



Numéro 1, « Marginalité dans les espaces symboliques / processus symboliques de marginalisation », janvier 2009, [en ligne], URL : <http://www.transeo-review.eu/La-bande-dessinee-un-bien-marginal.html>

## La bande dessinée: un bien marginal au regard de ses éditeurs

Par Florianne Philippe (Aspirante FNRS, Université Libre de Bruxelles)

### Résumé:

L'édition de bandes dessinées en albums a vu le jour en Belgique. Trois maisons se sont imposées pendant longtemps : Casterman, Dupuis et Le Lombard. Suite à une reconfiguration de l'ensemble du paysage éditorial au cours des années 1980, l'édition de BD s'est modifiée et offre depuis cette époque un paysage polarisé entre deux extrêmes : l'édition industrielle et l'édition « indépendante ». Ces deux étapes importantes dans l'évolution du paysage éditorial de BD – la domination de Casterman, Dupuis et Le Lombard d'une part et les éditeurs indépendants d'autre part – correspondent à deux conceptions différentes de la bande dessinée, mais aussi à deux processus de marginalisation temporellement et structurellement différents. L'un est largement tributaire d'une conception de la bande dessinée comme objet à fort rendement économique, mais sans identité propre et considéré aussi bien par ses producteurs et ses éditeurs que par les institutions publiques comme un bien marginal, n'existant pas pour lui-même. *A contrario*, la vision de la bande dessinée développée par les éditeurs indépendants tend à faire de celle-ci un bien marginal au regard de la production de masse, dans une volonté d'affirmer la spécificité de leur démarche artistique. Le discours qui accompagne leurs pratiques s'apparente dès lors à celui que l'on trouve chez les avant-gardes littéraires ou plastiques, et la revendication de la marginalité de production comme une tentative de sortir du rapport dominant-dominé.

À travers sa brève histoire, la bande dessinée a toujours été – et reste encore – perçue, d'une manière ou d'une autre, comme un bien symbolique se situant à la marge de différents champs, que ce soit celui de la littérature ou celui des arts plastiques. Cette marginalité, qu'elle soit plutôt tributaire du manque de reconnaissance et de consécration dont la bande dessinée a longtemps souffert, ou au contraire revendiquée par ses producteurs les plus avant-gardistes lorsque cette dernière a accédé au statut de « neuvième art », peut être lue à travers l'évolution des pratiques éditoriales propres à la bande dessinée.

C'est ce que propose cet article : lire l'histoire de la bande dessinée, et donc des pratiques éditoriales qui en découlent, au prisme de l'évolution de son positionnement en tant que bien marginal à travers les pratiques et les discours de ses éditeurs.

Pour ce faire, l'article retracera, dans un premier temps, l'évolution des pratiques éditoriales en matière de bandes dessinées pour, dans un second temps, montrer comment des éditeurs temporellement et structurellement différents ont pu contribuer à inscrire la bande dessinée dans une certaine marginalité, qu'elle soit économique, pour le premier exemple, ou discursive, comme c'est le cas dans le second exemple.

## **Brève histoire de l'édition de bandes dessinées**

L'édition de bandes dessinées a vu le jour en Belgique en avance sur les autres pays européens. Plusieurs facteurs expliquent ce phénomène. Le développement de l'imprimerie à partir du xv<sup>e</sup> siècle ainsi que la pratique de la contrefaçon au xviii<sup>e</sup> siècle ont développé une aptitude à la reproduction plus qu'à la production ainsi que des compétences techniques qui, si elles garantissaient la production de « beaux livres », n'en ont pas moins eu pour corollaire de figer la conception du livre comme un objet purement matériel, résultat d'une performance typographique. Cette perception de l'activité éditoriale, alliée à une culture s'épanouissant dans les à-côtés de la production légitime française, va permettre l'émergence de l'édition de bandes dessinées dans en Belgique<sup>1</sup>.

Si les publications pour enfants ont constitué le contexte d'apparition privilégié de la bande dessinée, tant en Belgique qu'en France, la désuétude croissante après la Seconde Guerre mondiale de ce type de publications va permettre l'émergence de l'édition de bandes dessinées en albums.

Au sortir de la guerre, trois grandes maisons vont s'imposer durablement dans ce type d'édition. Il s'agit des Éditions Casterman, Dupuis et Le Lombard.

