu'un autre titre qui n'est pas une bande dessinée, en sous-titrant son ouvrage « essai », en se permettant un clin d'oeil à son lectorat de pairs et en scindant nettement sa production d'albums de cette oeuvre), Trondheim pose les fondements d'un contrat de lecture différent par rapport à celui d'un album de BD traditionnel.

Le propos premier de l'ouvrage est, on le sait, une réflexion sur le « vieillissement » des auteurs de bandes dessinées. Pour comprendre le phénomène, Trondheim va passer en revue tous les cas d'auteurs qui lui viennent à l'esprit et qui servent son raisonnement. Mais le fruit de ses réflexions n'aboutit pas à un livre écrit, conventionnel et balisé : son enquête a donné *Désœuvré*, « essai » pour ses pairs via leur propre médium, et qui met en évidence, comme on va le voir, le mode de fonctionnement de leur propre pratique.

### 3.2. Le réseau comme structure du récit

Trondheim, dans *Désœuvré*, utilise la représentation réticulaire en synchronie et en diachronie : pour mettre en scène ses relations avec des auteurs contemporains, relations qui sont représentées quasi au jour le jour (publication des courriels écrits entre Trondheim et Delporte, compte rendu des rencontres entre auteurs, etc.), et pour structurer une certaine histoire de la bande dessinée, dans laquelle les auteurs sont regroupés par projets auxquels ils ont participé, par affinités personnelles ou par région d'origine (donc à chaque fois par lieu de contact ou de sociabilité entre auteurs).

Le premier niveau est le plus « relationnel » : Trondheim se représente dans des festivals, lieux de rencontre privilégiés, discutant de la problématique qui l'occupe (il ne dit que très tardivement qu'il en fait un livre ; il l'a montré dans la première case, mais ne l'évoque presque plus par la suite. Il se contente de raconter la progression de sa réflexion, nourrie généralement de ses rencontres et des opinions de chacun). Il rend compte, jour après jour, des réponses et des idées des personnes interrogées. L'un de ses premiers constats concerne les différences générationnelles :

Je discute un peu de mon problème mais je constate que mes préoccupations de quarantenaire ne fascinent pas tellement les trentenaires.<sup>34</sup> De même à la case d'après, où il fait parler Baudoin :

J'ai 62 ans et je touche la retraite... Alors je ne sais pas... Peut-être je vais aller vivre au Chili, peut-être je vais retourner dans mon village. J'aimerais faire plus de peinture parce que j'ai tout à apprendre encore. Et je continuerai à faire des livres.<sup>35</sup>

Il met ainsi en évidence une grande différence dans la réaction suscitée auprès de chaque génération par rapport aux questions qu'il se pose. C'est pourquoi, par la suite, il va surtout mentionner des personnes de la même génération que lui (peut-être pas du même âge, mais de la même « génération littéraire »).

Le réseau commence à s'activer : lors d'une discussion avec Joann Sfar, celui-ci lui rapporte l'avis de Christophe Blain (c'est Sfar qui parle) :

Je ne suis pas d'accord avec cette idée que les dessinateurs vieillissent mal... On fait le même métier que ces auteurs d'une autre génération, mais pas de la même façon. Eux étaient très liés à leur éditeur et à leur personnage... Nous, on est plus libre... Ça n'a rien à voir. Et puis j'en parlais avec Christophe Blain, toi, tu as plus intellectualisé ton rapport à la BD, tu aimes jouer avec... Nous, on est plus à travailler avec une énergie



sexuelle. [36](#)

Outre le fait qu'il souligne encore une fois les différences générationnelles, cet extrait illustre la technique que Trondheim met en place : il explore les avis de ses collègues non pas en les convoquant l'un après l'autre, mais en créant des situations de reprises de parole, de transivité dans les relations.

Un peu plus loin, on trouve un exemple d'activation d'un réseau historique, supposé exister en fonction de l'appartenance géographique des deux auteurs :

Durant le séjour londonien, j'ai croisé Benoît Peeters et je lui ai demandé si Hergé était dépressif. Apparemment oui, et ce depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il rajoute que pour lui, dépression et bande dessinée sont intimement liés, surtout chez les franco-belges. C'est pour ça qu'Hergé a fondé un studio, pour être assisté et pour l'obliger à avoir des horaires. Résultat, quand Jacobs a travaillé sur les décors (des 7 *boules de cristal*, je crois), il était ensuite définitivement impossible de revenir à quelque chose de moins réaliste. Et Hergé a encore plus déprimé. [37](#)

Trondheim suppose des relations entre des auteurs de même origine, ou du moins suppose que l'auteur a une bonne connaissance de l'histoire de son lieu d'origine. Hergé n'est pas le premier à être mentionné comme un auteur digne de mémoire : la première salve de « grands » auteurs est regroupée autour des dépressifs, de ceux qui se sont suicidés ou ont arrêté complètement (Franquin, Lelong, Degotte, Gotlib, etc.). Cette première salve est évoquée au domicile d'un autre auteur, Fabrice Parme, qui n'apparaît pas mais qui héberge Trondheim. Une mention discrète d'un autre noeud de son réseau...

