

Pascal Lefèvre et Gert Meesters

APERÇU GÉNÉRAL DE LA BANDE DESSINÉE FRANCOPHONE ACTUELLEⁱ

Dans cet article, nous présenterons un aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle. Dans un premier temps, nous aborderons le marché et les évolutions du marché. Puis nous aborderons quelques tendances marquantes au niveau du contenu de la bande dessinée actuelle. Ensuite, nous traiterons des influences internationales sur la bande dessinée francophone. Nous concluons que la bande dessinée francophone a été marquée ces dernières années par une diversification importante.

RELIEF 2 (3), 2008 – ISSN: 1873-5045. P.290-308

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-100021

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

1. Présentation générale de la bande dessinée francophone

La bande dessinée francophone est connue pour sa qualité. Celle-ci n'est pas seulement largement reconnue par les francophones eux-mêmes, mais aussi par les fans et connaisseurs italiens, allemands, néerlandophones, etc. Des auteurs anciens (Hergé, Franquin, Goscinny) et actuels (entre autres Baudoin, Bilal, Tardi, Trondheim, Satrapi) sont aussi appréciés en dehors du territoire francophone. Depuis quelques années, des chercheurs anglo-saxonsⁱⁱ se sont également fortement intéressés à la bande dessinée francophone, et certains d'entre eux ont remarqué que le média soutient l'idée d'une identité culturelle commune pour les francophones en France,

en Belgique et en Suisse. La visibilité de la bande dessinée dans la société (presse, musées, festivals, etc.) et la reconnaissance culturelle continuent à les étonner. En revanche, selon un observateur local comme l'ancien directeur du CNBDI (Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image à Angoulême) Thierry Groensteen, cette reconnaissance est en partie un leurre. Il énumère les anomalies du 9^{ème} art comme suit :

Voici donc un mode d'expression resté plus de cent ans sans susciter une seule étude, et plus longtemps encore sans bénéficier d'une appellation claire et définitive ; une forme artistique sur laquelle les créateurs eux-mêmes ont jusqu'à récemment dédaigné d'accompagner leur pratique par des écrits consignants leurs réflexions ; un genre éditorial dépossédé de son public d'origine (les adultes) pendant les deux tiers de notre siècle, et qui, l'ayant finalement reconquis, n'a que très partiellement recueilli le bénéfice symbolique de l'opération ; une discipline restée longtemps sans mémoire, et dont l'histoire demeure à ce point incertaine ou méconnue, que le ministère français de la Culture lui-même a cru devoir s'associer en 1996 à la fallacieuse célébration de son soi-disant centenaire ; un art enfin qui continue – même et surtout au sein de l'Europe – à voyager peu, ou mal, de façon aussi arbitraire que lacunaire. (Groensteen 2006, 18)

Il nous semble important de rappeler quelques caractéristiques de la production francophone de nos jours. Premièrement, la bande dessinée constitue un marché avec peu d'interventions publiques – exception faite pour la promotion à l'étranger ou des aides limitées aux auteurs et aux éditeurs. Bien que la création d'une bande dessinée puisse se faire d'une manière extrêmement artisanale et qu'un auteur ait la possibilité de s'autoéditer (par exemple en mettant ses bandes dessinées directement sur internet (voir Dejasse & Paques 2007)), le plus souvent, quelques intermédiaires se posent entre le créateur et le lecteur (l'éditeur, le diffuseur, le distributeur, le vendeur), et on peut parler d'une véritable industrie avec quelques groupes éditoriaux qui dominent la production. Or, dans ce contexte régularisé, un auteur doit se conformer aux règles de production, aux normes esthétiques et aux pratiques (y compris éthiques) d'un éditeur qui veut maximiser ses profits en diminuant les coûts de production. Un élément essentiel de cette logique mercantile est la vieille formule d'une série autour de quelques personnages – ce qui est plus ou

moins comparable à la télévision, mais très différent de la littérature. La série est en effet une manière facile de fidéliser les lecteurs au produit et à imposer un format standardisé (48 pages, format un peu plus large qu'un A4, cartonné, imprimé en quadrichromie). Néanmoins, les années 90 ont vu la popularisation d'une plus grande variété de formats comme le format 'roman' en noir et blanc ou le format poche (le format de prédilection des mangas).

Bien qu'on retrouve des bandes dessinées dans des journaux, des hebdomadaires, des magazines spécialisés ou encore sur le web, le support principal depuis plus de trois décennies reste l'album : on est passé de 50 titres en 1965 à environ 1000 titres en 1982, ensuite le marché s'est tassé un peu et a connu des fluctuations (au début des années 90, on ne produisait que 500 nouveautés environ), mais depuis 1996, le nombre ne fait qu'augmenter (déjà 1287 en 1999 et on en est à 3312 nouveautés en 2007). 40% de cette croissance vient des traductions de mangas. En plus, chaque année près de 500 titres sont réédités, ce qui constitue plus ou moins 20% de la production totale. Depuis le changement de millénaire, plus de mille auteurs francophones arrivent à vivre de leur métier (Ratier 2008). Auparavant, un auteur était généralement lié à un seul éditeur. Aujourd'hui les auteurs sont cependant de plus en plus libres par rapport aux éditeurs, également parce que le nombre d'éditeurs a fortement augmenté : d'une vingtaine au début des années 90 à plus de deux cent. Mais actuellement, seuls 17 groupes sont responsables de deux tiers de la production.ⁱⁱⁱ

