

**Elisa Renouil**  
**Master 2 Politiques éditoriales**  
Université Paris-XIII  
Promotion 2012

---

**Définir le  
roman  
graphique  
Du genre au format**

---

Mémoire réalisé sous la direction de Benoît Berthou  
Soutenu le 27 septembre 2012

En guise de préambule, je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué, tout au long de cette année, à la rédaction de ce mémoire ; et en premier lieu, Benoît Berthou et José-Louis Bocquet, pour leur encadrement et leurs conseils précieux.

Je remercie également Louis-Antoine Dujardin, Benoît Peeters et Jean-Luc Fromental pour le temps et l'intérêt qu'ils ont accordé à ces recherches. Enfin, je tiens à exprimer ma gratitude envers tout ceux qui m'ont, tout au long de ce travail, fourni conseils, avis et lectures diverses.

Merci !

# Sommaire

---

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUCTION.....</b>  | <b>4</b>   |
| <b>PARTIE 1 : UN CONTENU SPECIFIQUE ANCRE DANS UNE HISTOIRE DE LA BANDE<br/>DESSINEE.....</b>             | <b>9</b>   |
| 1.1 – SE CONSTRUIRE CONTRE : PREMICES DU ROMAN GRAPHIQUE.....   | 10         |
| 1.1.1 – <i>Contre les comics, le cas des États-Unis</i> .....   | 10         |
| 1.1.2 – <i>Contre le « 48 CC », un renouveau dans la bande dessinée franco-belge</i> .....                | 18         |
| 1.1.3 – <i>Contre des standards simplistes, l'analyse de Thierry Groensteen</i> .....                     | 26         |
| 1.2. ÉVOLUTION ET SUCCES DU ROMAN GRAPHIQUE .....   | 29         |
| 1.2.1 <i>Futuropolis</i> .....  | 29         |
| 1.2.2 <i>Un renouveau de l'édition indépendante</i> .....   | 32         |
| 1.2.3. <i>Le roman graphique apparaît au sein des maisons d'édition généralistes</i> .....                | 36         |
| 1.3. CREATION D'UN GENRE : LE ROMAN GRAPHIQUE .....   | 38         |
| 1.3.1. <i>Première tentative de définition</i> .....  | 38         |
| 1.3.2. <i>Contexte d'une apparition</i> .....   | 41         |
| 1.3.3. <i>La bande dessinée et littérature : sortir de la culture populaire</i> .....                     | 46         |
| 1.3.4. <i>Les sous-genres du roman graphique : vers l'intime et le réel</i> .....                         | 50         |
| <b>PARTIE 2 : UN FORMAT ROMAN GRAPHIQUE .....</b>   | <b>55</b>  |
| 2.1. SUCCES ET BANALISATION DU ROMAN GRAPHIQUE .....  | 55         |
| 2.1.1. <i>Le roman graphique et la librairie généraliste</i> .....  | 55         |
| 2.1.2. <i>Début d'une certaine récupération : l'exemple de la collection « Écritures »</i> ...            | 60         |
| 2.1.3. <i>Polémiques et approches territoriales : les « plates-bandes » des indépendants</i><br>.....     | 64         |
| 2.2. POSITIONNEMENT, MARKETING ET NOUVEAUX ACTEURS .....  | 68         |
| 2.2.1. <i>Les éditeurs littéraires : l'exemple de Gallimard</i> .....                                     | 69         |
| 2.2.2. <i>Les éditeurs classiques de bande dessinée : rentabiliser un ouvrage par le<br/>format</i> ..... | 75         |
| 2.3. LE PAYSAGE ACTUEL, ENTRE CONTRAINTES ET RUPTURES .....   | 83         |
| 2.3.1. <i>Le lectorat</i> .....   | 83         |
| 2.3.2. <i>Normalisation et contraintes</i> .....  | 85         |
| 2.3.3. <i>Dépassement : vers un renouveau de la littérature graphique</i> .....                           | 87         |
| <b>CONCLUSION.....</b>  | <b>91</b>  |
| <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>   | <b>95</b>  |
| <b>ANNEXES.....</b>   | <b>104</b> |

# Introduction

---

Depuis quelques années, le marché de la bande dessinée a grandement évolué. Il est impossible de ne pas noter en effet l'extraordinaire progression du roman graphique, qui semble, à entendre certains, révolutionner à lui seul le marché et légitimer enfin le neuvième art ; la situation n'est bien sûr pas aussi simple.

L'introduction de Thierry Groensteen à son ouvrage *La Bande dessinée, un objet culturel non identifié* donne à ce sujet une excellente vision du contexte actuel. « On pourrait avoir le sentiment que “ca y est enfin”, y explique-t-il. La bande dessinée aurait finalement, au terme d'un long processus, triomphé des préjugés et des résistances, réduit ses adversaires au silence, conquis ces fameuses *lettres de noblesse* derrière lesquelles elle court depuis des décennies, gagné la place qui lui revient de droit dans le paysage culturel. Plusieurs éléments semblent accréditer cette thèse. Ainsi du triomphe, outre-Atlantique, du concept de *graphic novel*, salué par des écrivains majeurs comme une des formes d'expression les plus pertinentes aujourd'hui<sup>1</sup>. »

En France également, le roman graphique place la bande dessinée sur le devant de la scène littéraire. Elle prend, avec le genre, une nouvelle place dans les médias, mais aussi dans les librairies. Les grandes maisons littéraires, également, lui témoignent un intérêt extrêmement nouveau, mettant en place des collections dédiées à ces littératures graphiques et autres bandes dessinées littéraires.

Après des décennies au sein desquelles la bande dessinée a été considérée comme un art mineur et enfantin, malgré les succès commerciaux auxquels elle donnait régulièrement le jour, elle paraît aujourd'hui, grâce à cette vague du roman graphique, sortir enfin de cette vision dans laquelle elle était enfermée. Chroniquée par les médias, mise en avant dans les librairies, la

---

<sup>1</sup> GROENSTEEN (Thierry), *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, éditions de l'An 2, collection « Essais », 2006, p. 7

« nouvelle » bande dessinée semble avoir conquis avec elle une nouvelle légitimité. L'arme principale dont elle dispose pour ce faire tient en l'association de deux mots, « roman graphique », titre attribué à des ouvrages aux ambitions adultes, publiés au format d'un roman, abordant des sujets denses et difficiles et présentés comme les garants d'une bande dessinée qui aurait enfin murie, qui serait passée du livre d'images enfantin à une littérature incontestable. « Cette évolution me paraît quelque peu en trompe-l'œil, ajoute Thierry Groensteen. Les faits évoqués demandent, pour le moins, à être examinés de plus près. La logique dont ils procèdent n'est peut-être pas exactement celle d'une réelle légitimation culturelle. Certains tiennent du phénomène de mode, d'autres sont le résultat de visées mercantiles<sup>2</sup>. »

Malgré tout, il est difficile aujourd'hui de nier que l'appellation « roman graphique » et tout ce qu'elle implique a joué un rôle évident dans une médiatisation toute neuve. Du palmarès des grands salons de bande dessinées aux titres de presse spécialisés, partout fleurissent des ouvrages de petit format, en noir et blanc, estampillés sans apparente distinction « roman graphique », sans que l'on sache toutefois toujours bien ce qu'induit une telle expression. La combinaison des deux mots qui la compose semble annoncer un genre, mais les ouvrages, visuellement très similaires, semblent surtout catégorisés par leurs caractéristiques formelles.

« L'expression de "roman graphique" vise à introduire une distinction entre le tout-venant de la production et des œuvres plus ambitieuses. Elle cherche à séduire un public (et des médias) qui n'avaient pas nécessairement l'habitude de considérer la bande dessinée comme une littérature à part entière. Elle se veut révélatrice du clivage qui existerait entre une bande dessinée de divertissement – parfois de grande qualité, parfois moins – et une authentique "bande dessinée d'auteurs", laquelle, s'étant affranchie du carcan des genres, exprime d'abord la sensibilité de l'artiste et le regard qu'il

---

<sup>2</sup> Ibid.

porte sur le monde<sup>3</sup>. »

Le roman graphique est-il réellement une simple distinction formelle entre une bande dessinée populaire et divertissante appartenant aux arts mineurs et une bande dessinée de création qui a l'ambition d'être considérée au même titre que la littérature ? Est-il le garant d'une réelle qualité intrinsèque ? Est-il, finalement, un genre littéraire ?