Au fil des pages et des évocations des uns par les autres, les auteurs plus anciens s'insèrent dans le tissu relationnel des plus jeunes. Ainsi, Ptiluc raconte, lors d'un barbecue chez Trondheim :

Un jour, j'ai fait un dessin pour Franquin. Il était là et il me regardait... Et à un moment, il finit par me dire : « c'est incroyable, tu n'as *pas peur* de dessiner. » En fait, il était fasciné par tous les gens comme Jannin, Wasterlain et Binet... Je connaissais De Bar aussi, celui qui fait *Joe Bar Team*. Tout le monde lui disait qu'il dessinait comme Franquin mais il ne l'avait jamais rencontré. Alors, je l'ai emmené chez Franquin. En fait, ces deux-là, c'était les mêmes, ils venaient de deux mondes opposés mais ils étaient stressés pareils. Ils avaient les mêmes angoisses, les mêmes peurs, et ça m'a finalement semblé normal qu'ils aient le même dessin. [38](#)

Trondheim dessine sans le dire une sorte de panthéon de la bande dessinée moderne, établi selon le mode de fonctionnement actuel du champ de production restreinte, et pas sur le mode des « écuries » éditoriales qui ont existé auparavant (Dupuis, Lombard, etc.) et qui existent encore dans le milieu de la grande production. Les rapprochements entre les auteurs se font au gré des rencontres, des connaissances, des liens qui se tissent en fonction de caractères comparables, etc. Cette représentation de la sociabilité à travers des filtres différents de celui de l'historiographie traditionnelle de la bande dessinée, qui privilégie les maisons d'édition, les studios et autres structures institutionnelles fortes, permet des

rapprochements chronologiques et des croisements stylistiques inédits.

Il faut aussi noter que les rapprochements par la métaphore du réseau ont une propension à des effets de naturalisation : les auteurs qui se rapprochent *naturellement* via le réseau sont ceux qui partagent « les mêmes angoisses, les mêmes peurs », et l'on finit par trouver « normal qu'ils aient le même dessin ». Cette nature qui apparaît est due au fait que le réseau n'est pas ici une analyse de la sociabilité, comme il pourrait l'être si l'on étudiait les relations interpersonnelles des auteurs au moyen d'une analyse structurale, mais se contente d'être une représentation simple des liens entre personnes.

Trondheim introduit d'ailleurs une pointe de dérision dans cette représentation de la sociabilité, qui laisse beaucoup de place au témoignage et au « bruits de couloir ». Il raconte à Ptiluc :

Ça me rappelle un truc que j'avais entendu... Les auteurs Dupuis finissaient dépressifs et alcoolos et ceux du Lombard étaient dragueurs et obsédés.<sup>39</sup>

Cette remarque tourne en dérision les regroupements traditionnels par institutions, en donnant un exemple de caractérisation ironique de studio, mais aussi souligne le manque de solidité des témoignages qui permettent des regroupements.

Pourtant, ces témoignages sont mis en avant pour rassembler des informations sur les auteurs eux-mêmes. C'est *via* internet (le réseau des réseaux) que Trondheim interroge ses sources, deux amis du métier également : Yvan Delporte, qui lui écrit deux courriels sur ses confrères belges (en particulier un savoureux portrait des Verviétois - encore un regroupement géographique et pas un regroupement d'école), et Harry Morgan sur les Américains.

Enfin, dernier exemple du caractère réticulaire de la narration ; après s'être mis en scène à L'Association où il croise Jean-Christophe Menu, et à la Coupole Montparnasse où il rencontre en propre Christophe Blain, Trondheim passe une semaine de vacances avec la famille Sfar. Joann Sfar lui apprend qu'il a discuté avec Art Spiegelman, qui a évoqué Crumb, mais aussi Hemingway.

Cette dernière citation incite à revenir aux références du champ de production restreinte de la bande dessinée, dont les auteurs assument dorénavant totalement la comparaison avec ceux produisant la littérature traditionnelle<sup>40</sup>. On pourrait même aller plus loin, en soulignant combien ces auteurs de bande dessinée ont « digéré » les problématiques de la « grande » littérature, pour finalement s'y retrouver et les interroger selon leur propre point de vue, qui apparaît alors, dans les représentations véhiculées, tout aussi légitime. Ainsi, cette évocation de la personne d'Hemingway donne un écho particulier aux interrogations existentielles de Trondheim. On l'avait déjà vu auparavant avec le discours que tient Menu par rapport aux surréalistes, mais on peut multiplier les exemples des représentations décomplexées qui existent maintenant dans "Le champ de la bande dessinée" : les réflexions de Menu sur le rachat de *Futuropolis* par Soleil à Gallimard vont dans ce sens.