Casterman et Dupuis ont des caractéristiques semblables. Ils ont tous deux une existence ancienne (1780 pour Casterman et 1898 pour Dupuis) et sont installés en Province (ce qui est la tradition pour les imprimeurs). Ils ont d'ailleurs débuté comme imprimeurs et sont devenus par la suite éditeurs pour enfants et pour la famille. Ils se sont spécialisés en dernier ressort dans la presse et dans l'édition d'albums de bandes

---

<sup>1</sup> Durand Pascal et Winkin Yves, « L'infrastructure éditoriale », dans Christian Berg et Pierre Halen (dir.), *Littératures belges de langue française (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri édition, 2000, pp.439-462.

dessinées. Leur fonctionnement est fondé sur la transmission du patrimoine de l'entreprise de père en fils. Ils maîtrisent tous les deux une bonne partie du circuit du livre : en amont, l'imprimerie, en aval, la diffusion, et même, pour Casterman, la vente, car ce dernier développe également un réseau de librairies. Cette implication dans différents aspects du circuit du livre leur assure, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la Belgique, leur indépendance ainsi que la maîtrise des marchés. Par rapport à eux, Le lombard se différencie nettement. La naissance de cette maison d'édition (en 1946) est en effet largement tributaire du contexte bien particulier de la renaissance, après la Seconde Guerre mondiale, des publications pour la jeunesse. Guy Leblanc, le fondateur, s'est installé à Bruxelles et a directement été éditeur de bandes dessinées. Il n'a pas non plus l'ancrage de l'imprimerie et est dépendant, pour la diffusion, de Dargaud, alors petite maison d'édition française. La maison d'édition n'aura pas non plus le temps de faire l'objet d'une transmission de père en fils, puisqu'elle est rachetée en 1986.

Au niveau économique, en revanche, ces trois maisons occupent des positions relativement identiques. Elles font toutes les trois parties des firmes qui concentrent dans leurs mains 70% du chiffre d'affaires total de l'édition en langue française en Belgique. Elles dominent également toute la production de bandes dessinées en termes de bénéfices ; l'examen de l'évolution de leur chiffre d'affaires suffit à s'en convaincre :

	<b>Casterman</b>	<b>Dupuis</b>	<b>Le Lombard</b>
<b>1978</b>	896 millions de FB	1180 millions de FB	405 millions de FB
<b>1979</b>	1040 millions de FB	1278 millions de FB	472 millions de FB
<b>1982</b>	1345 millions de FB	1830 millions de FB	419 millions de FB

Cependant, progression constante du chiffre d'affaires ne veut pas nécessairement dire bouillonnement créatif et accueil de la jeune création, et le démarrage de l'édition en albums sera lent, ces éditeurs répugnant traditionnellement à prendre des risques.

Une autre caractéristique qui mérite d'être signalée parce qu'elle a structuré durablement un certain pan de la mentalité éditoriale belge concerne les attaches de l'édition de bandes dessinées avec la religion. Ainsi, Casterman a longtemps été un des piliers de l'édition de livres religieux, tout comme Dupuis, et ce, autant en termes de contenu de publication que de gestion de l'entreprise. Et, si Le Lombard affiche avec moins d'ostentation ses amitiés religieuses, la maison n'est pas moins fort attachée à la bonne tenue morale de ses publications.

Ainsi, des années 1950 au milieu des années 1980, ces trois maisons vont s'imposer dans le champ de l'édition de bandes dessinées, qui va connaître une croissance régulière pour exploser dans les années 1980.

D'une manière générale, celles-ci sont marquées par une reconfiguration totale du fonctionnement même du champ éditorial. Sans trop entrer dans les détails, un

mécanisme va profondément influencer l'édition de bandes dessinées : les concentrations financières qui ont affecté le champ éditorial<sup>2</sup>.

Le mouvement de concentrations dans le monde de l'édition, initié immédiatement après la Seconde Guerre mondiale, a trouvé son apogée au début des années 1980 et s'est soldé par la création d'oligopoles ayant non seulement racheté un nombre impressionnant de maisons d'édition mais possédant également des parts dans de nombreux journaux, diffuseurs de presse et de livres, librairies, chaînes de télévision, ... à côté de parts dans des secteurs aussi divers que l'alimentation ou l'armement.

Les effets de cette concentration financière – suppression de collections n'ayant pas encore fait leurs preuves, d'œuvres plus lentes à l'écoulement, souci de rentabilité croissant au détriment de l'aspect créatif du travail, autonomisation graduelle des réseaux de distribution, restructuration systématique de l'entreprise lors de son rachat, primat du marketing – amènent les identités des maisons d'édition à être complètement bouleversées et officialisent le passage du secteur vers l'industrialisation.