En somme, le marché semble en bonne santé, mais comme Ratier (2008) le fait remarquer, le système actuel favorise surtout les blockbusters et les mangas, ouvrages que l'on trouve plus facilement dans les grandes surfaces et supermarchés culturels :

La durée d'exposition des livres n'a jamais été aussi courte [...] Enfin, comme le taux de retours continue d'augmenter, en réaction à l'inflation de la production, le tirage moyen baisse toujours : même celui de certaines «locomotives» est sérieusement revu à la baisse. Néanmoins, 90 séries ont été tirées à plus de 50 000 exemplaires (contre 85 en 2006 et 77 en 2005) : voilà qui permet de doper le marché global de la bande dessinée ! (Ratier 2008)

Même si le marché de la BD francophone semble être un secteur économique important, sur le plan quantitatif il reste un nain en comparaison avec le marché gigantesque de la bande dessinée japonaise, c'est-à-dire les mangas^{iv}.

2. Trois types d'édition

2.1. L'émergence des indépendants

Les années 90 du siècle précédent ont vu l'émergence des éditeurs indépendants (voir Beaty 2007, Menu 2005 : 11). Si ce mouvement est assez incontesté, ce que signifie l'appellation indépendant^v n'est pas toujours clair. Les éditeurs répondant à cette appellation, comme L'Association, Frémok, Cornélius, Ego Comme X, dépendent bien sûr des revenus qu'ils peuvent obtenir en vendant leurs livres. Parfois, ils ont même eu des subventions de l'État français. Certains estiment donc que les éditeurs dits indépendants sont en fait plus dépendants que les éditeurs traditionnels. À l'origine, le nom indépendant vient du monde culturel anglophone, où il réfère à des maisons d'édition ou à des maisons de disques qui ne font pas partie d'une grande entreprise. Puisque le profit des actionnaires y est moins un moteur qu'ailleurs, le catalogue peut se faire de manière plus autonome, dans le sens que Bourdieu (1984) a donné à ce mot, c'est-à-dire que la qualité d'un ouvrage n'est pas mesuré en termes de quantité d'exemplaires vendus, mais en termes de respect acquis au sein du secteur artistique.

La différence entre un éditeur de bande dessinée indépendant d'une part et un éditeur traditionnel d'autre part est surtout palpable en termes de stratégie et de discours. Les indépendants ont ouvert le champ des possibilités en bande dessinée, à la fois au niveau du contenu, de la forme et du format physique. Au niveau du contenu, les indépendants ont en effet promu les genres de l'autobiographie, du reportage et d'autres contenus sans carcan générique contraignant. Les expériences des indépendants en ce qui concerne la forme ont vu l'apparition de styles graphiques plus proches des arts plastiques, comme le montre le catalogue

du Frémok. Ils ont également remis en question la narration classique, avec notamment l'Oubapo (l'Ouvroir de la bande dessinée potentielle). Les éditeurs indépendants ont aussi promu les formats atypiques, c'est-à-dire les formats différents du modèle hégémonique de 48 pages A4 couleur cartonné, en produisant des livres très petits et très grands. Le format roman, introduit par les indépendants, a depuis lors fait école auprès des grands éditeurs. Cette ouverture du champ des possibilités allait de pair avec une ouverture géographique : depuis leurs débuts, les indépendants ont traduit des livres de tous horizons. Évidemment, ce mouvement des indépendants a eu ses précurseurs, comme Futuropolis, qui avait déjà des collections de différents formats, et dans un sens, les maisons d'édition fondées par des auteurs pendant les années 70, comme Les Humanoïdes Associés.

2.2. La 'professionnalisation' des éditeurs traditionnels

La polarisation entre les indépendants et l'édition traditionnelle est d'autant plus extrême que l'édition traditionnelle a également subi des changements importants ces dernières décennies. Comme dans beaucoup de secteurs économiques, la bande dessinée a connu des regroupements et des rachats qui ont changé considérablement le paysage de l'édition. Par exemple, des éditeurs canoniques comme Dargaud et Dupuis ont quitté les familles fondatrices pendant les années 80. Mais les réformes depuis les années 90 sont encore plus importantes. Ainsi, Casterman et Fluide Glacial font aujourd'hui partie du groupe italien Rizzoli, tandis que le groupe Média-Participations est devenu depuis 2004 le propriétaire de trois éditeurs qui, ensemble, occupent plus d'un tiers du marché francophone : Dargaud, Lombard et Dupuis. Cet élargissement d'échelle allait de pair avec des changements au niveau des éditions. Les revues BD classiques ont toutes disparues, sauf *Spirou*, *Tintin*, *Pilote* et (la plus récente) (*A Suivre*) ne paraissent en effet plus depuis une bonne dizaine d'années au moins.