*Futuropolis* a été et demeure le principal modèle d'éthique et d'intransigeance pour tous les éditeurs dits Indépendants apparus depuis

1990, à commencer par L'Association, qui peut s'en estimer en filiation directe à bien des titres. Et *Futuropolis*, réduit à une simple marque, tomberait dans l'escarcelle de Soleil ? Monsieur Antoine Gallimard, vous auriez cédé la collection de la NRF à l'Almanach Vermot que le scandale n'aurait pas été moindre.<sup>41</sup>

Plus d'inhibitions : les références, les comparaisons font de la sphère de production restreinte de la bande dessinée un lieu de croyance en l'art, dont elle fait partie. Ptiluc, mis en scène dans *Désœuvré*, reprendra quelques pages plus loin la référence à Hemingway, et convoquera Jack Gallimard pour argumenter.

*Désœuvré* se conclut par deux repas, deux lieux de sociabilité permis par le réseau de relations de Trondheim : l'un est arrangé par Ptiluc avec Tibet et Gotlib, l'autre se déroule lors du festival de Solliès-ville, qui lui permet de rencontrer Enki Bilal, Jean-Claude Denis, Frank Margerin, Thierry Robin, André Geerts et à nouveau Joann Sfar.

La différence générationnelle des personnes présentes aux deux repas explique leur différence de statut : le premier fait se rencontrer des auteurs qui n'appartiennent pas au même réseau ; c'est pourquoi Ptiluc arrive chez Trondheim en lui signifiant explicitement : « je t'ai arrangé une rencontre avec Tibet et Gotlib chez Tibet la veille du festival de Solliès-ville ». Le second, au contraire, fait participer des confrères ayant moins d'écart générationnel avec Trondheim, et semble plus informel du fait qu'il se déroule lors d'un festival.

On le voit, Trondheim parvient en un petit ouvrage hors norme à brosser un portrait social du champ de production restreinte de la bande dessinée francophone contemporaine, des grands noms de son histoire, de la légitimité de ses références culturelles et de ses lieux de sociabilité.

Après cette omniprésence des relations, c'est avec une ironie certaine que les deux dernières pages de l'ouvrage montrent Trondheim seul, de dos. Le premier dessin parodie Lucky Luke qui s'éloigne vers l'horizon. Mais il ne convient pas à Trondheim, qui pense :

Mmm... Non... Je le sens mal, le plan Lucky Luke avec le type qui part vers l'horizon... Il faut que je trouve autre chose... Quoique... Des fois, dans la répétition, on trouve de belles nuances. Oui... Mais ça manque d'invention. Oui, mais... STOP !!! Zou ! Faut y aller !

Et le livre se conclut sur un dessin représentant Trondheim attablé à son bureau, ayant repris le travail après cette « vacance » de 80 jours, entouré de différents éléments qui rappellent son oeuvre (la mappemonde par exemple fait référence aux *Carnets de bord* qui commencent souvent par une carte du monde).

#### **4. Le réseau comme analyse et plus seulement comme métaphore**



Cette oeuvre qui produit - ou du moins qui guide - son propre commentaire (les quelques lignes de la citation précédente suggèrent le parallèle qu'il faut établir entre les deux derniers dessins, avec les nuances dans la répétition) doit être « prise au sérieux », aussi bien dans son propos premier (le questionnement sur le vieillissement) que dans la monstration du mode de

fonctionnement du petit monde qui l'a produite.

Ainsi notre démarche se rapproche-t-elle de celle d'une certaine sociologie après Bourdieu, une sociologie dite pragmatique (sans pour autant que les deux démarches se confondent, les présupposés méthodologiques n'étant pas les mêmes), où le discours de l'acteur est « pris au sérieux » dans son pouvoir instituant (les réseaux existent aussi en partie parce que les acteurs eux-mêmes ont une représentation directe de leur existence)<sup>42</sup>.

Utiliser la notion mise en avant par les acteurs eux-mêmes pour expliquer leur pratique offre différents avantages heuristiques notables. Se concentrer sur les relations entre acteurs permet d'expliquer des rapprochements entre positions a priori incompatibles, en évitant des contournements imposés par une approche fondée uniquement sur des attributs d'agents. Deux exemples suivent.

#### 4.1. La collection « Poisson pilote »

Ainsi, on peut expliquer grâce aux réseaux, et ce de manière aisée et non contournée, l'existence de la collection « Poisson pilote » chez *Carnets de bord*. Cette collection, une très classique 48 CC pour reprendre l'expression de Menu, publie et diffuse des séries d'un grand nombre d'auteurs d'horizons très divers, dont certains ont publié à L'Association (Joann Sfar, David B., Lewis Trondheim, Christophe Blain, Guy Delisle, etc.). On pourrait se demander comment, après avoir vu la position de L'Association dans "Le champ de la bande dessinée" francophone, des auteurs qui publient chez eux peuvent publier dans une collection de ce type. Il faut savoir que le directeur de la collection était Guy Vidal (1939-2002), ancien rédacteur en chef de *Pilote*, qui publia Tardi, Bretécher, Gotlib, Bilal, Fred, F'murrr, etc., tous des noms que l'on retrouve cités dans *Plates-Bandes* et *Désœuvré*. Ces auteurs font partie au moins de l'un des réseaux (soit contemporain, soit historique) de Trondheim et Menu. Quant à Guy Vidal, par le fait suffisant qu'il publia ces auteurs, son capital relationnel et donc symbolique n'est plus à prouver.