Il importe, afin de comprendre et d'appréhender au mieux cette révolution du neuvième art, de définir les contours de cette appellation. Et comme dans l'histoire toute entière de la littérature, cette question même de la définition apparaît comme problématique. Définir, c'est, d'une certaine manière, limiter, la création comme les potentialités d'un genre. Mais c'est aussi mettre en place un repère, un point de départ. S'il est dans une certaine mesure facile de démontrer des points communs entre diverses œuvres, le problème commence lorsqu'on veut définir ce qu'est un genre littéraire par rapport à tous les autres genres de messages. D'autant plus qu'il ne faut pas perdre de vue le caractère fluctuant de toute définition, qui n'est autre qu'un instantané du regard que porte une société sur un objet, à un moment précis. Mais le genre, en tant que convention, est un premier pas vers le lecteur, le récepteur. Il prévient des attentes, anticipe un certain contenu, offre un cadre à la lecture. Dans le domaine de l'édition, c'est également lui qui donne des armes aux prescripteurs, libraires ou bibliothécaires.

La bande dessinée, elle-même, a longtemps posé la question de sa définition. Si elle apparaît aujourd'hui de manière évidente comme différente formellement des ouvrages de prose, ne serait-ce que par le type de narration qu'elle propose, elle a fait l'objet, au cours des décennies précédentes, d'approches et de définitions très singulières. Depuis la « littérature en estampes » de son créateur, Rodolphe Töpffer, à « l'art séquentiel » de Will Eisner, beaucoup ont tenté de mettre des mots sur ces ouvrages si

---

<sup>3</sup> GROENSTEEN (Thierry), « Roman graphique », in *Neuvième Art 2.0*, septembre 2012. <<http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article448>> (Consulté en septembre 2012)

particuliers liant textes et images. Or il est difficile de définir sans comparer ; et chaque parti-pris vers une définition du genre est également un parti-pris, semble-t-il, vers l'une ou l'autre des influences potentielles de la bande dessinée. La définition de Scott McCloud<sup>4</sup>, par exemple, qui considère les littératures graphiques comme un art, la rattache aux grandes traditions des arts visuels, depuis les dessins peints sur les murs des grottes de Lascaux.

Notons par ailleurs que l'une des difficultés induites par la définition du mot bande dessinée est son caractère plurivoque. Elle est à la fois un média, véhiculant un ensemble de codes et de signes narratifs, et son propre contenu, le livre de bande dessinée.

Comment placer alors le roman graphique au sein de cette définition fluctuante ? Et surtout, s'il est le garant d'une bande dessinée différente, quel est son point de rupture avec celle-ci ?

À la manière de la bande dessinée, le mot « roman graphique » repose sur une double appréhension. Il désigne à la fois un contenu et un contenant. Et sur les deux plans, diffère de ce que nous entendons par « bande dessinée ». Sur le plan du contenu, s'il utilise le même média, il semble que le roman graphique se soit créé de nouveaux codes narratifs. Il a de plus des ambitions différentes : une volonté forte, par exemple, d'être l'expression d'un auteur. Le contenant, quant à lui, l'apparente plus à un ouvrage de littérature – petit format, couverture brochée, usage très systématique du noir et blanc, etc.

Pourtant, au sein des pages des magazines ou des catalogues des éditeurs, les aspects extérieurs semblent avoir pris une importance capitale. Le mot « roman graphique » ne semble désigner que des ouvrages correspondants aux mêmes normes formelles, qui apparaissent alors comme indépassables. Le contenant paraît, dans une certaine mesure, prendre le pas sur un contenu lui-même assez normé, et n'avoir pour plus que pour ambition de se distinguer de la bande dessinée traditionnelle. Or cette vision d'un label

---

<sup>4</sup> Source : McCLOUD (Scott), *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic, 1999, 215 p.

[Titre original : *Understanding comics. The invisible art*, William Morrow Paperbacks (États-Unis), 1994.]

« roman graphique » comme outil marketing, de plus en plus justifiable au regard du marché, s'avère en apparence particulièrement en contradiction avec la volonté de liberté créatrice qui semble inhérente au genre.

Comment, dès lors, envisager une définition globale du roman graphique ? Le roman graphique est-t-il un genre de la bande dessinée ou un format de librairie ? Est-il possible de concilier dans une unique définition l'ambition d'une bande dessinée d'auteur avec un contenant de plus en plus normé ? Comment, avec le temps, s'est opéré ce glissement sémantique ?

Afin de répondre au plus près aux hypothèses découlant de ces interrogations, nous envisagerons dans un premier temps l'apparition du roman graphique en tant que genre littéraire, en développant ses évolutions et ses ambitions.

Dans un second temps, nous analyserons l'évolution induite par les logiques des industries culturelles, et le glissement du roman graphique vers la définition d'un format au sens large.

# Partie 1

## Un contenu spécifique ancré dans une histoire de la bande dessinée

---

L'apparition du mot « roman graphique » en France, traduction littérale du terme anglo-saxon « *graphic novel* », est avant tout ancrée dans une histoire globale de la bande dessinée. D'un côté de l'Atlantique comme de l'autre, le genre de la bande dessinée s'est construit sur un certain nombre de codes : le *comic* et ses fascicules à bas prix aux États-Unis, et la bande dessinée « franco-belge » et ses 48 pages cartonnées chez nous. Jusqu'à ce que l'acception « bande dessinée », qui pourrait sans distinction englober l'ensemble d'une production très diverse, ne définisse, finalement, plus que ce type de publications.

En Europe, après les travaux du Suisse Rodolphe Töpffer – qu'il définit comme une « littérature en estampes », et que l'on pourrait par ailleurs qualifier aujourd'hui de roman graphique – et de l'allemand Wilhelm Busch, la bande dessinée s'est très rapidement ancrée autour de solides standards. Dès les années 1930, le genre commence à devenir très répandu et particulièrement populaire. Il s'adresse principalement à un public enfantin en utilisant, en grande majorité, le ton humoristique. Ces caractéristiques majeures, qui s'installent durablement à partir de ces années-là, vont finalement assez peu évoluer dans les décennies suivantes, cantonnant la bande dessinée à une production assez fortement normée – qui ne manquera pas pour autant de lui donner de très nombreux chefs-d'œuvre. La bande dessinée franco-belge est en effet forte d'un patrimoine imposant, au palmarès duquel on trouve des auteurs tels que Franquin ou Hergé, qui ont

su utiliser les contraintes de style et de format pour créer des histoires qui ont influencé l'imaginaire de générations de créateurs.

C'est pourtant de l'ambition d'une autre bande dessinée qu'est apparu petit à petit ce que l'on a appelé – et que l'on appelle aujourd'hui encore – roman graphique ; de l'assurance de certains créateurs que l'alliance narrative du texte et de l'image pouvait voir naître autre chose que le *comic* ou l'album cartonné franco-belge ; de la maturation, enfin, d'un mode d'expression. C'est donc forte de l'importante histoire de la bande dessinée et contre, pourtant, les standards en place qui en ont découlé que ce nouveau genre a vu le jour.

## **1.1 – Se construire contre : prémices du roman graphique**

### **1.1.1 – Contre les *comics*, le cas des États-Unis**

La bande dessinée américaine s'est construite, pour beaucoup, au sein de titres de presse. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les journaux présentaient en effet de manière assez régulière des *comic strips*, courtes histoires à caractère bien souvent humoristique. C'est à partir des années 1930 qu'apparurent les *comic books*, feuillets de quelques dizaines de pages publiés dans des fascicules à périodicité régulière. Si tous les genres y étaient représentés, le plus répandu restait tout de même les histoires de super héros, principalement à destination de la jeunesse. Ces fascicules périssables et vendus à très bas prix dans les kiosques dominaient totalement le marché américain, et, jusque dans les années 1960 et 1970, constituaient l'essentiel de la production, réduisant la bande dessinée à ce seul genre.

Le fonctionnement même de ce secteur éditorial florissant en faisait, de fait, une bande dessinée d'éditeur ou de personnages. Le système y était et y est toujours très différent de celui que nous connaissons en Europe. La place

de l'auteur, dans ce contexte, n'était pas celle d'un créateur mais celle d'un artisan, dont la qualité principale, plus que le style ou le scénario, était la productivité. C'était la grande époque des studios, où des armées de dessinateurs travaillaient autour d'un même personnage, abattant à la chaîne une très grande quantité de travail. Certains auteurs, toutefois, sortaient du lot et arrivaient à obtenir une réelle reconnaissance. Ce fut par exemple le cas de Simon et Kirby, duo prolifique qui régna sur le *comic* américain durant près de quinze ans. Dans cette industrie du divertissement, leur travail sur les scénarios leur permit de se faire une place importante au sein de la création de l'époque. Ils donnèrent naissance à nombre de personnages mythiques, dont le célèbre Captain America. Pour autant, les deux dessinateurs ne se considéraient pas comme artistes : « Nous avons une bonne méthode de travail qui nous permettait de produire rapidement, explique Joe Simon. Nous n'étions pas intéressés par le côté artistique de la bande dessinée, nous cherchions surtout à gagner de l'argent<sup>5</sup>. »

Les droits des personnages et des séries appartenaient alors aux maisons d'édition, qui géraient un portefeuille de marques à partir desquelles elles embauchaient scénaristes, dessinateurs, coloristes ou lettrés ; des auteurs artisans, donc, avec de très fortes contraintes de rendement, et totalement remplaçables. La périodicité forte de ces publications impliquait en effet un travail rapide et donc collectif, dans le cadre de studios de création, pour un contenu forcément condensé ; le public achetait une marque, un célèbre nom de super héros. Le schéma autour duquel s'est donc construit le genre, à cette époque, relevait ainsi d'un fonctionnement industriel beaucoup plus qu'artistique. Dans ce contexte, difficile donc pour les auteurs ambitieux, avec une réelle volonté de création et de proposition, de trouver leur place.