Cette disparition des revues est emblématique pour la direction qu'a prise l'édition traditionnelle, y compris les éditeurs plus ou moins récents comme Delcourt : le profit immédiat est devenu plus important, et une revue qui ne fait pas de profit, même si elle permet de découvrir de jeunes

talents, n'est plus la priorité des grands éditeurs (Bellefroid 2005 : 136, 140). Une autre conséquence est l'accent plus important qui est mis sur les séries best-sellers qui atteignent des tirages toujours plus grands (voir les rapports annuels de Gilles Ratier ou de *Livres Hebdo*) et qui ont une influence considérable sur le chiffre d'affaires. Par contre, une nouvelle série devra trouver son public plus vite qu'auparavant. Pour des raisons économiques, il arrive qu'une série ne paraisse plus après un ou deux tomes. Bref, le management vise à optimaliser les profits et s'occupe moins de la découverte de nouveaux talents, sauf si ces jeunes auteurs font du travail peu personnel qui s'insère facilement dans la politique éditoriale existante. C'est aussi l'économie qui a mené à un phénomène quantitatif ces dernières années : puisque le tirage moyen des bandes dessinées baisse, le nombre de titres publiés augmente, et ce pour obtenir le même chiffre d'affaires. Certains prévoient une crise de toute la bande dessinée en raison d'une surproduction.

2.3. Le réveil des maisons d'édition littéraires

L'édition de bandes dessinées depuis Hergé a été l'affaire d'un nombre assez restreint de maisons d'édition, qui consacraient une partie importante voire majoritaire de leurs activités à la bande dessinée. L'édition de la littérature a toujours été quelque chose de très différent. Il y a toujours eu quelques éditeurs littéraires qui ont publié des bandes dessinées, comme Hachette, qui édite aujourd'hui *Le journal de Mickey* et les albums classiques d'*Astérix*. Mais depuis les années 90, l'intérêt pour la bande dessinée de la part des éditeurs en dehors du petit monde classique des éditeurs spécialisés a augmenté de manière significative.

Parmi les exemples les plus marquants se trouvent Le Seuil, Gallimard et Actes Sud. Ces éditeurs ont tous les trois créé des collections de bandes dessinées depuis 1995. Le Seuil a commencé assez tôt par une collection format roman qui s'est éteinte, mais l'éditeur continue à publier des bandes dessinées régulièrement. Gallimard a acheté l'éditeur spécialisé Futuropolis en 1994 et a réactivé ce label en collaboration avec l'éditeur de bandes dessinées Soleil. Qui plus est, Gallimard a lancé sa collection Bayou, dirigée par l'auteur Joann Sfar, qui s'était occupé auparavant d'une

collection semblable auprès des éditions scolaires Bréal. Actes Sud a créé sa propre collection Actes Sud BD et a intégré l'éditeur indépendant Les éditions de l'An 2. Cette implication des éditeurs littéraires dans l'édition de la bande dessinée se voit aussi ailleurs qu'en France. Elle est en partie la conséquence du succès marketing du terme *graphic novel* ou roman graphique, qui, en ce qui concerne le format, se conforme au roman littéraire.

3. Quelques tendances marquantes

3.1. *Les classiques ne mourront jamais ?*

Comme nous l'avons dit, chaque année un nombre important de bandes dessinées est réimprimé, mais cela ne signifie pas que tout le catalogue d'un éditeur reste disponible : seules les séries ou les *one shots* les plus populaires profiteront d'une réimpression. Il est vrai que le goût du public peut changer en quelques décennies, surtout avec l'arrivée d'une nouvelle génération. De nos jours par exemple, les mangas sont surtout achetés par les jeunes, tandis que des lecteurs plus âgés, nostalgiques, collectionnent les séries classiques de leur jeunesse, les produits dérivés qui y sont liés comme des figurines, des statues, etc. Étant donné que la plupart des auteurs originaux de ces séries sont entre-temps décédés ou ont quitté le métier, les éditeurs et les héritiers poursuivent ces séries par le biais d'autres créateurs – à l'exception de *Tintin*, car Hergé s'est opposé explicitement à une prolongation de sa série après sa mort. Pour satisfaire les fans, les éditeurs se pressent pour installer d'autres équipes afin de continuer des séries phares comme *Blake et Mortimer*, *Spirou*, *Lucky Luke*, *Buck Danny*, etc. Aux États-Unis, on est déjà habitué depuis longtemps à des séries de superhéros ou à des strips dans les journaux produits par d'autres créateurs ou même par de larges équipes, mais en territoire francophone, on célébrait jusque peu l'idée que la création d'une bande dessinée était artisanale, parce que même dans un contexte industriel (de standardisation, de série, etc.), il y a eu des auteurs majeurs comme Hergé, Franquin ou Jacobs qui produisaient des œuvres dotées d'un cachet personnel. Certes, un autre créateur (comme dans le cas de *Blake et*

Mortimer) peut essayer d'imiter le style, la manière de raconter, les clins d'œil d'un tel 'grand auteur', mais pour les lecteurs, cela ne sera jamais la même chose. On peut aussi essayer de renouveler une série en respectant certaines caractéristiques, mais en explorant d'autres voies. Cette dernière approche a connu un nombre d'échecs, mais parfois, elle a abouti à des résultats surprenants, comme *Spirou, le journal d'un ingénu* (2008) d'Émile Bravo.