Même Menu le reconnaît :

Il est connu que nous avons de bonnes relations avec Guy Vidal, et je ne pense pas que cela m'empêche d'être objectif en considérant la coexistence de L'Association et de *Poisson-Pilote* comme un exemple de cohabitation saine. [...] Avec *Poisson-Pilote*, *Carnets de bord* fait son travail de "gros" et le fait bien. Comme pour *Donjon* chez Delcourt, il y a une complémentarité [...]. Les Auteurs qui le souhaitent peuvent à la fois gagner leur vie en touchant un plus large public, et continuer à expérimenter sans aucune entrave à L'Association.<sup>43</sup>

Bien sûr, la connotation légèrement péjorative de la proposition « qui le souhaitent », qualifiant les « Auteurs<sup>44</sup> » permet de voir la hiérarchie des valeurs (l'innovation contre la consommation), mais il souligne la qualité des relations, qui permet cette « cohabitation ». Les auteurs circulent d'une maison d'édition à l'autre, selon leurs ambitions, leurs volontés de découvrir une nouvelle pratique, etc. Les positions ne sont pas occupées constamment par les mêmes, un roulement dans les positions peut avoir lieu, il n'existe pas une frontière hermétique entre l'avant-garde et le reste de la production.

On ne se situe donc plus dans une « communauté émotionnelle », où, « fermé sur lui-même, lové autour de son leader (objet à la fois d'affection et de respect), le groupe prend[rait] conscience de lui-même, éprouve[rait] sa cohérence, l'instaure[rait] au besoin, pratique[rait] l'échange en vase clos »<sup>45</sup>. Au contraire : la stratégie que plébiscite Trondheim, tant au niveau de son action éditoriale qu'au niveau de la représentation qu'il donne dans son livre de cette action, consiste en une mise en scène de relations qui se croisent. On est dans une stratégie opposée au vase clos, délibérément fondée sur l'échange multiple et diversifié, sans frontière prédéfinie. Cet échange semble nourrir sa production, et lui permet de ne pas tourner en rond. On pourrait avancer l'hypothèse que ce tissu relationnel a permis au mouvement avant-gardiste autour de L'Association de se renouveler, de durer et de s'affirmer. La création de L'Association est d'ailleurs le fait d'un groupe de personnes ayant toutes le même statut : aucune n'avait le rôle de « leader », et chaque voix, lors des délibérations, était équivalente. La réponse à Menu, qui réclame des innovations les plus irrécupérables possibles, pourrait donc être cette forme de sociabilité particulière.

## 4.2. La série des « *Donjon* »

Le parallèle que Menu fait entre « Poisson pilote » et la série des « *Donjon* » (publiée dans la collection « Humour de rire ») incite à commenter brièvement le mode de fonctionnement de cette série, sûrement un des meilleurs exemples de la pratique d'un certain réseau de la bande dessinée francophone contemporaine et de la sociabilité particulière de ces auteurs, cette fois au niveau de la création de l'oeuvre et plus seulement au niveau institutionnel.

« *Donjon* » mériterait une analyse précise et poussée tant il y a des choses à en dire au niveau du contenu. Nous nous contenterons de dresser un bref résumé de son principe général : il s'agit d'un pastiche en dessin animalier non réaliste des séries d'heroic fantasy. Le donjon est au départ le lieu principal de l'action : il est présenté comme géré sur le mode « parc d'attraction pour aventuriers » par une équipe d'intendance. Rapidement, l'univers se développe, tant géographiquement (on quitte le donjon) que temporellement (la plupart des séries au sein de l'univers



- *Donjon* Potron Minet, *Donjon* Zénith et *Donjon* Crépuscule - se succèdent chronologiquement). Les albums content des histoires plus rocambolesques les unes que les autres, qui font intervenir un très grand nombre de personnages récurrents. Projet de Trondheim et Sfar (qui en sont scénaristes), la série a grandi rapidement, pour finalement faire participer un nombre assez important de dessinateurs (jusqu'à maintenant Larcenet, Mazan, Menu - oui, même lui -, Christophe Blain, Kerascoët, Boulet, Mazan, Andreas, Jean-Emmanuel Vermot Desroches, Yoann, Blanquet, Blutch, Carlos Nine, Killofer, Frédéric Bézian, Stanislas et Nicolas Kéramidas). Trondheim en parle :