Les nouveaux groupes créés, par les secteurs d'activité très variés dont ils disposent, possèdent non seulement des moyens techniques et financiers encore jamais atteints mais ont également – et surtout – la maîtrise totale du circuit du livre, depuis l'impression jusqu'à la diffusion et la vente, mais aussi la promotion, à travers notamment les parts de marché qu'ils possèdent dans différents journaux et chaînes de télévision.

Et, malgré quelques tentatives, les trois maisons d'édition belges auront beaucoup de difficultés à s'adapter au nouveau visage de l'édition et vont finalement se faire racheter : Dupuis en 1984, par GBL (Groupe Bruxelles Lambert) et Hachette, Le Lombard en 1986 par le groupe Media Participation, qui rachètera Dupuis en 2004. Casterman, qui semblait être la seule maison à avoir su déployer des politiques éditoriales pour s'adapter avec, par exemple, la création de la revue (*À Suivre*) et l'ouverture de la maison d'édition à de jeunes auteurs de l'époque, va néanmoins se faire racheter en 1999 par le groupe Flammarion.

Une autre caractéristique de la nouvelle configuration du paysage éditorial va être l'apparition d'un nouveau type d'éditeur : les petits éditeurs ou les éditeurs dits « indépendants ». Ce phénomène surgit durant les années 1980 partout en Europe et n'est donc pas une caractéristique propre à l'édition de bandes dessinées. Néanmoins, on retrouve ces microstructures au sein du champ éditorial de bandes dessinées et leur apparition est tributaire d'au moins deux choses. D'une part, les concentrations financières ont créé un champ éditorial polarisé entre deux extrêmes, macro et microstructures, l'espace intermédiaire étant laissé vide par les stratégies de rachats successifs qui ont donné naissance aux oligopoles. D'autre part, le processus de légitimation<sup>3</sup> dont la bande dessinée a fait – et fait encore par certains aspects – l'objet durant les années 1970 et 1980, s'est accompagné de la création d'une identité

---

<sup>2</sup> Pour plus de détails, consulter Piaux Fabrice, « De la rationalisation à l'hyperconcentration », dans Pascal Fouché (dir.), *L'édition française depuis 1945*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1998, pp. 629-639 ; Reynaud Bénédicte, « L'emprise des groupes sur l'édition française au début des années 1980 », *Actes de la recherche en sciences sociale*, mars 1999, pp. 3-10.

<sup>3</sup> Boltanski Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, janvier 1975, pp. 37-59.

culturelle qui lui est propre, suivi par un discours éditorial qui lui deviendra particulier également.

Contrairement aux grosses maisons d'édition, ces petites structures se caractérisent par un poids économique très faible, et par une durée de vie souvent pénible et chaotique. D'ailleurs, faire du profit n'est pas le but de la majeure partie des petits éditeurs. Au contraire, passionnés par la bande dessinée depuis leur enfance, ils sont animés par une volonté de la faire exister en tant que telle et aspirent, à travers l'édition, à la réalisation de leur rêve et de leur passion. D'ailleurs, de manière générale, le fonctionnement des maisons est assez artisanal et amateur. Ainsi, les employés n'ont pas de fonction définie et, bien souvent, le fondateur est le seul maître à bord.

Avec l'apparition de ces petits éditeurs, deux logiques, ou deux ordres de grandeur différents, traversent le champ éditorial. D'une part, un ordre fondé sur la passion, ou l'inspiration, et dans lequel on retrouve les caractéristiques de la  *cité inspirée*  de Saint-Augustin, et d'autre part un ordre fondé sur le profit et la concurrence, proche de la  *cité marchande*  issue des textes d'Adam Smith<sup>4</sup>.

Ces deux modèles différents s'appuient, pour défendre et justifier leurs univers respectifs, sur deux types d'arguments différents. Alors que l'une, en parfait accord avec les caractéristiques de son modèle, s'appuie pour justifier ses pratiques et ses valeurs sur des arguments de type économique, l'autre, également en cohérence avec la vision du monde qu'elle défend, met en avant des arguments fondés sur la passion.

Si les petits éditeurs belges des années 1980 n'ont pas de politique éditoriale bien définie et fonctionnent le plus souvent au coup de cœur, que ce soit pour la réédition d'inédits des années 1930 ou l'ouverture à la jeune création, les éditeurs des années 1990 affichent quant à eux une conscience plus nette de la ligne générale qu'ils souhaitent donner à leurs publications, en produisant notamment un abondant discours autour de leurs choix éditoriaux.