Ces *comics*, très normés, présentaient plusieurs caractéristiques importantes. D'abord, ils ne fonctionnaient pas selon le principe de la prépublication, et les séries ne voyaient jamais le jour en album, contrairement à l'habitude du marché francophone. Ensuite, sur le plan

---

<sup>5</sup> KIRBY (Jack) et SIMON (Joe), *Sandman*, Paris, Les Humanoïdes Associés, coll. « Xanadu », 1984, p. 4.

formel, ces bandes dessinées périodiques imposaient un grand format en couleur, auquel il semblait difficile alors de ne pas se contraindre. « Nous avons affaire à un journal plié en quatre, explique aujourd’hui à ce sujet Franck Miller, dans un entretien avec Will Eisner. Ce n’est plus une contrainte d’impression. C’est une tradition. En fait, nous sommes esclaves du format des sacs plastique Mylar. Et c’est insensé<sup>6</sup> ! »

À propos de la question de la couleur, Will Eisner a également un point de vue assez tranché. « Globalement, explique-t-il, j’ai l’impression que la couleur a été fonctionnellement utilisée comme un outil marketing. (...) Ça vient une fois de plus des dirigeants des grosses maisons d’édition qui te disent : Fais-moi un livre de sorte qu’en l’ouvrant, les lecteurs regarderont et diront, “Oh, il faut absolument que j’achète ce livre.” La planche doit être enthousiasmante. (...) Quoi qu’il en soit, les livres sont conçus de nos jours pour être attractifs au moment où on les ouvre. Ils hurlent. Le contenu n’est pas du tout important<sup>7</sup>. »

La place de l’auteur d’alors au sein de l’industrie du *comic* est donc assez problématique, et très éloignée de nos considérations actuelles. Il y est une sorte d’athlète, et la bande dessinée reste un art mineur. C’est pourtant dans ce contexte qu’est née l’ambition d’utiliser le genre à de nouvelles fins. « Pour la première fois sans doute dans l’histoire du médium, explique Thierry Groensteen, la volonté de divertir le public cède le pas devant un autre impératif : la libre expression d’un auteur<sup>8</sup>. »

C’est vers la fin des années 1960 aux États-Unis que commence à se développer cette nouvelle approche. Elle est alors le fait d’une vague de dessinateurs underground menés par Robert Crumb et bien décidés à faire du média un art pour adulte, y faisant entrer pêle-mêle drogues, sexe et humour potache. La première publication importante, le point de départ du mouvement et l’influence principale des créations suivantes semble être *Mad*, périodique humoristique créé en 1952, qui très vite laissa une grande place à

---

<sup>6</sup> BROWNSTEIN (Charles), *Eisner Miller* (Trad. R. CERQUEUX), Paris, Rackam, 2007, « 2 - Le format », p. 15

<sup>7</sup> Ibid., p. 17

<sup>8</sup> GROENSTEEN (Thierry), *La Bande dessinée, son histoire, ses maîtres*, Paris, Flammarion, 2009, p. 285

l'expérimentation et à la dérision.

C'est pourtant la naissance d'une autre revue qui marquera réellement la naissance du mouvement underground aux États-Unis : *Zap Comix*, dont le premier numéro paraît en février 1967. Si la plupart des titres underground connaissent une diffusion assez faible, *Zap Comix* constitue une exception. « En 1972, rappelle Thierry Groensteen, le tirage cumulé des six premiers numéros atteint le million d'exemplaires<sup>9</sup>. » Drogue, sexe, dessin « trash », le mouvement se développe autour d'une certaine conception de la liberté qui s'appuie sur le contexte d'une époque. L'auteur y est libre de s'exprimer librement, voir de se raconter lui-même. En 1972 paraît ainsi l'un des premiers *comic book* autobiographique – thème prisé s'il en est par le futur genre du *graphic novel* –, *Binky Brown meets the Holy Virgin Mary*, dans lequel son auteur, Justin Green, développe le thème de la contradiction entre sa stricte éducation religieuse et sa prise de conscience de la sexualité. « Il explique au lecteur que l'histoire qu'il va lire doit servir à le purger de la névrose obsessionnelle qu'il éprouve depuis qu'il a quitté le catholicisme en 1968. Ce *comic book* inaugure le genre autobiographique dans la bande dessinée occidentale<sup>10</sup>. » Art Spiegelman écrira plus tard : « Avant Green, les *cartoonists* étaient supposés mettre un couvercle sur leur psyché et leurs histoires personnelles, ou au moins les déguiser et les sublimer pour en tirer matière à divertissement<sup>11</sup>. »

Parallèlement à la publication de sa revue *Zap Comix*, Robert Crumb, qui devient de plus en plus célèbre et apparaît assez vite comme le chef de file du mouvement, développe des écrits autobiographiques, parfois signés également de la main de sa femme, et dans lesquels tous deux racontent leur vie de couple : *The Story of Robert Crumb Himself*, ou encore *Dirty Laundry Comics*.

Après *Zap Comix*, Robert Crumb lance une nouvelle revue, *Weirdo*, qui sera suivie par son pendant plus intellectuel, *Arcade*, édité par Art Spiegelman. Cette dernière, ancêtre du célèbre *Raw* qui ancrera la bande

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 285

<sup>10</sup> Ibid., p. 288

<sup>11</sup> Ibid., p. 288

dessinée pour adulte dans le paysage américain des années 1980, est une anthologie de *comics* pour adultes, qui s'approprie le médium pour y faire entrer de nouveaux thèmes, plus matures, et des styles singuliers.

Ces auteurs underground des années 1960 et 1970 ont donc œuvré pour un réel changement dans l'appréhension faite de la bande dessinée. Ils se sont appropriés eux-mêmes, s'improvisant rédacteurs en chef ou éditeurs, un espace de liberté et un rôle nouveau de créateur. Ils ont eu pour principal point commun de ne pas rechercher le dessin précis ou « joli », mais d'appréhender la bande dessinée d'un point de vue plus adulte et moins consensuel. « Ne recherchant ni la clarté, ni la complaisance, mais surtout la sincérité et l'immédiateté du geste<sup>12</sup> », ils réussirent à bousculer définitivement un marché

jusqu'alors figé. « Ils employaient le médium comme une forme littéraire, raconte Will Eisner. Avant cela, les bandes dessinées avaient été utilisées comme une forme de divertissement et c'est de cette façon que la bande dessinée a toujours été perçue. (...) Je pense que la grande évolution réside avant tout là-dedans<sup>13</sup>. » Le modèle économique de la revue, associé à celui, assez commun alors, de la publication à compte d'auteur, permit à cette génération d'artistes de s'échapper du diktat des éditeurs en place et de leurs difficiles conditions contractuelles ; et de finalement récupérer les droits et la propriété de leur travail. À partir des années 1980, les auteurs américains commencèrent également à toucher des royalties : le fonctionnement du marché était en train d'évoluer.