On s'est posé cette question : jusqu'où est-ce qu'on peut intégrer des dessinateurs différents ? Les portes s'ouvrent, Jean-Christophe Menu a fini son album, Blanquet et Got<sup>46</sup> attaquent le leur. Il y en a pas mal d'autres sur la liste. Pour quelqu'un comme Got, c'est déjà étonnant dans la mesure où il n'a jamais fait d'album traditionnel en couleur et en 46 pages. C'est un super graphiste. F'murr<sup>47</sup> on redoute, il a son caractère, mais ça se passe bien. D'accord, il ne fait pas tout à fait partie de notre génération ; mais c'est celle des F'murr, des Fred et des Giraud, justement, qui fait qu'on est là aujourd'hui. On va aussi travailler avec des inconnus comme Jean-Emmanuel Vermot-Desroches qui n'ont encore jamais fait d'albums.<sup>48</sup>

Encore une fois, il s'agit de la même logique : projet activé par l'un ou l'autre, qui contacte un autre encore, et ainsi de suite. Ce mode de fonctionnement peut rappeler en fait celui de certains « gros » éditeurs, du type Dupuis, où un scénariste travaille sur plusieurs séries pour différents dessinateurs (Cauvin qui travaille sur *Pierre Tombal*, *Les Psy*, *Cédric*, etc.). Mais la logique est différente dans le cas de « *Donjon* » : la part d'expérimentation y est extrêmement présente, et par là-même, ramène la série du côté du champ de production restreinte. De plus, la série n'est pas aussi marquée esthétiquement, elle n'appartient en propre à personne au niveau graphique : à part les contraintes de base (dessin animalier), le reste dépend des dessinateurs.

### 4.3. De la récupération du réseau

Le réseau semble donc pouvoir servir dans certains cas d'outil analytique pour rendre raison d'une structure complexe où les relations entre agents jouent un rôle plus important que leurs attributs fondés sur les catégories traditionnelles de la sociologie (âge, sexe, diplôme, profession du père, etc.). Néanmoins, comme nous allons le voir dans l'exemple suivant, les relations interpersonnelles ne suffisent pas à analyser toutes les stratégies utilisées par les acteurs dans un milieu donné. Emmanuel Lazega le souligne :

[...] en tant que méthode de contextualisation relationnelle des comportements et des échanges, l'analyse des réseaux peut renforcer des approches plus qualitatives. Il est impossible [...] de concevoir une étude de réseau ou d'interpréter ses résultats sans une connaissance ethnographique approfondie du milieu étudié, acquise au moyen d'approches qualitatives classiques en sociologie. Utilisée seule, l'analyse technique des réseaux sociaux est un exercice purement formel.<sup>49</sup>

Si le modèle réticulaire permet d'expliquer les collaborations et associations de la bande dessinée contemporaine, il devient aussi un outil de marketing pour les grosses maisons d'édition<sup>50</sup>. Le meilleur exemple, que dénonce en partie Menu, est la traduction française du Carnet de voyage de Craig Thompson, paru en France en janvier 2005 (en même temps que les ouvrages de la collection « Epruvette » de L'Association) chez Casterman, dans la collection « Ecritures », sous le titre Un Américain en balade, et dont le quatrième de couverture donne à lire :

« Cher Lewis, Nous t'envoyons donc cet américain épris de culture du vieux continent. Il arrive par le train et il en veut. Il vide les frigos, il excite nos enfants, il courtise nos femmes... Je suis sûr néanmoins que tu lui feras bon accueil. Reçois ma bénédiction. » Lettre écrite par Blutch le 25 avril 2004.

On retrouve cette lettre (illustrée) à l'intérieur de l'ouvrage, page 162. D'autres marques de sociabilité parsèment le livre : des rencontres narrées, des échanges de cahiers de croquis, qui font apparaître des dessins d'autres auteurs dans l'ouvrage de Thompson, etc.

Il faut préciser que le cas de Craig Thompson est complexe : ses rapports d'amour / haine avec L'Association méritent quelques précisions. Ainsi, Menu explique les circonstances de son refus de publication par L'Association :

Bien sûr, nous avons failli nous faire bluffer. Un Américain, si jeune et si virtuose, fan de L'Association dans son Wisconsin profond, et qui nous amène, tremblotant à Angoulême, un projet de 500 pages, en hommage au *Lapinot* de Lewis... Mais non : cet auteur aurait été Français que l'emprunt à Blutch<sup>51</sup> ne passait pas<sup>52</sup>. Dès lors, pourquoi le publier sous prétexte que c'est le premier Américain engendré par nous ? [...]