Le métier de départ de ces petits éditeurs constitue une autre différence entre la génération des années 1980 et celle des années 1990. En effet, les éditeurs appartenant à la première génération sont au départ libraires, alors que ceux de la seconde génération sont avant tout des auteurs. Cette différence se traduit dans la perception qu'ont de la bande dessinée ces éditeurs. Alors que pour les éditeurs-libraires, la bande dessinée représente un certain pan de leur imaginaire d'enfant qu'ils ont envie de défendre et de faire exister, mais sans vraiment développer autour du neuvième art une vision, et donc un discours l'identifiant clairement comme un objet artistique, les éditeurs-auteurs ont quant à eux une vision aigüe de la bande dessinée comme lieu de création et d'expérimentation, vision qu'ils revendiquent d'ailleurs à travers un discours très affirmé<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Pour plus de détails sur ces deux modèles ainsi que sur les différences qui les opposent, consulter Boltanski Luc et Thévenot Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, 458 p.

<sup>5</sup> Le cas des petits éditeurs des années 1980 ainsi que de leur différenciation par rapport à la microédition actuelle a été abordé et développé dans un autre de mes articles : Philippe Floriane, « Les éditeurs de bandes dessinées à Bruxelles dans les années quatre-vingt. Positions et prises de position », *Textyles*, Bruxelles, Textyles-éditions, 2007, n°30, pp. 100-116.

Malgré leur faiblesse économique et leur manque de perception quant à ce que représente véritablement une activité éditoriale, ces petits éditeurs ont été et sont encore un moment important de la vie éditoriale belge. Obligeant les maisons d'édition à se remettre en question, ils insufflent de la dynamique dans le champ. Et, au-delà de la création d'une identité éditoriale propre, ils contribuent, à la fois par leur travail de redécouverte des anciens fonds et d'accueil de la création d'avant-garde, à véritablement faire exister la bande dessinée en tant qu'objet propre, porteur d'une histoire et en partie déterminé par elle.

### **Casterman, Dupuis et Le Lombard : une marginalité de fait**

D'une manière générale, Casterman et Dupuis, et aussi Le Lombard dans une moindre mesure, ont témoigné, depuis leur création et tout au long des années où l'on voit l'édition d'albums prendre de plus en plus d'ampleur, d'une grande efficacité économique, d'une habileté à prospecter un marché, à y trouver un créneau et à l'occuper. Cette intelligence se manifeste également dans l'ouverture aux innovations technologiques, aux marchés extérieurs (il suffit de voir le nombre de traduction de *Tintin*) ainsi qu'aux techniques promotionnelles (conférences de presse lors de la sortie d'un album, affiches disséminées dans toute la ville, marketing indirect comme l'apparition de personnages connus sur des étiquettes, des crayons, de la vaisselle, des vêtements, ...).

Néanmoins, éditer des bandes dessinées n'apparaît pas chez eux comme une volonté spécifique, sous-tendue par une politique éditoriale qui identifierait la BD comme un bien symbolique à part entière, mais plutôt comme un produit éditorial comme un autre, susceptible de leur permettre d'occuper un nouveau marché.

Ainsi, le mode de fonctionnement même des magazines *Tintin* et *Spirou* est le reflet de cette perception. Organisés en équipes interchangeables, des dessinateurs sont réunis autour d'un rédacteur en chef-scénariste dans le but de produire des séries, avec des personnages qui peuvent durer, connaître de nombreuses aventures et être repris par d'autres auteurs et dessinateurs. La notion d'auteur s'efface donc complètement, le but étant d'uniformiser le plus possible la production dans le but d'assurer la continuité. De même, l'édition en albums se fait uniquement sur base de critères de rentabilité ; ce sont les séries qui recueillent le plus de suffrages du public qui sont éditées par la suite en album, celui-ci étant alors conçu comme un moyen de prolonger et d'augmenter les bénéfices.

De son côté, Casterman produit peu de nouveaux titres par an et s'appuie presque totalement sur la production d'Hergé, avec qui il a un contrat d'exclusivité pour l'édition en albums. Il faudra d'ailleurs attendre 1975 pour que d'autres auteurs et dessinateurs fassent leur entrée chez Casterman. La création de la revue (*À Suivre*) en 1978 va également permettre à cet éditeur de se renouveler.

De même, on ne trouve pas, à ce moment-là, de trace chez Casterman, Le Lombard et Dupuis d'une conception de la BD comme bien culturel à part entière, avec un discours éditorial qui lui serait propre. En fait, il semble que le premier « vrai » discours éditorial propre à la bande dessinée apparaisse dans les années septante, chez Casterman, au moment du lancement du mensuel (*À Suivre*). Comme le note Didier Platteau,

[...] cette audace ne se répète pas souvent chez un éditeur. Nous avons voulu nous implanter sur le marché adulte de la bande dessinée avec une production homogène. Casterman a trouvé un axe de développement important, d'autant que, du côté belge, cela commençait à se diluer quelque peu au niveau de la création<sup>6</sup>.