3.2. *L'héroïc fantasy, un imaginaire contraignant*

Après que le metteur en scène Peter Jackson a porté à l'écran *Le seigneur des anneaux* de Tolkien, le genre de l'héroïc fantasy, appelé aussi « sword and sorcery », est devenu de plus en plus important dans la littérature francophone (Groensteen 2006 : 87). La bande dessinée n'a pas attendu Jackson ou le réveil du genre en littérature. Depuis plus de 25 ans, le genre est en pleine expansion, en partie en raison de la popularité des jeux de rôle. Le fait qu'un dessinateur soit d'office un demiurge qui crée un monde (cf. Groensteen 2006 : 88) constitue une autre raison de la production importante dans ce genre, dans lequel la création de mondes intemporels, sans trop de repères dans notre monde actuel, est une caractéristique importante. La série qui a déclenché le phénomène a été *La quête de l'Oiseau du Temps* par Loisel et Le Tendre, parue en album depuis 1983. C'est surtout pendant les années 1990 et 2000, qu'une pléthore d'autres séries dont l'imaginaire est inspiré de Tolkien et Howard (l'auteur de *Conan le Barbare*) a suivi. De grands éditeurs se sont même spécialisés dans ce genre (Soleil, et un peu moins Delcourt). La série *Lanfeust de Troy* avec ses séries dérivées (toutes du scénariste Christophe Arleston) est en ce moment un des plus grands succès de l'édition de bandes dessinées et assurait en 2004 à elle seule 30% du chiffre d'affaires de Soleil, qui était à l'époque le quatrième éditeur de la francophonie (Bellefroid 2005 : 95, 100).

Même si le genre rencontre un succès commercial éclatant, il est très contesté par la critique (Groensteen 2006 : 87-90, Menu 2005 : 27). Les critiques sont axées premièrement sur les contraintes de genre dogmatiques qui y sont en vigueur, y compris le style graphique, et deuxièmement sur les stéréotypes d'une fantaisie mâle adolescente qui découragent les autres

lecteurs (féminins). Les preuves de cette fantaisie masculine sont déjà très visibles sur les couvertures des albums, comme l'a clairement montré Jochen Gerner (2006). Cependant, il existe aussi des exceptions à la règle selon laquelle les séries d'héroïc fantasy s'entrecopient. La série *Donjon*, écrite par Joann Sfar et Lewis Trondheim, multiplie les styles graphiques et les histoires à rebondissements inattendus tout en respectant les principes de base de ce genre : une quête avec des éléments magiques (Dozo 2007, 2008). Mais *Donjon* n'est peut-être pas à proprement parler une série d'héroïc fantasy typique, comme nous tenterons de le démontrer ci-dessous.

3.3. *Humaniser les genres*

Jusqu'aux années 70 du vingtième siècle, il était possible de décrire la grande majorité de la production française en termes de genres thématiques : le western, la science fiction, la bande dessinée historique, etc. Chaque genre correspondait à des conventions assez strictes, comme d'ailleurs au cinéma ou dans la littérature populaire. Le comportement du personnage principal avait souvent des traits héroïques, sans que le caractère du personnage ne soit vraiment élaboré (du Fontbaré & Philippe Sohet 1976).

L'arrivée dans les années 60 et 70 d'une génération d'auteurs qui voulait, à l'instar de l'Italien Hugo Pratt, créer des histoires plus adultes, avec des thèmes souvent appelés littéraires, a fait naître une autre vision des genres. Des auteurs comme Jacques Tardi ou Enki Bilal ont montré dès le début de leur carrière qu'il est possible d'utiliser un genre, dans leurs cas respectifs le polar et la science fiction, pour obtenir un travail très personnel (voir Beaty 2007 : 25-26). Ils abordent des thèmes qui leurs sont chers en détournant un peu un genre connu.

Ce qui a commencé par cette génération -parfois appelée la génération Nouvelle Presse (Groensteen 2000 : 180)-, s'est prolongé ces dernières années dans une tendance de la bande dessinée française que l'on appelle parfois « la nouvelle bande dessinée ». Si Hugues Dayez (2002) a proposé ce label, le contenu de cette appellation reste néanmoins difficile à définir. Dayez parle surtout d'une approche narrative volontairement

distincte du cinéma, et généralement on associe ce label également à un style graphique avec ses propres références (Blutch ou Christophe Blain). À notre avis, il s'agit également, et peut-être de façon prioritaire, d'une nouvelle attitude envers les genres traditionnels de la bande dessinée franco-belge. Dans les bandes dessinées qui font partie de cette nouvelle tendance, les genres avec leurs conventions ne sont qu'un décor pratique, puisque directement compréhensible, qui peut servir à parler de la condition humaine, ou à un persiflage pur et dur. La réflexion qui est à la base de ces détournements part souvent de la crédibilité des personnages qui ont maintenant droit à une vie réelle, c'est-à-dire une vie émotionnelle complète sans devoir accepter un rôle héroïque^{vi}.