Ce n'est peut-être pas charitable de divulguer le refus de L'Association à Craig Thompson, mais à l'entendre se revendiquer de L'Association dès qu'il le peut, on ne peut que devoir mettre les choses au point. On peut même lire, en préambule de son carnet de voyage Un Américain à Paris publié ce mois de janvier par Casterman, qu'il a fait ce livre en pensant à la collection Côtelette de L'Association ! C'est un comble : voilà un Auteur refusé par L'Association qui fait l'éloge de L'Association dans une collection qui singe L'Association !<sup>53</sup>

Il n'empêche que pour le grand public, l'utilisation de cette lettre en quatrième de couverture et la mention que fait Thompson à propos de L'Association à l'intérieur de l'ouvrage incitent à ignorer les rapports de force qui se jouent derrière ces stratégies de marketing, et à ne voir dans ces diverses relations qu'un seul et même réseau. Voilà pourquoi, à notre sens, si le réseau permet de comprendre finement les relations qu'entretiennent les acteurs et ainsi d'expliquer leurs projets, il ne peut se suffire à lui-même comme instrument explicatif, et nécessite le recours aux outils de la sociologie critique pour expliciter les enjeux qui existent derrière certains témoignages relationnels. Cependant, malgré ces enjeux et ces prises de position (qui permettent à quelqu'un comme Menu d'endosser la posture qu'il veut se donner - celle d'un avant-gardiste sans compromission toujours à la pointe), l'étude des relations permet de nuancer ces « guerres » intestines dans un même

champ et apporte certaines précisions concernant les rapports réels entre des personnes occupant des positions qui pourraient, à y regarder trop vite, sembler non compatibles.

## 5. Conclusion

La lecture de ces deux ouvrages a permis de mettre en évidence la représentation que se font les acteurs des conditions de possibilité, à l'heure actuelle, d'une avant-garde esthétique-culturelle. Les ouvrages permettent d'articuler une vision collective fondée sur les rapports entre institutions (Menu) et un point de vue particulier ancré dans les relations entre acteurs (Trondheim). Chaque approche est productrice de sens, la seconde se montrant peut-être plus originale que la première, et donc peut-être plus en accord avec l'« esprit » avant-gardiste que celle qui prétend explicitement en relever. En effet, à partir du moment où l'on reproduit une posture d'avant-garde parce qu'il s'agit d'une position clairement définie, ne rompt-on pas de la sorte avec l'esprit de cette posture ? Et à l'inverse, en produisant une posture originale, combinaison des possibilités offertes par le médium (possibilité de collaboration, d'endosser aussi bien le rôle de scénariste que de dessinateur, etc.) et par l'état du champ (ouverture de la sphère de grande production à des projets plus pointus, grâce à l'existence d'un public différent de celui des productions traditionnelles de ces grandes maisons régies par les intérêts économiques, mais suffisamment large pour intéresser celles-ci), ne crée-t-on pas une position qui rencontre davantage les ambitions de l'avant-garde, au moins dans sa volonté de transgressions des règles du jeu et de remise en cause des schémas d'analyse traditionnels ? Il n'y a évidemment pas de réponse définitive à ces questions souvent posées, mais les oeuvres analysées permettent de les formuler selon des modalités originales.


En utilisant les indices livrés par les auteurs dans leurs oeuvres, donc en analysant les oeuvres elles-mêmes, nous pensons avoir prolongé la démarche de Jacques Dubois, lorsque celui-ci pose la question de ce que peut apporter la littérature à la sociologie, et du débat qui peut exister entre les deux disciplines<sup>54</sup>. L'objet des oeuvres elles-mêmes (une analyse de la pratique sociale de la bande dessinée) incite à prendre en compte l'avis des auteurs sur le sujet, ainsi que les concepts qu'ils mobilisent pour expliciter leur point de vue (par exemple, les sphères de production différenciées et les réseaux). La collection « Eprouvette », en publiant des titres ayant pour objet la pratique de la bande dessinée, a permis de créer un espace de réflexion et de débat non pas scientifique mais créatif et réflexif, grâce à des oeuvres écrites par des acteurs à part entière de l'espace qu'ils analysent. C'est cette volonté critique à l'intérieur même du champ par des acteurs qui utilisent intuitivement des outils formalisés par la sociologie que nous voulions aussi souligner dans cet article. La cohérence qui se dégage de la lecture des deux premiers volumes de la collection « Eprouvette » a rendu cet exposé possible, mais elle n'est pas le seul indice de cet état de faits : le livre de Th. Bellefroid<sup>55</sup>, ensemble d'entretiens avec des éditeurs de bande dessinée représentatifs de la diversité du champ contemporain de la bande dessinée, est parsemé de planches<sup>56</sup> mettant en scène ce tout petit monde, et reprenant les concepts mobilisés dans les deux ouvrages, notamment le fonctionnement réticulaire du milieu et les luttes qui le traversent. Et il ne s'agit là que d'un exemple.


Nous envisageons plusieurs prolongements à cette étude. Nous souhaiterions notamment analyser les facteurs socio-économiques qui ont permis l'émergence des structures éditoriales alternatives, et corrélérer certains succès éditoriaux, tels les livres de Marjane Satrapi, au développement de ces structures. Nous voudrions également pousser plus loin l'analyse des réseaux d'auteurs. Pour cela, nous préparons une étude sur les collaborations en bande dessinée publiées en français ces quinze dernières années. Mais ces deux pistes ne sont pas limitatives : l'approche sociolittéraire de la bande dessinée est riche en potentialités, et l'actualité du champ incite à poursuivre dans cette voie : la création de la revue *L'Eprouvette* chez L'Association, le Grand Prix du Festival d'Angoulême décerné à Lewis Trondheim, les débats qui ont suivi la publication de *Plates-Bandes* de Menu, le départ de Trondheim et Sfar de L'Association, le lancement de la collection Shampoing chez Delcourt, etc., sont autant d'éléments qu'il faudrait analyser dans cette perspective, pour rendre raison des enjeux et tensions spécifiques à ce champ à l'heure actuelle.