Cependant, il ne s'agit, ici encore, que de marché. Il faudra attendre qu'un Peeters fasse son entrée dans le comité éditorial pour qu'une volonté alliant à la fois le côté économique et le côté créatif, instaurant ainsi une « griffe » éditoriale propre, voie le jour. Ainsi, ce dernier explique que, pour lui,

[...] les entreprises, en tout cas les maisons d'édition, peuvent avoir une "âme" [...]. On y vient notamment pour s'inscrire dans une certaine continuité, voisiner avec des auteurs qu'on a lus et qui nous font rêver. Et le travail de l'éditeur consiste notamment à attirer les auteurs, anciens et nouveaux, qui correspondent à cette âme, à cette direction qu'on s'est choisie<sup>7</sup>.

Lorsque, durant les années septante, la bande dessinée va faire l'objet d'une reconnaissance comme objet culturel à part entière, cette conception va emprisonner la création belge dans un certain conformisme, qui ne les aidera pas à adapter leurs pratiques à la nouvelle conception de la bande dessinée qui émerge petit à petit.

*Spirou* souffre aussi bien du manque de productivité des artistes consacrés que de la politique conservatrice du journal. En effet, il y a traditionnellement peu de place pour les nouvelles générations, qui doivent attendre, soit le départ d'un de leurs aînés, soit la faveur du public lors des référendums pour occuper plus de place dans le journal. Pourtant, Yves Delporte puis Thierry Martens essaient tant bien que mal d'apporter un souffle nouveau. Le journal s'enlise cependant dans une routine de plus en plus pesante, visible depuis la fin des années cinquante. Divers essais seront tentés, comme l'augmentation du nombre de pages, l'introduction de la couleur et des mini-récits. Mais ce dont le journal souffre surtout, au-delà des habitudes, c'est d'abord de l'obsolescence croissante de ce type de publication : hebdomadaire, livrant de petites tranches d'histoires et offrant insuffisamment de lectures pour un prix de plus en plus élevé. Plus on avance dans le temps, plus la conception des journaux varie, et *Spirou* subit de plein fouet les mutations de la presse. Le mode même de fonctionnement tombe en désuétude, d'autant qu'il ne privilégie pas le renouvellement, préférant asseoir son image de marque sur quelques piliers sacrés :

Un clivage se produit de plus en plus entre deux générations : d'une part les grands dont la production s'essouffle parfois un peu quoique la rédaction les présente comme uniques soutiens du journal, d'autre part toute une génération nouvelle piaffante et n'arrivant que difficilement à se créer une petite place<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Vandevoorde Philippe, « Tournai fête sa bicentenaire : les éditions Casterman », *La Libre Belgique*, 20/21 septembre 1980 (cité dans *Casterman 200, le bicentenaire vu par la presse*, Tournai, Casterman, 1982).

<sup>7</sup> *Les éditeurs de bande dessinée, entretiens avec Thierry Bellefroid*, Éditions Niffle, 2005, pp. 109-110.

<sup>8</sup> Filippini Henri, Glénat Jacques, Martens Thierry et Sadoul Numa, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique*, 2<sup>e</sup> édition mise à jour, Grenoble, Glénat, 1984, p. 77.

Le journal *Tintin* n'est guère plus florissant et suit la même pente que *Spirou*. En 1959, Marcel Dehaye succède à André Fernez à la rédaction du journal et essaie surtout de consolider les acquis. S'ensuivent alors des années assez creuses, avec une routine bien installée, bien peu apte à faire face aux transformations en cours. Afin d'enrayer la stagnation croissante du journal, Greg devient rédacteur en chef en 1966 et il va véritablement tenter de relever *Tintin* en en modifiant profondément la structure. Il va ainsi créer de nouvelles séries, qui consistent en de grands chapitres de sept ou huit planches, assez semblables aux mini-récits. Il va également inventer les opérations coups de poing : présenter en un seul numéro un maximum de nouvelles séries et de nouveaux auteurs. Mais toutes ces innovations ne vont finalement pas redonner un second souffle au journal et vont vite devenir routinières.