Ce changement sera finalement entériné par une œuvre novatrice, tant dans le thème que dans son traitement : *A Contract with God* de Will Eisner, paru en 1978 aux États-Unis. Pour son premier éditeur français, Jean-Luc

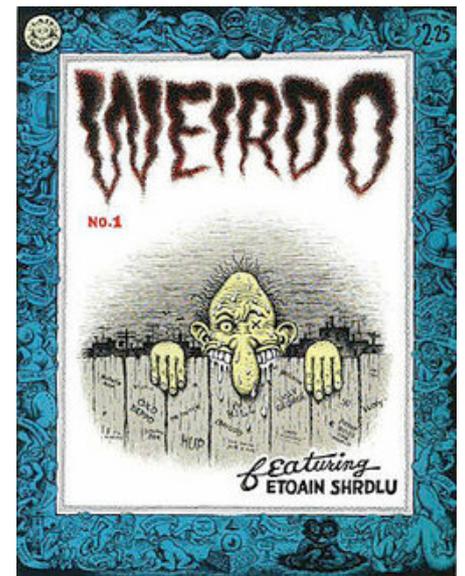


Figure 1 -  
Couverture du premier numéro de  
la revue *Raw*, éditée par Robert  
Crumb

<sup>12</sup> GHOSN (Joseph), *Romans graphiques, 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, Marseille, Le Mot et le reste, 2009, p. 23

<sup>13</sup> BROWNSTEIN (Charles), *Eisner Miller*, op. cit., « 17- Parlons boutique », p. 191

Fromental, l'ouvrage fut le premier *graphic novel* moderne, « à la fois dans sa stratégie narrative, dans sa construction graphique, mais aussi dans la matière première qu'il utilisait et dans les sujets abordés, les thèmes et la manière de les aborder. C'était vraiment quelque chose qui échappait complètement à ce qu'on avait connu jusque-là. Et c'est, d'une certaine manière, l'ancêtre de *Maus*, en ce sens où il recèle à la fois ce qu'en anglais on appellerait *topical*, c'est-à-dire un thème à la fois culturel, ethnique et politique, en l'occurrence le judaïsme, et que c'est un livre qui par le niveau de sa narration s'adresse explicitement à un public adulte, pas du tout enfantin<sup>14</sup>. »

*Un Pacte avec Dieu* – dernière traduction française du titre – apparaît dans le contexte de la bande dessinée américaine comme un précurseur, en cela qu'il utilise le médium dans une optique très proche de celle de la littérature. Le terme *graphic novel* est alors entendu dans un sens très littéral, celui d'un roman dessiné. La structure narrative y est également particulièrement littéraire, et la forme foncièrement différente. Pas de cases, très peu de bulles, le texte, romanesque et beaucoup plus dense, accompagne le dessin et permet de l'orienter vers un contenu et un sens plus profond, plus réfléchi.

Will Einser s'y affranchi également d'une certaine dictature éditoriale : « *Un Pacte avec Dieu*, c'était la première fois que je n'avais pas d'éditeur. Je n'avais rien signé à l'avance. J'ignorais qui allait m'acheter ça ou si on allait me l'acheter », explique-t-il. Pas de contraintes, donc, et une liberté totale dans la création. « Je n'étais pas conscient d'être à l'origine d'une révolution, ajoute-t-il. Je savais que ce que j'étais en train de faire était différent, parce que je voulais que ce soit différent et que je m'adressais à un lecteur



Figure 2 – Planche extraite d'*Un Pacte avec Dieu*, publié aux Humanoïdes associés

<sup>14</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

totallement différent<sup>15</sup>. » Ce lecteur dont parle Will Eisner est définitivement un lecteur adulte, mais aussi plus cultivé, en attente très probablement d'un contenu plus exigeant que du simple divertissement.

Le format choisi pour cet ouvrage se différencie de la production américaine classique, en ce sens qu'il se rapproche de celui des romans et autres ouvrages de prose – 15 x 23 cm. « La petite taille offre une véritable intimité, explique Franck Miller. Je pense qu'une des raisons pour lesquelles c'est un format attirant, (...) c'est qu'on le perçoit avant tout comme une forme littéraire et ça le rapproche de la prose. Je crois qu'on entretient une relation différente avec un petit livre que celle qu'on entretiendrait avec un grand format. Un livre d'art est presque un objet qui appartient à la communauté. Si tu ne tiens pas trop loin de ce livre, tu peux en profiter également. Avec *Un Pacte avec Dieu*, il n'y a plus que toi et le lecteur. T'es dans la pièce avec le type et il n'y a personne d'autre<sup>16</sup>. » Will Eisner qualifie lui-même son travail de *graphic novel*. « En le revendiquant, explique Thierry Groensteen, il poursuivait avant tout une visée tactique : son dessein était que son livre soit placé sur les tables des librairies généralistes, à côté des œuvres de fiction littéraire<sup>17</sup>. »

Rompant avec les questions de format et induisant un rapport nouveau entre auteur et lecteur, Will Eisner crée ici un genre, et lui donne également une nouvelle grammaire : importance de l'intime, de la confiance et de l'autobiographique, rapprochement avec la littérature, vraie ambition éditoriale.

L'ouvrage aura par ailleurs une forte répercussion, dans un premier temps surtout sur les auteurs américains. « Ça a également été un choc, rappelle Franck Miller, parce que (...) c'était une prise de risque par rapport au format et à l'intention artistique<sup>18</sup>. »

Il ouvre en tout cas une conception nouvelle de la bande dessinée, plus littéraire, donc, et plus adulte, qui ne tardera pas à traverser l'Atlantique.

---

<sup>15</sup> BROWNSTEIN (Charles), *Eisner Miller*, opus. cit., « 3 – La Balade sous la pluie », p. 47

<sup>16</sup> Ibid, « 2- Le format », p. 15

<sup>17</sup> GROENSTEEN (Thierry), *La Bande dessinée, son histoire, ses maîtres*, op. cit., p. 298

<sup>18</sup> BROWNSTEIN (Charles), *Eisner Miller*, opus. cit., « 3 – La Balade sous la pluie », p. 44

« Je veux que l'on se souvienne de moi comme ayant ouvert une brèche, conclue Will Eisner. C'est tout ce à quoi je peux prétendre. (...) Mais je ne peux même pas dire que j'étais le premier. Que quelqu'un m'ait suivi, que j'ai eu raison ou tort, cela importe peu. L'histoire dira si j'ai eu raison ou tort. J'ai fait ce en quoi je croyais. Je suis convaincu que ce medium est capable d'aborder des sujets bien plus profonds que la poursuite ou la vengeance ou deux mutants qui se réduisent en cendres<sup>19</sup>. »

La fin des années 1980 marque par la suite une nouvelle avancée vers le roman graphique. Elle est due à un certain déclin des *comics* américains, dont les ventes en kiosques commencent à baisser de manière très importante. En 1973 apparaît, dans le marché américain, ce que l'on nomme *direct sales market*, à savoir l'apparition de la vente directe aux libraires, et non plus via le circuit des kiosques. À cette époque, le nombre des librairies spécialisées aux États-Unis est très faible – on en compte moins de 200. En 1983, il sera de l'ordre de 3 000<sup>20</sup>. Une nouvelle manière de commercialiser les ouvrages se met donc en place ; elle induit, assez logiquement, une demande de livres différents, à la fois plus luxueux et plus chers.

Ce changement économique est donc le point de départ de nouveaux contenus, de séries limitées par avance, de *comics* dont l'histoire se finit, comme *Watchmen* d'Alan Moore et Dave Gibbons : 12 numéros suivis d'un recueil de 300 pages, assez violent, et résolument plus adulte – publié entre 1986 et 1987 – ou encore *The Dark Knight Returns* de Franck Miller, paru en 1986. Ces deux ouvrages, dont la parution est quasi simultanée, présentent de forts points communs, proposant tous deux une relecture critique du mythe du super héros. *Watchmen*, en effet, pose la question de la responsabilité de ces personnages au dessus des lois ; *The Dark Knight Returns* montre quant à lui un Batman esseulé, vieillissant et rongé par le remord.

Les deux titres, interrogeant le genre du *comic* et le faisant entrer dans l'âge adulte, sont donc vendus en librairie, et connaissent un réel

---

<sup>19</sup> Ibid. « 30 – Le legs », p. 342

<sup>20</sup> Source : GROENSTEEN (Thierry), *La Bande dessinée, son histoire, ses maîtres*, op. cit., p. 297

engouement auprès du public américain. Ils participent à la création d'un nouveau type de bande dessinée, plus mature, dans lequel l'auteur reprend peu à peu ses droits sur les personnages qu'il a créé ; mais également à la naissance d'un nouveau rayon dans les librairies, celui du *graphic novel*, et par là même d'un nouveau type de bande dessinée.

Bien sûr, la bande dessinée adulte existait aux États-Unis avant l'explosion du roman graphique : dans les années 1930, les suppléments des journaux américains présentaient aux migrants les codes de vie et de la religion en Amérique sous forme de *comic strips*. Mais la démarche, pédagogique et d'une certaine manière infantilisante, ne relevait pas du tout de la même démarche de création et d'utilisation, à la fois littéraire et intelligente du médium, qu'à l'ambition de défendre cette nouvelle bande dessinée.