Prenons comme exemple le western. Auparavant, il y avait le western sérieux, c'est-à-dire des récits d'aventures dans un style graphique proche du dessin académique (par exemple *Blueberry* de Giraud) et la parodie de ce western sérieux comme Morris l'a fait avec *Lucky Luke*. Le western « nouvelle bande dessinée » s'occupera très peu des batailles entre les cowboys et les indiens, mais fera entrer la complexité des relations amoureuses actuelles dans un décor fictif connu (*Gus* de Blain), contiendra un dialogue sur le pacifisme (*Blacktown*, dans la série *Lapinot* de Trondheim) ou fera figurer Dieu et le Diable en tant que personnages humains qui essayent d'influencer un personnage cynique pour concrétiser le combat entre le bien et le mal (*Lincoln* de Jouvray et Jouvray). Des exemples comparables peuvent être donnés pour d'autres genres, comme la bande dessinée historique (*Le Minuscule Mousquetaire* de Sfar) ou la bande dessinée d'héroïc fantasy (*Donjon* de Sfar, Trondheim et autres). Bref, la crédibilité des personnages et de leurs dialogues semble être plus importante que (la crédibilité de) leurs aventures.

3.4. Réalité imaginée

Parfois, on fait croire que les approches non-fictionnelles sont un phénomène récent dans la bande dessinée francophone, mais déjà dans des journaux illustrés du dix-neuvième siècle, des séquences dessinées furent régulièrement utilisées pour des reportages, des présentations de lieux, des comptes-rendus d'accidents ou de catastrophes naturelles. Au milieu du

vingtième siècle, cette approche survit faiblement dans les histoires vraies, généralement historiques. L'approche du réel a reçu de nouvelles impulsions après mai '68 : une nouvelle génération d'auteurs voulait atteindre un public plus adulte et trouvait les problèmes actuels et les gens ordinaires plus intéressants que les aventures fictionnelles des héros pour enfants. Donc, d'autres sujets et des approches alternatives allaient donc de soi : du tout près comme l'autobiographie intime (Neaud, *Journal*, 1996-2002) en passant par des reportages locaux (Davodeau, *Rural !* 2001) aux récits de voyages exotiques (le Canadien Delisle dans *Pyong-Yang*, 2003). Plus que la bande dessinée traditionnelle, le reportage invite à combiner le dessin avec d'autres médias comme la photographie (Teulé, *Gens de France*, 1988 ; ou Guibert, Lefèvre & Lemercier, *Le Photographe*, 2003-2006).

Dans les années 70 ou 80 du vingtième siècle, des auteurs comme Baudoin, Baru ou Cabanes s'inspiraient de leur propre jeunesse pour leurs récits^{vii}, sans réclamer ouvertement le cachet d'autobiographie comme leurs confrères à l'étranger^{viii}. Mais à partir des années 90, l'autobiographie dessinée se manifeste explicitement chez les auteurs francophones : des souvenirs de famille chez Baudoin (*Couma Aco*, 1991, *Éloge de la poussière*, 1995) et David B. (*L'Ascension du Haut-Mal*, 1996-2003), la relation avec une compagne séropositive (Frederik Peeters, *Pilules Bleues*, 2001), un mélange de fiction et d'autobiographie (Goblet, *Faire semblant, c'est mentir*, 2007) ou encore des tranches de vie légères (Trondheim, *Approximativement*, 1995; Dupuy & Berberian, *Journal d'un album*, 1994). Dans ce genre, on aperçoit un nombre croissant d'auteurs féminins, ce qui vaut pour toute la bande dessinée, mais saute vraiment aux yeux ici. L'autobiographie francophone la plus connue au monde a été faite par une jeune réfugiée d'Iran, Marjane Satrapi. Sa série *Persepolis* (2000-2004) a été traduite avec succès en plusieurs langues et a été adaptée en film d'animation en 2007. Comme *Maus* de l'Américain Spiegelman sur l'holocauste, *Persepolis* parle d'un fait historique crucial (la révolution islamique en Iran) et les répercussions sur sa situation familiale. En somme, même si l'approche du réel reste marginale en termes quantitatifs, quelques autobiographies ont fortement attiré l'attention de la presse et des lecteurs en dehors du milieu de la bande dessinée.

3.5. Art & essai

Bien que la bande dessinée soit avant tout un média de masse produit pour gagner de l'argent en divertissant le consommateur avec des histoires drôles ou captivantes, il persiste depuis longtemps aussi un courant plutôt marginal avec des ambitions artistiques : des auteurs comme Doré, McCay, Herriman, Breccia ou Tsuge cherchaient à développer les possibilités créatrices du média et à réaliser des œuvres personnelles. En territoire francophone, il faudra attendre les années 60 et 70 du vingtième siècle avant que ce courant art & essai ne resurgisse : de nouveaux éditeurs (comme Losfeld, Les Humanoïdes Associés, Éditions du Square, Futuropolis) n'avaient pas peur de publier des bandes dessinées ambitieuses : *Saga de Xam* (Devil, 1967), *Arzach* (Moebius, 1975), *Lycaons* (Barbier, 1979), etc. Mais quelques éditeurs traditionnels voulaient aussi répondre à cette veine novatrice : en 1977, Casterman, l'éditeur belge de séries traditionnelles comme *Tintin* et *Alix*, a créé le mensuel (*A Suivre*) où les auteurs recevaient la liberté de construire un récit sans limitation du nombre de pages et où ils n'étaient pas obligés de concevoir une série autour d'un héros. D'autres éditeurs limitaient les risques en publiant des *one shots* dans un format standardisé et sous un titre de collection (comme *Aire Libre* chez Dupuis). Cependant, au début des années 90, la véritable avant-garde n'avait pas d'autres possibilités que de créer des collectifs d'auto-édition, tels que L'Association, La Cinquième Couche, Frigo, Amok, Ego comme X, etc. Certains (comme les collaborateurs de Frigo) s'inspiraient des arts plastiques, d'autres de la littérature expérimentale comme l'Oubapo (acronyme d'Ouvroir de bande dessinée potentielle) qui fait des expériences avec le média en s'imposant à soi-même une contrainte formelle (de type oulipien, justement). Certaines réalisations de l'Oubapo, comme une bande dessinée qui se fait en jetant trois dés non ordonnés, ressemblent ainsi plus à un jeu qu'à un album classique.