Néanmoins, les éditeurs traditionnels vont lancer quelques initiatives pour tenter d'adapter leur production au souffle nouveau. Casterman lance ainsi le mensuel (*A Suivre*) en février 1978. Comme se plaît à le remarquer Thierry Groensteen :

On n'attendait pas Casterman, éditeur de *Tintin* et des *4 As*, de livres de jeunesse [sic] et d'ouvrages religieux, sur ce terrain. Il suffira pourtant de quelques années pour que l'éditeur tournaisien, à partir de sa tête de pont installée à Paris, se transforme en une véritable citadelle de la bande dessinée adulte intelligente et de bon ton [...]<sup>9</sup>.

(*À Suivre*) inaugure une véritable révolution dans la conception de la BD, tentant de l'assimiler à la littérature par une revalorisation du scénario, par l'utilisation exclusive du noir et blanc ainsi que par l'augmentation significative du nombre de pages (jusqu'à 100). Notons que, si le lancement de la revue peut être perçu comme un moyen de s'adapter à l'apparition d'une bande dessinée « pour adultes », il a également pour corollaire de marginaliser la bande dessinée en tentant de la formater selon un modèle extérieur, celui de la littérature française, au lieu de tenter de développer une identité qui lui serait propre.

Le concept de la revue fonctionne bien, et en quelques années, plusieurs chefs-d'œuvre se succèdent : *Ici même* (Tardi et Forest), *Silence* (Comès), *Tim Galère* (F'Murr) et *La Fièvre d'Urbicande* (Schuiten et Peeters). Cependant, (*A Suivre*) ne constitue pas un banc d'essai pour les débutants ; la revue préfère attirer à elle des auteurs déjà confirmés plutôt que de prendre des risques.

Dupuis reste traditionnellement ancré dans les productions pour la jeunesse. Cependant, on distingue du mouvement aussi de ce côté-là, la même année. À la fois sans doute pour répondre au lancement de (*A Suivre*) et pour secouer la routine de *Spirou*, une équipe formée de Franquin et de Delporte lance un supplément « clandestin » au journal de *Spirou*, le *Trombone illustré*. Le but est de créer un support permettant à certains auteurs de s'exprimer plus librement que dans *Spirou* et de gagner un autre public, plus adulte. Il verra ainsi défiler dans ses pages les *Idées noires* de Franquin et le début de *Germain et nous* de Jannin. Cependant, malgré l'arrivée de matériel de qualité à la rédaction, dont des collaborations de Gotlib, Bilal et F'Murr, l'essai ne prend pas et, après trente numéros, le *Trombone illustré* arrête de paraître. En fait, il faudra attendre 1988 et la création de la collection « Aire

---

<sup>9</sup> Groensteen Thierry, *Astérix, Barbarella et Cie, histoire de la bande dessinée d'expression française*, Paris, Somogy, 2000, p. 204.

Libre » pour que les éditions Dupuis se tournent vers la bande dessinée pour adultes, permettant ainsi de retenir dans leurs écuries des auteurs qui auraient souhaité développer un style plus personnel dans une autre maison d'édition.

Malgré quelques essais, plutôt réussis dans un premier temps chez Casterman, les éditeurs traditionnels belges n'ont donc pas su adapter leurs pratiques éditoriales au moment où le neuvième art aurait pu être reconnu comme un bien symbolique à part entière, possédant un champ organisé d'une façon qui lui serait propre et dont la revendication d'une bande dessinée pour adulte aurait été le pilier fondateur.<sup>10</sup> Cet état de fait tient en très grande partie à la conception qu'avaient de la bande dessinée ces éditeurs : un bien marginal dans le sens où l'objet n'était pas, pour eux, porteur d'un poids symbolique. La bande dessinée serait plutôt dans leur conception un produit leur permettant de diversifier et d'augmenter leurs activités économiques tout en veillant à la poursuite d'un de leurs objectifs structurant, à savoir la diffusion, auprès de la jeunesse, d'un discours porteurs des valeurs catholiques. Éditer des albums de BD était également pour eux une suite logique, leur permettant à la fois de réutiliser des compétences techniques et typographiques ainsi que des machines pour l'utilisation desquelles ils possédaient une grande expertise.