### **1.1.2 - Contre le « 48 CC », un renouveau dans la bande dessinée franco-belge**

Dans la francophonie également, la presse et ses logiques ont très longtemps dominé le marché de la bande dessinée. Les grands héros franco-belges voient en effet le jour dans des revues spécialisées, dont les deux principales resteront *Spirou* d'une part, et *Tintin* d'autre part. Si les deux titres présentent certaines différences d'approche (on parle d'« école de Bruxelles » et d'« école de Marcinelle »), ils s'adressent tous deux principalement aux jeunes enfants, même s'ils ont l'ambition de pouvoir atteindre le difficilement définissable « tout public », et de ne faire aucune distinction ni de sexe, ni d'âge, ni de classe sociale – la célèbre expression « de 7 à 77 ans » étant par ailleurs sous le copyright du magazine *Tintin* !

Comme aux États-Unis, en résulte avant tout une bande dessinée dite de personnages : « c'est-à-dire qu'elle s'intéresse essentiellement à des figures récurrentes de fiction, mettant les auteurs au second plan<sup>21</sup> », où les auteurs et dessinateurs sont remplaçables – dans une moindre mesure, tout de

---

<sup>21</sup> GHOSN (Joseph), *Romans graphiques, 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, op. cit., p. 16

même, que dans le marché américain de l'époque. Une série comme *Spirou* connaît par exemple pas moins de huit dessinateurs ou tandem d'auteurs. Auteurs qui sont par ailleurs payés comme des pigistes, à savoir à la planche et de manière hebdomadaire. Et si les problématiques de studio sont bien moins prégnantes qu'aux États-Unis, les auteurs phares des magazines travaillent tout de même avec une équipe composée de plusieurs jeunes talents, en charge alors du décor, du lettrage ou de l'encrage.

La contrainte induite par le « tout public » laisse une place assez faible aux thèmes difficiles ou plus marginaux. Et si les auteurs talentueux ne manquent pas, les éditeurs attendent d'eux un contenu assez consensuel et des personnages pouvant potentiellement plaire au plus grand nombre, adoptant au sein de leurs périodiques la technique du patchwork, à savoir l'association de multiples bandes dessinées thématiques, afin que chacun puisse trouver ce qu'il cherche au sein des pages du magazine - de l'automobile, de l'aviation, de l'histoire, de l'humour ou encore des amourettes. « Nombre de séries devenues fameuses sont nées de la recherche de la "case vide" à occuper dans cette mosaïque de thèmes, d'époques, de genres<sup>22</sup> », rappelle Thierry Groensteen.

L'évolution de la publication en presse vers la parution de ces grandes séries en albums se fit petit à petit ; les choix des éditeurs, à ce sujet, variant énormément d'une maison à l'autre. Aux éditions Le Lombard, « la publication sous forme de livre fut d'abord perçue comme une consécration réservée aux auteurs les plus méritants ou à ceux que le public réclamait avec le plus d'insistance<sup>23</sup>. » Les éditions Dupuis, elles, avaient fait le choix inverse, celui donner vie en album à la plupart de ces séries, et par là même de constituer un vrai fonds, même si les albums apparaissaient souvent comme moins luxueux que ceux produits par la concurrence. C'est dans les années 1970 que la commercialisation en albums enregistra une très soudaine croissance, confirmant de fait la bonne intuition de la maison de Marcinelle.

À partir de cette période, se mirent en place les principaux standards de la

---

<sup>22</sup> GROENSTEEN (Thierry), *La Bande dessinée, son histoire, ses maîtres*, op. cit., p. 90

<sup>23</sup> Ibid., p. 94

bande dessinée franco-belge, ce qui qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler, pour reprendre l'expression de Jean-Christophe Menu, le « 48 CC », à savoir un album de 48 pages, cartonné et en couleur. Si le format souple choisi dans un premier temps par Dupuis ou le nombre de pages plus élevé de certaines séries en nuancent quelque peu la portée, cette appellation reste aujourd'hui adaptée à la plupart des grandes bandes dessinées populaires, qu'il s'agisse d'*Astérix* ou de *Largo Winch*.

Ce « 48 CC » est, ainsi que l'explique Benoît Peeters, « un format dominant, un format qui a donné naissance à beaucoup de chefs-d'œuvre, et qui pendant très longtemps a été synonyme de succès commercial. N'oublions que pendant de nombreuses années, les éditeurs et les libraires pensaient, dans leur immense majorité, que la « vraie » bande dessinée, celle que le marché considérait comme professionnelle, était l'album cartonné couleur - le « 48 CC » comme l'appelle Menu - qui a prédominé au moins des années 1950 jusqu'à l'an 2000. Même si l'album cartonné couleur existait avant les années 1950 et garde une grande place aujourd'hui, ces dates représentent, me semble-t-il, la période où ce format se confondait quasiment avec le monde de la BD<sup>24</sup>. »

Face à cette prédominance, les auteurs francophones ont bien souvent appris à se démarquer tout en respectant ces contraintes formelles et commerciales, et à développer, au sein du genre, des styles très différents. La bande dessinée franco-belge et sa fameuse ligne claire sont ainsi à l'origine de nombreux albums cultes et intelligents. Ces albums, qui représentent également de très grands succès commerciaux, ont eu pour conséquence évidente de ralentir encore l'apparition d'une certaine bande dessinée, plus adulte et plus littéraire, dans le marché français et belge.

L'évolution se fera lentement, et une fois encore par le biais de la presse. L'hebdomadaire *Pilote*, initialement destiné à la jeunesse, a su, au cours des années 1960 et 1970, grandir avec son lectorat, donnant alors une impulsion vers une bande dessinée plus mature. Assez vite racheté par les éditions Dargaud, et dirigé par Goscinny, il laissera la place à de très nombreux

---

<sup>24</sup> Entretien du 4 mai 2012 avec Benoît Peeters (annexe 2)

nouveaux talents, plus libres d'exprimer là un humour adulte et impertinent. Il révélera entre autre Claire Bretécher, Enki Bilal ou encore Fred. Lors de l'arrêt du magazine, bon nombre de ses auteurs se regrouperont pour créer de nouveaux titres et mettre en place d'autres initiatives en ce sens, plus modernes et moins policées que la production globale de l'époque.

C'est également dans les années 1960 qu'apparaît ce que l'on considère aujourd'hui comme la première bande dessinée adulte : *Barbarella* de Jean-Claude Forest. L'ouvrage paraît en 1962 et présente une histoire psychédélique et légèrement érotique. Le fait qu'elle soit l'initiative d'un éditeur généraliste, Éric Losfeld, participe à sa reconnaissance, dans un contexte de prémisses d'une nouvelle liberté sexuelle. Si le travail de l'éditeur n'est pas considéré à proprement parler comme un roman graphique, son catalogue, présentant des bandes dessinées différentes, tant par leurs formats - grands et imposants - que leurs thèmes - à la fois psychédéliques et oniriques -, contribuera, il est certain, à l'avancée du genre vers un nouveau lectorat et un nouveau marché.

« À partir de cette fin des années 1960, la bande dessinée commence à connaître une multiplicité d'interprétations. Elle est retravaillée depuis son intérieur par des auteurs contemporains les uns des autres, mais ayant chacun un regard personnel, singulier sur la façon dont on peut la faire évoluer et en faire un terrain d'expériences différentes de celles menées dans un registre plus commercial par les grandes séries populaires comme *Tintin* ou *Spirou* en France et *Spider Man* et *Batman* aux États-Unis<sup>25</sup> », explique Joseph Ghosn, journaliste et auteur d'un ouvrage sur le roman graphique, *101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, notant par là même l'apparition d'une certaine bande dessinée d'auteurs.

Le milieu des années 1970 voit par la suite apparaître une bande dessinée d'un nouveau genre, totalement en marge des standards alors en marche. C'est en effet en 1975 que la maison d'édition Casterman publie, au sein de sa collection au titre évocateur « Les grands romans de la bande dessinée », une

---

<sup>25</sup> GHOSN (Joseph), *Romans graphiques, 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, op. cit., p. 22

œuvre préalablement prépubliée dans *Le Soir*, *La Ballade de la mer salée* d'Hugo Pratt. L'ouvrage, considéré par Erwin Dejasse, historien de l'art spécialisé dans la bande dessinée, comme « le premier véritable roman en bande dessinée<sup>26</sup> », amène dans le paysage francophone de nouveaux principes : une bande dessinée construite pour un lectorat adulte, en noir et blanc, à la pagination dense et aux péripéties nombreuses. Le livre est un succès, remettant un temps en cause la domination du 48 CC. « Dessiné et publié en noir et blanc, avec un sens suffisamment précis de ce qui doit être montré, ce livre, qui marque un tournant notable en France, ne cède à aucune fioriture, ni dans les décors, ni dans la psychologie pourtant détaillée des personnages, explique Joseph Ghosn. Même son format de publication est clivant : sa couverture est souple, son nombre de pages avoisine les 200 alors que le standard de l'industrie est plutôt aux livres cartonnés de 48 pages en couleur et il donne une impression très forte de luxe alors même que les bande dessinées éditées à l'époque avec une couverture souple sont plutôt faites au rabais, de mauvaise qualité d'impression ou de reliure<sup>27</sup>. »



Figure 3 - Première couverture de *La Ballade de la mer salée*

Casterman se positionne donc comme le premier éditeur à publier des bandes dessinées différentes, empreintes d'une réelle conception romanesque. En parallèle de cette collection, il met en place une revue qui verra apparaître bon nombre d'auteurs importants pour les décennies suivantes et qui sera capitale pour l'évolution de la bande dessinée vers le roman graphique.