La nouvelle génération d'auteurs (par exemple Aristophane, Corbel, De Crécy, Deprez, Goblet, Löwenthal) est certainement responsable d'une diversification stylistique importante, mais, malgré un soutien non négligeable de la culture d'élite (expositions dans des musées ou galeries

reconnues, une critique favorable, intérêt des universitaires), très peu d'ouvrages ont rencontré un succès durable auprès le public.

4. Influences internationales

4.1. La bande dessinée anglophone

Si la bande dessinée francophone a subi de nombreuses évolutions ces dernières décennies, c'est également à cause d'une ouverture sur le monde en dehors du territoire francophone. La bande dessinée franco-belge a longtemps eu l'image d'un système culturel assez fermé sur lui-même^{ix}, mais s'il s'avère que cette image est de moins en moins vraie. Un fait révélateur dans ce contexte a été la réforme, en 2003, des prix du Festival International de la Bande Dessinée à Angoulême, le plus grand festival de la bande dessinée en Europe. Depuis lors, la catégorie meilleur album étranger, prévue pour toutes les bandes dessinées non-francophones traduites en français, n'y existe plus, et les albums étrangers peuvent gagner les mêmes prix que les albums français, ce qui a permis à l'Américain Chris Ware, à l'Anglais Neil Gaiman, à l'Australien Shaun Tan, à l'Italien Gipi, à l'Allemand Ralph König et aux Japonais Jirô Taniguchi, Shigeru Mizuki et Naoki Urasawa de remporter des prix angoumoisins importants ces dernières années.

L'intérêt pour la bande dessinée anglophone, surtout américaine, n'est pas nouveau. Depuis les années 70 du vingtième siècle, il y a toujours eu des éditions de superhéros américains en français. A côté des superhéros d'actualité à cette époque, on trouvait aussi des éditions d'auteurs classiques comme Jack Kirby ou Will Eisner.

Cependant, la situation a changé de deux façons depuis les années 90. D'une part de façon structurelle. Avant, les traductions des comics se faisaient surtout dans des petites maisons d'éditions, où la ligne éditoriale favorisait les superhéros américains au détriment de la production française. La taille modeste de ces structures éditoriales faisait en sorte qu'un projet de traduction soit souvent arrêté avant la fin prévue ou transmis vers un autre éditeur. Beaucoup de ces petits éditeurs sont aujourd'hui oubliés, mais il existe toujours des structures semblables,

comme Panini (qui est tout de même assez grande), où la bande dessinée américaine (et japonaise) a la priorité. Par contre, il y a aussi de grandes maisons axées en priorité sur la production française qui développent une politique cohérente vis-à-vis de la bande dessinée d'outre-Atlantique. Delcourt a en effet créé sa collection Contrebande pour accueillir la production américaine d'auteurs comme Eisner, Moore ou Ware, ainsi que des comics plus traditionnels (cf. Bellefroid 2005 : 50-62). D'autres éditeurs ont suivi cet exemple d'une collection éditoriale, comme Soleil.

Le second changement est lié au format de publication (cf. Lefèvre 2000). La désintégration progressive de la norme des 48 pages A4 couleur cartonné (ironiquement appelée 48CC, cf. Menu 2005), poussée par les éditeurs dits indépendants (Beaty 2007 : 44-69), a rendu plus aisé l'intégration d'une partie de la production anglophone dans les fonds des éditeurs francophones. En effet, l'utilisation du format roman a facilité la traduction de la bande dessinée dite alternative des États Unis, qui fonctionne surtout au format du roman graphique ou graphic novel. La plupart des maisons d'édition ont ainsi traduit au moins quelques bandes dessinées anglophones lors de la dernière décennie. Pour quelques éditeurs indépendants, tels que L'Association, Cornélius, Rackham ou Vertige Graphic, l'approche internationale était présente d'emblée, d'autres éditeurs ont accueilli des bandes dessinées anglophones dans leurs collections format roman : la collection Écritures chez Casterman (notamment des ouvrages de Craig Thompson, Chester Brown ou Andi Watson) ou la collection Tohu Bohu aux Humanoïdes Associés (Seth, Joe Matt).