Cette marginalité de la bande dessinée fait largement partie d'un climat d'époque en Belgique et va bien au-delà des seules pratiques éditoriales. Ainsi, les institutions n'ont pas eu, durant longtemps, de perception de la bande dessinée comme bien culturel. À titre d'exemple, il faudra attendre 2003 pour qu'une Commission propre à la BD soit créée et intégrée au sein du programme des politiques culturelles de la Communauté française, et le constat est le même pour l'aide à l'édition. De même, les analyses annuelles du marché du livre belge menées par l'ADEB (l'Association des éditeurs belges) ne dissocient que très tardivement (en 1983), dans ses études statistiques, la bande dessinée des productions pour la jeunesse, amalgame portant d'autant plus à conséquence qu'on sait que l'édition de BD réalise en moyenne plus d'un tiers du chiffre d'affaires de l'édition belge francophone. Ainsi, non seulement la bande dessinée n'est pas reconnue comme art à part entière, mais, bien plus, elle souffre également d'un manque de visibilité incroyable au sein du secteur économique.

### **Les éditeurs dits « indépendants » : une marginalité revendiquée**

Comme nous l'avons vu, naissent au début des années nonante toute une série de petites maisons d'édition. Alors que les entreprises étudiées précédemment asseyent la marginalité de la bande dessinée sur un fondement économique, au sein de ces nouvelles structures, la bande dessinée se trouve marginalisée par les discours que les éditeurs indépendants portent sur leurs pratiques artistiques ou éditoriales.

---

<sup>10</sup> Dans son article « La constitution du champ de la bande dessinée », Luc Boltanski retrace l'évolution de la bande dessinée en émettant l'hypothèse que la « nouvelle bande dessinée pour adultes » constitue un jalon dans la création d'un champ de la BD autonome. Cependant, les mutations observées dans le monde de l'édition ainsi que l'évolution plus générale de la bande dessinée par la suite tendent à infirmer son hypothèse, et il semble délicat de dire qu'à l'heure actuelle un champ propre à la bande dessinée existe (Boltanski Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », *op. cit.*).

Cette marginalité d'un type plutôt discursif sera mise en évidence à travers l'exemple du label Frémok<sup>11</sup>, fruit d'une collaboration entre un éditeur bruxellois, Thierry Van Hasselt, et un éditeur français, Yvan Alagbé.

Pour les éditeurs de cette petite structure, qui sont également auteurs, les œuvres qu'ils éditent dépassent largement le concept de « bande dessinée » au sens classique du terme et s'inscrivent dans un cadre plus large de création artistique mêlant différents supports et disciplines. Ainsi, s'ils ne renient pas le terme de bande dessinée, ils ont plutôt « [...] le sentiment de faire des livres, au même titre que les maisons d'édition de littérature ou de poésie »<sup>12</sup>. Pour eux, la bande dessinée est un *medium* idéal, car sa dualité même offre un terrain favorable aux expérimentations autour des rapports texte-image :

[...] le texte et l'image forment un nœud. Et ce nœud doit dégager une émotion forte, il doit adopter une construction radicale. [...] Ce que nous voulons transmettre n'est pas forcément lisible au sens habituel du terme. [...] Nous aimons jouer sur les possibilités entre figuration et abstraction. Il ne faut pas seulement lire le figuratif, il faut parfois lire la matière elle-même. C'est ce qui explique le recours à des techniques picturales. Nous aimons la matière parce que la matière raconte. Et parce que le livre raconte la matière<sup>13</sup>.

Cette orientation avant-gardiste (même s'ils récusent ce terme) se traduit dans leur catalogue, où les adaptations de Kafka et d'Edgar Allan Poe voisinent avec des albums réalisés avec du sang de bœuf (*La Ville rouge*, Michaël Mattys, 2004) ou dessinés en partie au white-spirit (*Gloria Lopez*, Thierry Van Hasselt, 1999), car celui-ci « (...) permettait de transcrire l'idée du flottement de l'encre, l'idée de dissolution »<sup>14</sup>.

Thierry Van Hasselt et Yvan Alagbé n'avaient pas à la base de véritable vocation pour l'édition. C'est les refus successifs essuyés par leurs œuvres dans les réseaux d'édition plus traditionnels qui les ont amenés à créer une structure éditoriale. Ensuite, la rencontre avec d'autres auteurs inscrits dans une démarche de création similaire leur a donné l'envie de franchir un cap supplémentaire dans leur travail d'éditeur en les publiant.

Néanmoins, malgré cette arrivée au métier un peu « involontaire », le discours produit par ces deux éditeurs autour de leur activité est extrêmement construit – c'est d'ailleurs une particularité qui traverse toute l'édition « indépendante » actuelle – et peut notamment se caractériser par une attention accrue portée au respect du travail de l'auteur, la revendication de la singularité de la structure ainsi qu'un positionnement fort par rapport aux éditeurs établis.