Le mensuel (*À Suivre*) voit le jour en 1979, sous la direction de Jean-Paul Mougin. Désigné par les médias comme « le Gallimard de la bande

<sup>26</sup> DEJASSE (Erwin), « *La Ballade de la mer salée* », in GROENSTEEN (Thierry) (dir.), *Primé à Angoulême, 30 ans de bande dessinée par le palmarès du festival*, Angoulême, éditions de l'an 2, 2003, p. 14

<sup>27</sup> GHOSN (Joseph), *Romans graphiques, 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, op. cit., p. 24

dessinée », il se distingue de la production du moment par sa très forte ambition littéraire ; il s’agit de donner à lire de la bande dessinée aussi exigeante que pourrait l’être un roman. Les œuvres présentées, découpées en chapitres plutôt qu’en épisodes, y sont créées dans une liberté totale, de ton, de thème, comme de technique graphique. « Dans la vision de son rédacteur en chef, Jean-Paul Mougin, rappelle Fred Paltani-Sargologos, auteur d’un mémoire sur le roman graphique, (*À suivre*) était un support pour légitimer la bande dessinée, avec une perspective romanesque, en affirmant que les bandes publiées n’étaient pas des “séries” traditionnelles, mais des chapitres de romans. Même si l’on ne parlait pas encore de “roman graphique” à l’époque, on retrouve cette volonté de faire autre chose que des albums classiques<sup>28</sup>. » L’éditorial du premier numéro confirme cette prise de position. « Le récit commence avec l’histoire de l’humanité, explique Jean-Pierre Mougin. Il n’existe pas de peuple sans récit et les récits du monde s’appellent : le mythe, la légende, l’histoire, le roman, la bande dessinée... C’est pourquoi (*À Suivre*) s’intéressera au récit sous toutes ses formes. D’une manière toute particulière, le récit est présent dans la bande dessinée dont il faudra bien dire un jour qu’elle est un mode d’expression des plus complets, puisqu’elle combine l’image et le langage, les deux pôles d’un même rêve, l’essence même de l’imaginaire<sup>29</sup>... » « Avec toute sa densité romanesque, explique-t-il, (*À suivre*) sera l’irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature<sup>30</sup>. » Véritable manifeste, qui permet au magazine de développer des récits exigeants, alliés à un rédactionnel lui aussi aux fortes ambitions



Figure 4 - Couverture du premier numéro du mensuel (*À suivre*)

<sup>28</sup> PALTANI-SARGOLOGOS (Fred), sous la direction de SORREL (Christian), *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle*, Mémoire de Master 2/Cultures et l’écrit et de l’image, Université de Lyon, 2011, p. 101

<sup>29</sup> (*À Suivre*) n°1, Paris, éditions Casterman, janvier 1978.

Sommaire consultable sur <http://www.bedetheque.com/revue-A-SUIVRE.html>

<sup>30</sup> Ibid.

intellectuelles. Chaque numéro d'(*À Suivre*) comportait ainsi plusieurs chapitres de bandes dessinées en cours, mais également un dossier illustré, des pages dédiées à l'actualité et, fait capital dans l'appréhension d'une bande dessinée littéraire, l'apparition ponctuelle de nouvelles illustrées.

Le mensuel fut publié de 1979 à 1997 ; il eut un rôle plus qu'important dans la constitution d'un nouveau lectorat – celui, spécifique, du roman graphique, nous y reviendrons – mais également concernant le travail autour des auteurs. (*À Suivre*) fut le berceau d'artistes tels que Jacques Tardi, Hugo Pratt, José Muñoz, Carlos Sampayo ou encore Benoît Peeters et François Schuiten, mais surtout, il contribua à affirmer la place de l'auteur comme créateur. Sommaires comme couvertures sont témoins de cette ambition, plaçant le nom de l'artiste avant celui de l'œuvre, et bien souvent en caractères plus importants.

Contribuant donc au développement et la généralisation d'une bande dessinée adulte, les éditions Casterman, par ailleurs, ont publié par la suite bon nombre de ces ouvrages hors-normes dans la collection dédiée « Romans (*À suivre*) ».

Parallèlement à cette revue marquante, la seconde initiative importante à noter dans l'émergence progressive du genre du roman graphique en Europe francophone est l'apparition de la collection novatrice « Autodafé », en 1982. Elle est le fait d'une jeune maison d'édition, Les Humanoïdes associés, alors également l'éditeur du célèbre *Métal Hurlant* (1975-1987). Cette revue de bande dessinée adulte et rock'n'roll, « immense laboratoire graphique où se croisent plusieurs dessinateurs, se fécondant les uns les autres<sup>31</sup> », apparaît aujourd'hui comme un autre versant du développement, sur le marché franco-belge, de la bande dessinée adulte. Si (*À Suivre*) représente un certain élitisme littéraire et *Fluide Glacial* un renouveau de la bande dessinée d'humour, *Métal Hurlant* serait la branche underground et science-fiction de cette évolution. La collection « Autodafé » n'est pour autant pas la plus représentative de ces choix éditoriaux, et semble un peu en marge de la

---

<sup>31</sup> GHOSN (Joseph), *Romans graphiques, 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, op. cit., p. 25 et 26

production d'alors de son éditeur, parce que beaucoup plus engagée sur le terrain de la littérature. À cette époque, les Humanoïdes associés sont à la recherche de nouveaux axes à développer dans la bande dessinée. « "Autodafé" avait pour mission d'explorer ce terrain-là, explique Jean-Luc Fromental, ancien directeur de la collection, celui d'une bande dessinée de format différent, avec une pagination plus importante, des sujets plus adultes, une hybridation plus grande, sans doute, avec la littérature, c'est-à-dire une place plus importante accordée au texte<sup>32</sup>. » « Autodafé » se définit comme « plus qu'une autre collection : un concept inédit entre roman et BD. Rendant toute la liberté aux créateurs, bannissant les frontières entre images et mots, c'est un format unique, une nouvelle dimension dans l'art de raconter<sup>33</sup>. »

On retrouve, ici encore, les thèmes capitaux de cette évolution de la bande dessinée, à savoir la volonté d'un contenu différent, plus adulte et plus proche du travail littéraire. « Autodafé » ne durera que deux ans, et, trop surprenante ou trop en avance, ne rencontrera pas son public. Comme le confesse Jean-Luc Fromental, « c'était une collection qui est arrivée un peu tôt, parce qu'à l'orée des années 1980, il y avait encore beaucoup de chemin à parcourir<sup>34</sup>. » Mais que cela ne remette pas en cause l'impact et l'ouverture offerte par cette tentative. En deux ans, une dizaine de titres seulement verront le jour sous le label « Autodafé », mais la plupart auront une importance forte dans l'évolution de la bande dessinée et seront des points d'ancrage importants pour le roman graphique. Outre le déjà cité *Pacte avec Dieu* de Will Eisner, il faut également noter à titre d'exemple éclairant *Gen d'Hiroshima*, de Keiji



Figure 5 -  
Planche extraite de *Gen d'Hiroshima*, publié dans la collection "Autodafé"

<sup>32</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

<sup>33</sup> GHOSN (Joseph), *Romans graphiques, 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, op. cit., p. 26

<sup>34</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

Nakazawa, premier manga paru en France, et qui relate l'histoire d'un jeune Japonais après le choc de la première explosion atomique mondiale. *Gen d'Hiroshima*, dont l'aspect littéraire n'a pas échappé aux éditions Albin Michel qui le republièrent par la suite sous le titre *Mourir pour le Japon* (avant de céder les droits à Vertige Graphic, qui exploite aujourd'hui encore l'œuvre de Keiji Nakazawa), est un ouvrage fort, dans la lignée directe de *Maus*. Même s'il nous vient d'une culture visuelle différente, on y retrouve les thèmes chers au genre du roman graphique : l'ouvrage est une autobiographie dont la narration prend le pas sur la joliesse du dessin, et dans laquelle se croisent sans arrêt petite et grande histoire.