4.2. *La bande dessinée asiatique*

Il n'y a que vingt ans, le manga, la bande dessinée japonaise, était quasi inconnu dans la francophonie : même si les dessins animés nippons (*Super Goldorak*, *Albator*, *Candy Candy*) pénétraient massivement les émissions télévisées destinées aux enfants, les éditeurs ne se pressaient pas de publier les bandes dessinées qui avaient inspiré ces versions animés. En moins de deux décennies, le paysage a complètement changé : l'intérêt pour la culture japonaise chez les jeunes est énorme. En effet, la France comptait en

2006 15.534 étudiants de la langue nipponne, cinq fois plus que dans les années 1984 et 1985 (Sugiyama 2008). Le nombre de visiteurs à *Japan Expo*, une manifestation culturelle à Paris consacrée à la culture japonaise et asiatique, mais se focalisant sur le manga et l'animé, ne cesse de croître chaque année : la dernière édition de juillet 2008 a accueilli 130.000 visiteurs en quatre jours, dont 88% de moins de 40 ans. C'est surtout depuis 2001 que le marché des mangas, y compris les manwhas (BD de Corée du Sud), est devenu vraiment important en France : de nouveaux éditeurs ou labels – également des filiales de grands éditeurs – se multiplient, et depuis quelques années, cent mangas sont désormais publiés tous les mois en France (Massé 2006, 103). Les séries vedettes sont publiées au rythme de 5 à 7 volumes par an et s'étendent sur des milliers de pages. Aucune série française ne peut rivaliser avec cette quantité et ce rythme élevés de publication. Le lecteur d'une série française doit patienter un ou deux ans pour se procurer la suite d'un récit. En plus, un manga en édition poche et en noir et blanc est nettement moins cher qu'un album cartonné et en quadrichromie. En 2007, 1371 bandes dessinées originaires d'Asie ont été traduites (Ratier 2008). De plus, le choix est nettement plus grand en ce qui concerne le style, le genre et le public visé. Avec les mangas, les éditeurs ont retrouvé, entre autres, des publics peu servis depuis des décennies comme celui des filles. Outre les titres les plus populaires comme *Naruto*, *Death Note* ou *Dragon Ball*, des bandes dessinées d'auteur ou des *one shots* (par exemple de Tsuge, Taniguchi) sont également présentés au public francophone. La reconnaissance des mangas va également en croissant : ainsi l'attestent les prix remportés par des mangas au festival d'Angoulême, des colloques académiques (comme ceux de *Manga Network*) et un projet d'exposition au Centre Pompidou. Le manga et l'animé restent avant tout un phénomène de jeunesse (avec toute une culture dérivée de *cosplay*, de jeux électroniques, etc.), mais il sera probablement de long terme, à tel point même que certains observateurs (Groensteen 2006, 92) mettent en garde contre le danger potentiel : les marchés de bandes dessinées en Espagne, en Italie et en Allemagne sont déjà dominés par les mangas, et la création nationale s'y est vue marginalisée. Par ailleurs, les mangas ont réussi à changer le sens occidental de lecture, parce que la plupart sont publiés en version originale (de droite à gauche) !

Conclusion

En conclusion, la bande dessinée francophone connaît une expansion importante ces dernières années. Nous avons montré que cette expansion ne vaut pas uniquement au niveau quantitatif (nombre d'éditions, tirages), mais qu'elle est également valable à d'autres niveaux : les styles graphiques, les thèmes abordés et le format physique des livres sont plus libres qu'il y a vingt ans. Une partie de cette diversification peut être attribuée aux éditeurs indépendants et aux mangas, qui ont tous les deux changé profondément l'image de la bande dessinée francophone, même si le domaine et l'échelle de ces changements peuvent être très différents.

Ouvrages cités et utilisés

Bart Beaty, *Unpopular Culture. Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

Thierry Bellefroid, *Les Éditeurs de bande dessinée*. s.l., Niffle, 2005.

Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthodes », dans *Lendemains*, 36, p. 5-20.

Hugues Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée. Blain/Blutch/David B./de Crécy/Dupuy-Berberian/Guibert/Rabaté/Sfar. Entretiens avec Hugues Dayez*, s.l., Niffle, 2002.

Erwin Dejasse & Frédéric Paques, « New Kids on the Blog », dans *9^e Art* n°13, Angoulême, CNBDI/Éditions de l'An 2, 2007, p. 240-247.

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», dans *Belphégor* volume VI, 2,

http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no2/articles/06_02_doze_bande_fr.html [06/02/2008], 2007.

Björn-Olav Dozo, « Jouer avec les règles plutôt que jouer le jeu. Donjon, une œuvre hors-normes ? », dans *Art & Fact*, numéro 27, 2008, p. 61-69.

Vicky du Fontbaré & Philippe Sohet, « Codes culturels et logique de classe dans la bande dessinée », dans *Communications*, N° 24, 1976 p. 62-80.

Patrick Gaumer, *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée*, Paris, Larousse-Bordas, 2004.

Jochen Gerner, « Femme nue + arme », dans *L'Éprouvette*, numéro 2, Paris, L'Association, 2006, p. 379-383.

Thierry Groensteen, *La bande dessinée en France*. Paris: adpf-CNBDI, 1998.

Thierry Groensteen, *Astérix, Barbaralla et Cie. Histoire de la bande dessinée d'expression française à travers les collections du musée de la bande dessinée d'Angoulême*, Paris / Angoulême, Somogy / CNBDI, 2000.

Thierry Groensteen, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, Angoulême, l'An 2, 2006.

Jean-Paul Jennequin, « Les mangas, produit d'exportation? », dans Thierry Groensteen, *L'univers des mangas*, Tournai, Casterman, 1991, p. 127-132.

Pascal Lefèvre, « La bande dessinée occidentale au XXème siècle » dans *Le Centre Belge de la Bande Dessinée*, Bruxelles, Dexia, 2000, p. 142-195.