Ainsi, Thierry Van Hasselt explique que, quand il travaille sur un projet d'édition,

[...] chaque élément se discute avec l'auteur. C'est une des choses que j'aime le plus dans le métier d'éditeur. Comment faire le livre qui

---

<sup>11</sup> Mais le même phénomène se retrouve également, *mutatis mutandis*, chez d'autres éditeurs comme L'Association, Cornélius, Six Pieds Sous Terre, etc.

<sup>12</sup> *Les éditeurs de bande dessinée, entretiens avec Thierry Bellefroid*, op. cit., p. 73

<sup>13</sup> *Id.*, pp. 69-71.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 71.

amène le mieux l'émotion à se développer ? Comment faire le livre qui colle le mieux à la démarche de l'auteur<sup>15</sup> ?

Par rapport aux éditeurs plus traditionnels, le discours de ces deux éditeurs s'inscrit résolument à contre-courant :

Nous n'allons pas dans le sens du courant. Voilà où est la singularité : nous ne suivons pas les goûts du public. Nous publions des livres parce qu'ils nous plaisent, parce qu'ils nous parlent, parce qu'ils sont novateurs. [...] Il y a une différence essentielle entre nous et les éditeurs industriels : nous partons du livre que nous avons envie d'éditer, pas des bénéfices qu'on espère en tirer. Si un livre est bon, il est bon. Qu'il ait des chances de se vendre nous importe peu<sup>16</sup>.

On retrouve ce même état d'esprit chez Jean-Christophe Menu, l'un des membres fondateurs de la maison d'édition l'Association : « on ne fait pas des livres pour être compris ni même lus [...] un livre qui ne se vend pas, il n'y a aucune raison que ce soit considéré comme un échec »<sup>17</sup>.

Ces deux maisons d'édition ont en commun la publication d'œuvres de bande dessinée particulières, inscrites dans une démarche qui s'apparente à celle que l'on trouve traditionnellement au sein des avant-gardes littéraires ou plastiques. La conception de la bande dessinée qu'ils défendent à travers leur catalogue et leur propre travail d'auteur est en rupture par rapport aux canons commerciaux et, en termes de lectorat, trouve un écho auprès d'un cénacle restreint.

Mais, chez ces auteurs-éditeurs, cette marginalité a fait l'objet d'un choix et est vécue comme un positionnement assumé et revendiqué, qui peut être analysé comme une tentative de sortir du rapport dominant-dominé qu'ils entretiennent au sein du champ avec les éditeurs industriels en créant une identité forte, appuyée par un discours très construit, dont le but est de redéfinir les principes de légitimation en imposant d'autres critères<sup>18</sup>. Éditer des bandes dessinées constitue ainsi pour eux un moyen d'affirmer la spécificité de leur démarche artistique, de la faire exister et de défendre, à travers leur catalogue et leur métier d'éditeur, une certaine vision de l'art.

## **Conclusion**

Les mécanismes qui ont conduit la bande dessinée à occuper la position de bien marginal, que ce soit dans le chef des éditeurs belges traditionnels du début ou dans celui des éditeurs indépendants contemporains, semblent être largement tributaires du regard qu'ont porté et que portent sur elle ses producteurs et ses lecteurs.

Au départ conçue comme une production destinée uniquement à la jeunesse et porteuse d'une identité floue, mais ne se situant en aucun cas dans le champ des productions artistiques, la bande dessinée a été perçue par ses éditeurs comme un objet à fort rendement économique. Son inexistence symbolique est telle qu'elle

---

<sup>15</sup> *Id.*, p. 68.

<sup>16</sup> *Id.*, pp. 67-68.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>18</sup> Une étude approfondie des discours éditoriaux mériterait d'ailleurs d'être menée ; elle permettrait de mettre en exergue, mais sous un autre angle, ce qui se joue sous les pratiques éditoriales.

n'apparaît ni dans les statistiques du monde économique ni dans les politiques culturelles des institutions publiques ni même de façon distincte dans les catalogues des éditeurs.

Lorsqu'un mouvement s'est constitué à partir des années septante dans l'espace belgo-français pour revendiquer une bande dessinée faisant l'objet d'expérimentations graphiques et de recherches scénaristiques et à destination d'un public adulte, la bande dessinée est devenue au cours des vingt dernières années un bien artistique reconnu et pourvu d'un champ qui lui est propre, à l'instar de la peinture ou de la littérature. Certains de ses producteurs ont alors investi des pratiques d'avant-gardes et ont créé une conception de la bande dessinée comme un bien marginal, s'inscrivant en opposition des pratiques dominantes.

Deux types de marginalité donc, qui ont, à la fois, dans un double mouvement, eu pour origine et construit deux pratiques éditoriales très différentes.