### **1.1.3 – Contre des standards simplistes, l'analyse de Thierry Groensteen**

Que ce soit aux États-Unis ou en Europe, ces évolutions se construisent donc en se distinguant d'un marché standardisé et beaucoup trop contraint. Pour Thierry Groensteen, cette production est avant tout le fait d'erreurs et de visions éditoriales simplistes. Historien et théoricien de la bande dessinée, Thierry Groensteen a longtemps milité pour une vraie réflexion autour du neuvième art, et pour la mise en place d'une critique intelligente et accessible. Reprenant en 1984 *Les Cahiers de la bande dessinée*, fanzine crée par Jacques Glénat, il se bat alors pour le développement de la revue vers un regard critique nouveau. Entouré de théoriciens brillants, tel Bruno Lecigne ou Harry Morgan, il développe un vrai regard adulte sur le genre, le faisant définitivement sortir de la vision commune d'une sous-culture destinée à la jeunesse. Universitaires venus de plusieurs secteurs, professionnels, ils représentent d'une certaine manière le versant intellectuel et critique de cette nouvelle vague de la bande dessinée. Ils contribuent également à appuyer le statut de l'auteur comme artiste, chaque numéro des *Cahiers de la bande dessinée* étant consacré à l'un d'entre eux.

Dans son plus récent ouvrage *Un Objet culturel non identifié*<sup>35</sup>, paru en 2006, il développe une liste de reproches à faire à la bande dessinée commerciale et à la production de masse, d'aujourd'hui comme d'hier, qu'il considère abêtissante. Ces différents travers du genre, finalement valables bien souvent tant dans les marchés francophone qu'américain, sont le fait, pour beaucoup, d'une certaine évolution et radicalisation des codes initiaux, des standards avec lesquels s'est construite la bande dessinée, et contre lesquels se construit, aujourd'hui encore, le roman graphique.

Le premier aspect qu'il dénonce est toujours aussi impactant dans la production actuelle. Il s'agit du principe sériel, qui fait de la bande dessinée une littérature industrielle. L'ouvrage devient une marque, présentant chaque année une nouveauté, un énième tome reprenant les mêmes concepts que les précédents. La place de la création y est presque nulle, l'auteur se voyant contraint à reprendre recettes et tics scénaristiques pour conserver son public.

Thierry Groensteen s'attaque ensuite à la distinction par genre, héritée, en quelques sortes, des panels « grand public » mis en place par les journaux comme *Tintin* ou *Spirou*. Pour lui, ces « genres » recourent beaucoup trop facilement aux stéréotypes, contribuant une fois encore à abaisser le niveau intellectuel global de la production.

Il reproche également à la bande dessinée commerciale sa standardisation, de contenu comme de format, liée aux principes mêmes de l'industrie culturelle. Ainsi, comme le rappelle le sociologue Howard S. Becker, « les exigences des industries culturelles engendrent une uniformisation plus ou moins importante des produits, qui traduit moins un choix des auteurs que les propriétés mêmes du système<sup>36</sup>. » Les albums d'aujourd'hui se ressemblent donc, par leur forme et par leur substance, renforçant des standards en place, et rendant plus difficile l'innovation et la création.

Pour Thierry Groensteen, le problème vient également de

---

<sup>35</sup> GROENSTEEN (Thierry), *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, éditions de l'An 2, collection « Essais », 2006, 206 p.

<sup>36</sup> BECKER (Howard S), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts » n° 648, 2006 (Première édition française 1988), p. 145

l'interchangeabilité des auteurs, aux États-Unis plus encore qu'en Europe, et du fait que la bande dessinée reste un « art sans mémoire », très peu soucieux de son patrimoine.

Cette bande dessinée est selon lui destinée à l'adolescent mâle, éloignant ainsi de fait un lectorat féminin. Elle joue ainsi sur des fantasmes et des simplifications, des principes abrutissants, sexistes ou basés sur des thématiques naïves, sexuelles ou guerrières.

Enfin, selon Thierry Groensteen, elle souffre également d'une politique de merchandising, faite de produits dérivés et jouant sur le principe de la collection, qui décentre la bande dessinée du livre et de la création.

Pour lui donc, comme pour bien d'autres dans les années 1970 à 2000, cette bande dessinée populaire repose sur des concepts réducteurs, oubliant toutes les possibilités créatives d'un médium pourtant complexe et à l'histoire très riche.

La démarche du roman graphique, même si elle n'en a pas toujours le nom, s'inscrit donc en faux de ces présupposés commerciaux. Elle choisit de recentrer le médium sur le travail d'un auteur, sur des ambitions littéraires et romanesques, et sur une liberté totale de création.

Le noir et blanc, les différentes techniques et formats ne sont que des outils de plus vers cette liberté, des possibilités offertes à un « auteur créateur » plutôt que des contraintes données à un « auteur artisan ».

Cette production de masse qui discrédite le genre, Thierry Groensteen n'en veut plus, et avec lui des générations d'auteurs. Et plus que le simple roman graphique, c'est un renouveau du genre tout entier qui est attendu.

« Pour nous, en tout cas, qui n'assimilons pas le média bande dessinée à la vision réductrice qu'en propagent les séries de grande consommation, nous aimerions que le front lexicologique soit renversé, conclue-t-il. Que ce soient les mots bandes dessinées eux-mêmes, et aucun autre, qui servent à qualifier ce que cette forme produit de meilleur ; et s'il faut trouver une appellation distincte, que l'on se mette à parler explicitement de BD industrielle ou de BD populaire pour le tout-venant. Cette révolution n'est naturellement qu'un vœu de l'esprit, mais elle modifierait sensiblement, sans doute, l'image et le

statut de la bande dessinée dans l'opinion<sup>37</sup>. »

## 1.2. Évolution et succès du roman graphique

Après de multiples tentatives et de très nombreux faux départs, le genre roman graphique va finir par se populariser dans les décennies suivantes, jusqu'à devenir un secteur à part entière de la bande dessinée. Cette évolution est le fait, pour beaucoup, du travail de divers éditeurs indépendants, Futuropolis et L'Association en tête.

### 1.2.1 Futuropolis

Créée en 1972 par Étienne Robial et Florence Cestac, la maison d'édition Futuropolis fait office de précurseur sur le marché de la bande dessinée adulte. Il est possible de classer sa production dans deux grandes catégories : une remise en valeur du patrimoine et des titres cultes, qu'ils soient américains ou francophones d'une part, et une politique très importante de découverte de nouveaux auteurs d'autre part. Via ces deux lignes éditoriales, la maison marque une étape extrêmement significative quant à l'avancée de cette nouvelle bande dessinée. Par tous ses choix, elle induit une nouvelle manière de penser le neuvième art, bien loin des logiques commerciales d'alors.

En ce qui concerne leur travail autour du patrimoine, les éditions Futuropolis se firent les « redécouvreurs » de titres cultes, comme *Krazy Kat*, de Georges Herriman, donnant enfin, via leur collection au titre évocateur « Copyright », une « mémoire » au genre de la bande dessinée.

La politique d'auteur fut, pour la maison, capitale. Étienne Robial et

---

<sup>37</sup> GROENSTEEN (Thierry), *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 76

Florence Cestac prirent le parti de redonner au créateur une place conséquente, bien loin du fonctionnement classique du marché. Ils choisirent de laisser les auteurs totalement libres, par exemple, de la forme de leurs ouvrages. Preuve en est la collection « 30 x 40 » (du nom de son format, en centimètres). C'est dans cette collection « ovni » que sortira par exemple *La Véritable Histoire du soldat inconnu* de Jacques Tardi (1974), ouvrage de très grand format, en noir et blanc. La quasi totalité des titres de la collection a par ailleurs pour point commun de présenter, en couverture, uniquement le nom de son auteur, choix révélateur de la place qui lui était attribuée au sein de la maison.

Une autre collection est consacrée, quant à elle, aux auteurs débutants. Il s'agit de « X », qui fit découvrir des artistes comme Edmond Baudoin ou Loustal, mais également beaucoup des futurs créateurs de L'Association, comme Jean-Christophe Menu ou Mattt Konture. Pour Thierry Groensteen, Étienne Robial « bâtit un catalogue intransigeant, défendant la bande dessinée d'auteur sans aucune concession à la mode, ni aux lois supposées du marché<sup>38</sup>. »

L'un des points les plus emblématiques de Futuropolis fut également son engagement autour de l'objet livre. Pour eux, le livre devait être soigné et luxueux. Le format, les couleurs ou le contenu étaient chaque fois réfléchis selon le type d'ouvrage, sortant enfin de cette normalisation dont souffrait la bande dessinée. Un soin particulier fut également apporté aux maquettes des livres, toutes réalisées par le fondateur, Étienne Robial, qui fut l'un des plus célèbres et talentueux directeurs artistiques de l'époque.