Pascal Lefèvre, « The Importance of Being 'Published'. A Comparative Study of Different Comics Formats », dans Anne Magnussen & Hans-Christian Christiansen, *Comics & Culture*, Copenhagen, Museum Tusulanum at the University of Copenhagen, 2000, p. 91-105.

Pascal Lefèvre, « Situation contemporaine de la bande dessinée en Belgique » dans *Études Francophones*, Vol. 20, N°1, Printemps 2005, p. 16-26.

Rodolphe Massé, « Petit historique du manga en France », dans *Guide Phénix du Manga 2006-2007*, Paris, Asuka, 2006, p. 100-103.

Jean-Christophe Menu, *Plates-Bandes*, Paris, L'Association, 2005.

Ann Miller, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Bristol, Intellect Ltd., 2007.

Gilles Ratier, *Diversité et vitalité. Une année de bande dessinées sur le territoire francophone européen*, ACBD (Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée), 2008,

<http://www.acbd.fr/bilan-2007.html>, consulté le 22 juillet 2008.

Frederik L. Schodt, *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*. Berkeley, California, Stone Bridge Press, 1996.

Tadashi Sugiyama, « Manga-fied », dans *The Asahi Shimbun*, 12 janvier 2008,

<http://www.asahi.com/english/Herald-asahi/TKY200801120097.html>

consulté le 22 juillet 2008

X. 2004. « Les stars de la BD au pays du business », dans *Capital*, N° 148, janvier 2004, p. 48-63.

Données sur le marché :

Les bilans d'ACBD par Gilles Ratier: <http://www.acbd.fr/>

Les dossiers sur la BD dans *Livres Hebdo*

L'année de la bande dessinée (des années 80)

Entre plus de deux cent sites en français, nous conseillons quelques sites généralistes et intéressants sur la bande dessinée francophone

<http://www.actuabd.com/> magazine d'actualité de la bande dessinée

<http://www.du9.org/> se spécialise dans la bande dessinée d'auteurs

<http://www.bedetheque.com/>une base de données de plus de 60.000 bandes dessinées
<http://www.coconino-world.com/>une ressource unique sur le dessin et la BD avec 35.000 pages en ligne

<http://www.bdoubliees.com/>source d'information sur des bandes dessinées anciennes

Notice bio/bibliographique

Pascal Lefèvre (1963) enseigne à l'institut supérieur des arts flamand Hogeschool Sint-Lukas Brussel. Il y donne des cours sur la bande dessinée et d'autres médias visuels. Il a publié, entre autres avec Jan Baetens, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* (1993) et il a rédigé *Forging a New Medium, The Comic Strip in the 19th Century* (1998). Actuellement, il consacre ses recherches à la production de la bande dessinée en Belgique avant *Tintin*.
Courriel : lefevre.pascal@gmail.com

Gert Meesters (1972) est maître de conférences à l'Université de Liège. Son doctorat à la K.U.Leuven portait sur la morphologie du néerlandais. En matière de bande dessinée, ses publications concernent la critique, l'adaptation de romans, le champ de la bande dessinée néerlandophone et les avant-gardes françaises et sud-africaines.
Courriel Gert.Meesters@ulg.ac.be

Notes

ⁱ Nous tenons à remercier Erwin Dejasse pour ses commentaires ainsi que Cindy Gabrielle et Roland Lousberg pour leurs conseils linguistiques.

ⁱⁱ Entre autres Beaty, Gravett, Grove, McKinney, Miller, Screech.

ⁱⁱⁱ Les plus grands sont Média-Participations (entre autres Dargaud, Kana, Le Lombard, Dupuis), Glénat (avec Vents d'Ouest et Vent des Savannes), Flammarion (entre autres Casterman, Fluide Glacial), Delcourt (avec Akata et Tonkam), MC Productions (entre autres Soleil, Quadrant Solaire, Soleil Manga, Iku comics).

^{iv} En 1995, les mangas représentaient 40 % de toute la production de livres et revues au Japon. 2,3 milliards d'exemplaires étaient imprimés et 1,9 milliards d'exemplaires vendus, ce qui équivaut à plus de 15 pour chaque homme, femme et enfant japonais (Schodt 1996, 19). Le chiffre d'affaires des maisons d'édition de mangas comme Kodansha, Shogakukan ou Shueisha s'élève à plus de 1,2 milliards d'euros. Pour avoir un point de référence : Dupuis totalise 72 millions d'euros (X 2004, 50).

^v C'est pourquoi Menu (2005, 11) et Groensteen (2006, 73-74) préfèrent l'appellation « éditeur alternatif », qui a ses propres problèmes de définition.

^{vi} Même s'il y a eu des séries avec des expériences dans ce sens avant, mais sans l'humour décalé, comme *Buddy Longway* de Derib.

^{vii} Notamment : *Passe le temps*, *Quéquette Blues* et *Colin-Maillard*.

^{viii} Nakazawa au Japon, Crumb, Green, Spiegelman, Pekar aux États-Unis, Sió et Giménez en Espagne.

^{ix} Cette image n'a pas toujours été véridique, puisque les bandes dessinées américaines, par exemple de Disney, étaient déjà très populaires pendant les années 30 du vingtième siècle.