## Notes de bas de page


<sup>1</sup>  MENU Jean-Christophe, *Plates-Bandes*, Paris, L'Association, 2005, « Eprouvette ».

<sup>2</sup>  TRONDHEIM Lewis, *Désœuvré*, Paris, L'Association, 2005, « Eprouvette ».


<sup>3</sup>  Menu livre depuis toujours ses vues sur "Le champ de la bande dessinée" en utilisant le même style virulent et analytique dans les lettres aux membres de L'Association et dans ses introductions à la revue *Lapin*. Néanmoins, nous souhaitons souligner particulièrement le geste éditorial fort que constitue la création de cette collection : elle prétend offrir aux acteurs eux-mêmes, comme le fera par la suite la revue *L'Eprouvette*, la possibilité de tenir un discours critique d'une certaine longueur - il s'agit de livres et plus de contributions à des revues - sous forme textuelle ou graphique. On pourrait rapprocher cette collection d'autres initiatives similaires de critique et de théorisation, notamment celle des éditions de l'An 2, de Thierry Groensteen, qui publie aussi une collection d'essais dédiés à la bande dessinée, mais elle se distingue de celle-ci (au moins pour les trois premiers volumes qui y sont parus) par le fait que les auteurs des essais parus à L'Association sont eux-mêmes auteurs de bandes dessinées.


<sup>4</sup>  Ce mouvement, à l'origine lancé par L'Association, revendiquait une bande dessinée différente, exploratoire dans ses choix narratifs et esthétiques, loin des albums couleurs cartonnés produits à la chaîne et soumis aux lois du marché économique.


<sup>5</sup>  Boltanski Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, "Libre examen" ; et 1998, "Points".


<sup>6</sup>  Sur ce dernier point, voir aussi DUBOIS J., *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Nathan / Labor, 1978, en particulier le deuxième chapitre, intitulé "Les

deux sphères de production".


<sup>7</sup>  Boltanski Luc, *La constitution du champ de la bande dessinée*, Actes de la recherche en sciences sociales, n°1, 1975, p.37-59.


<sup>8</sup>  Ibid., p. 39.


<sup>9</sup>  Ibid., p. 46.

<sup>10</sup>  Ibid., p. 47.


<sup>11</sup>  Ibid., p. 51.

<sup>12</sup>  A ce sujet, voir l'article de Eric MAIGRET, "La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée", *Réseaux*, no 67, CNET, 1994. Cet article est disponible en ligne en libre-accès en passant par le portail de la revue, à l'adresse : <http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/>.

<sup>13</sup>  Pour une analyse du cas particulier de la Belgique francophone à cette époque, voir le mémoire de Floriane PHILIPPE, Contribution à l'étude de l'édition contemporaine en Belgique. Le champ de la bande dessinée. Sous la direction de Paul Aron, Université Libre de Bruxelles, août 2005, 144 p. et l'article de la même auteure à paraître sur le sujet dans la revue *Textyles* fin 2006. Pour une mise en perspective plus large, voir Elizabeth MCQUILLAN, *The Reception and Creation of Post-1960 Franco-Belgian BD*, thèse de doctorat, University of Glasgow, 2001.


<sup>14</sup>  MENU Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 7. Ces événements symptomatiques évoqués sont la création d'une joint-venture entre Gallimard et Soleil, pour faire revivre le label *Futuropolis*, la création d'un magazine people - *Bande dessinée magazine* - concernant le petit monde de la bande dessinée francophone et surtout, la politique éditoriale des « gros » éditeurs de bande dessinée, qui ont créé des collections pouvant concurrencer les éditeurs « indépendants » ou « alternatifs » sur leur propre terrain (publication en noir et blanc, pas de limite de pagination, maquette très proche, etc.).


<sup>15</sup>  Ibid., p. 7.

<sup>16</sup>  Les noms cachent des enjeux ; voir la distinction opérée chez Bresson entre « cinéma » et « cinématographe ». On retrouve la même opposition entre deux sphères de production, nommées par deux termes différents, dont l'un, abrégé, est péjoratif. BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995 [11975].

<sup>17</sup>  MENU Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 17.





18  Ibid., p. 17.


19  Sur la notion d'« auteur », voir l'article écrit par R. Ponton pour le *Dictionnaire du Littéraire* ; il y explique que « dans la tradition des études littéraires il [le mot d'« auteur »] en est venu à évoquer aussi une valeur transcendante. L'auteur n'est plus un artisan, mais plutôt un « créateur » avec ce que cela implique de puissance mystérieuse et donc de capital symbolique inestimable » (p. 31). Il cite comme exemple de la forte valeur transcendante du mot l'apparition du nom d'« auteur » pour désigner les réalisateurs français de cinéma après 1950. PONTON Rémy, « Auteur », in ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 30-32.


20  Sur la notion d'éditeur, voir DURAND Pascal, GLINOER Anthony, *Naissance de l'Editeur. L'édition à l'âge romantique*, Paris - Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2005.


22  MENU Jean-Christophe, op. cit., p. 25.


23  Ibid., p. 37.


24  Ibid., p. 66.


25  Ibid., p. 65.

26  Ibid., p. 66.

27  Ibid., p. 56.


28  Ibid., p. 62.

29  Au sujet de l'autobiographie en bande dessinée, voir plusieurs articles du volume IV, no 1 de *Belphegor*, daté de novembre 2004, notamment l'article de Jan BAETENS, "Autobiographies et bandes dessinées" et celui de Laurence GROVE, "Autobiography in Early Bande Dessinée".

30  Dans *Approximativement*, édité par Cornélius, Trondheim a déjà produit une esquisse de sa sociabilité, mais plus sur le mode du journal personnel.

31  On voit Trondheim les frapper, les jeter par la fenêtre d'un train en marche, etc.

32  Voir d'autres oeuvres, par exemple les Carnets de Bord, à L'Association également.

33  TRONDHEIM Lewis, op. cit., non paginé. Les extraits suivants ne sont pas paginés non plus, et proviennent tous du même ouvrage.

34  Ibid.


35  Ibid.

36  Ibid.


37  Ibid.

38  Ibid.


39  Ibid.

40  Il faut d'ailleurs rappeler que Trondheim sait ce qu'il fait en associant Hemingway et Spiegelman : tout deux on reçu le prix Pulitzer (en 1953 pour le premier avec *The Old Man and the Sea* et en 1992 pour le second avec *Maus*), Spiegelman étant le seul auteur de bande dessinée à l'avoir obtenu.


41  MENU Jean-Christophe, op. cit., p.41


42  L'ouvrage de BOLTANSKI Luc, et THEVENOT Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, « NRF essais » est d'une grande utilité pour comprendre les enjeux d'une telle démarche.


43  MENU Jean-Christophe, op. cit., p. 36.


44  Toujours cette majuscule à tout ce que Menu juge « pur » dans son texte...


45  BERTRAND Jean-Pierre, DUBOIS Jacques, DURAND Pascal, op. cit., p. 46.


46  L'album, *Des soldats d'honneur* (2006), a été repris par Frédéric Bézian.


47  Finalement, c'est Blutch qui a fait l'album, *Mon fils le tueur* (2003).

48  <http://www.bdparadisio.com/intervw/donjon/intdonjon.htm>. Interview réalisée par Thierry Bellefroid, pour *BD Paradisio* en 2001.


49  LAZEGA Emmanuel, *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, Paris, PUF, 1998, p. 15.

50  On peut rapprocher cet usage du réseau de celui dénoncé par Boltanski Luc et CHIAPELLO Eve, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, NRF essais. Les auteurs soulignent notamment que le modèle réticulaire, tel qu'il est utilisé dans la littérature de management, peut être mobilisé pour délégitimer le monde social et les catégories traditionnelles de la sociologie. Reste que la méthode de l'analyse structurale en tant que telle n'est que ce qu'elle prétend être, une méthode d'analyse, et que c'est sa naturalisation par certains qui doit être remise en cause. Une mise au ban d'une méthode parce que certains l'utilisent de manière abusive ne serait pas une solution, et empêcherait de récolter les profits que ses derniers développements offrent.


51  Il est amusant de constater que Menu reproche à Thompson sa trop grande proximité avec Blutch, et que ce soit ce même Blutch qui le recommande à Trondheim...

52  D'autres institutions « à la pointe » se sont, elles, fait avoir : ainsi des *Inrockuptibles*, qui ont consacré trois pages à *Blankets* dans leur numéro du 14 avril 2004. Comme quoi, on est toujours l'arrière-garde récupératrice d'une avant-garde...

53  MENU Jean-Christophe, op. cit., p. 38-39.

54  Voir entre autres DUBOIS Jacques, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Le Seuil, 1997, coll. « Liber », ou DUBOIS Jacques, "L'être et le social. A propos de La Nausée", in *Les Temps modernes, Notre Sartre*, n° 632-634, 2005, ou encore son prochain livre à paraître, sur Stendhal.

55  BELLEFROID Thierry, *Les éditeurs de bande dessinée*, Bruxelles, Editions Niffle, 2005.

56  Notamment une de Trondheim, expliquant la relation de v et de L'Association *via* la personnalité du directeur de Delcourt (p. 52), et une de Larcenet, montrant le rôle central de Trondheim dans la création de la collection « Poisson pilote » (p. 131-132). Larcenet, par sa position éditoriale particulière (qui devrait être étudiée en tant que telle), constitue un bon témoin, apte à décrire certaines relations entre L'Association et le « monde extérieur ».