Le pari est réussi et, dès les années 1980, la maison fonctionne et ouvre une brèche dans un segment du marché quasi inexistant alors, celui de la bande dessinée d'auteur et de la bande dessinée plastique. Éditeur avant-

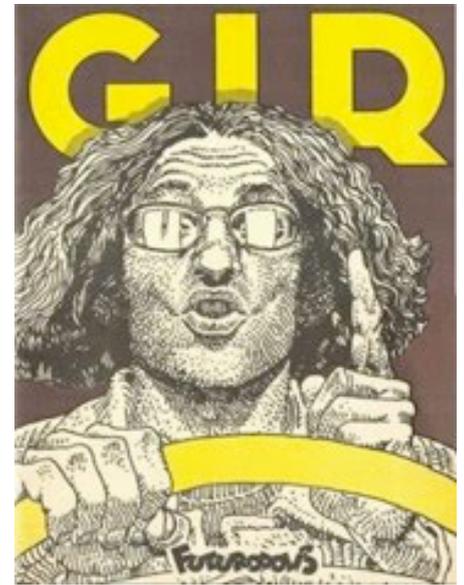


Figure 6 -  
Jean Giraud/Moebius (alors Gir),  
dans la collection « 30 x 40 »

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 122

gardiste, Futuropolis refuse par exemple de publier des séries, plaçant l'auteur au dessus du personnage.

À la fin de cette décennie, pourtant, la maison, comme le marché de la bande dessinée tout entier, peine à subsister, et Futuropolis doit accepter l'ouverture de son capital aux éditions Gallimard. La maison germanopratinne développe alors, avec Futuropolis, la production de romans illustrés, qui, s'ils correspondent au sens littéral de l'expression « roman graphique » ne sont pas à proprement parler des bandes dessinées. Les deux maisons coéditent ainsi plusieurs ouvrages, titres emblématiques de la NRF, publiés en grand format et illustrés par des auteurs de la maison. Le plus célèbre est probablement *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline, l'un des nombreux romans de cet auteur à avoir été illustré par Tardi.

Avec Futuropolis, c'est donc toute une nouvelle génération d'auteurs qui voit le jour. Une génération qui laisse évoluer ses aspirations narratives et graphiques, prenant pour acquise la place qui lui est alors laissée de créer librement, et choisissant de la conserver coûte que coûte, même une fois l'ambitieux parcours de Futuropolis terminé.

En 1994, toujours en proie à des difficultés financières, Futuropolis cède finalement définitivement l'intégralité de son catalogue aux éditions Gallimard. L'œuvre que la maison laisse derrière elle, son rapprochement avec la littérature, ses « tentatives de romans rendus graphiques<sup>39</sup> » ou encore son travail plastique influenceront par la suite des générations entières de créateurs, et seront revendiqués par beaucoup d'éditeurs indépendants, dont L'Association. « Cette aventure éditoriale, à bien des égards exemplaire, incarne une autre idée de la bande dessinée, qui, marginale dans les années 1980, fera tache

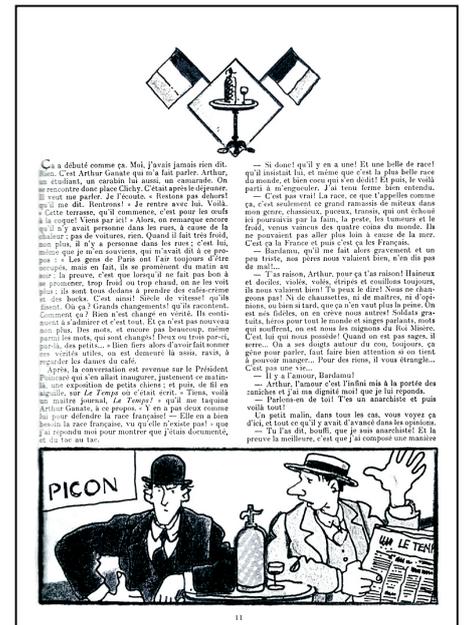


Figure 7 – Première page du *Voyage au bout de la nuit*, illustré par Tardi

<sup>39</sup> GHOSN (Joseph), *Romans graphiques, 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, op. cit., p. 37

d'huile au cours de la décennie suivante<sup>40</sup> », conclue à ce propos Thierry Groensteen.

## 1.2.2 Un renouveau de l'édition indépendante

Parmi les héritiers directs de cette « autre idée de la bande dessinée » se trouve, en premier lieu, L'Association. La création de cette nouvelle maison d'édition, au début des années 1990, s'inscrit dans un contexte particulier, celui d'un repli des indépendants et d'une nouvelle standardisation de la bande dessinée adulte. *Métal Hurlant* n'existe plus, on approche de la fin de Futuropolis. La culture underground des années 1980 est devenue culture dominante, et cette récupération a coupé la bande dessinée de ses liens avec les autres arts, contribuant à la spécialisation du genre (presse, librairies, festivals) et à une certaine ghettoïsation. Se met en place alors une standardisation des sujets et des formes, et l'apparition d'une « culture BD », faite de héros, de nostalgie, de voyeurisme, et, selon Jean-Christophe Menu, l'un des fondateurs de L'Association et son ancien directeur, « d'une immense inculture littéraire, graphique et générale<sup>41</sup>. » « Les apports de la génération des années 1960-1970 ont formés à leurs dépens le *mainstream* que nous connaissons depuis les années 1980, explique-t-il. Nous pouvons voir aujourd'hui les débuts de la seconde offensive de récupération, celle qui va chercher à intégrer tout ce qui s'est voulu dissident depuis 1990 et qui, dans cette position parallèle, a commencé à connaître quelque succès<sup>42</sup>. »

Le format, également, s'est de nouveau standardisé vers ce fameux 48 CC, norme purement industrielle. « Aucune bande dessinée ne pouvait plus se concevoir hors de ce format, et ce avec de surcroît les obligations du héros, de la série, et la plupart du temps d'un genre plus déterminé : Moyen Âge, polar, western, science-fiction, etc.<sup>43</sup> », ajoute Jean-Christophe Menu.

---

<sup>40</sup> GROENSTEEN (Thierry), *La Bande dessinée, son histoire, ses maîtres*, op. cit., p. 122.

<sup>41</sup> MENU (Jean-Christophe), *Plates-bandes*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette », 2005, p. 20.

<sup>42</sup> Ibid., p. 21.

<sup>43</sup> Ibid., p. 26 et 27

En mai 1990, six anciens auteurs de Futuropolis – Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim, David B., Mattt Konture, Patrice Killofer, Stanislas et Mokeït – ayant travaillé ensemble sur l’unique numéro de la revue *Labo*, décident de fonder une nouvelle maison d’édition. Ils choisissent de se réunir dans une structure associative, et autour des ambitions que portaient déjà la maison d’Étienne Robial et de Florence Cestac, à savoir une très forte politique d’auteurs, des ouvrages aux formats divers, une attention portée à l’objet, en somme de la « bande dessinée » plus que de la « BD ». La démarche est de créer un espace neuf, en rupture, avec des outils professionnels, pouvant donner naissance à des objets ressemblant plus à des romans qu’à des bandes dessinées. « L’aspect littéraire était clair, explique Jean-Christophe Menu, et il allait avec l’apparence des livres : nous refusions le cartonné couleur que nous trouvions infantilisant, lié à la série, au franco-belge, etc. Nous avons fait des livres brochés, en noir et blanc, où il n’y a pas de personnages et dans lesquels c’est l’auteur qui est mis en avant. De cette façon, nous étions en filiation directe avec le Futuropolis de Robial, des années 1980<sup>44</sup>. »

Autoproclamée « indépendante » ou « avant-gardiste », L’Association vient donc d’un désir d’auteurs, celui d’utiliser la bande dessinée comme moyen d’expression, et de l’incapacité de réaliser cette ambition à cause d’un contexte professionnel difficile ; aucun espace n’étant en mesure d’accueillir les envies de ces auteurs, qui n’ont eu le choix qu’entre entrer dans le moule ou se radicaliser. « En fait, ajoute Joann Sfar, l’un des auteurs publié par la maison, on était des auteurs qui voulaient faire des BD et personne n’en voulait. L’Association nous permettait simplement de les réaliser. Tous les autres éditeurs disaient systématiquement de copier Moebius ou Loisel, qui, les pauvres, étaient désespérés de voir arriver des armées de clones... Travailler avec L’Association m’a appris à faire des livres sans me soucier de la manière dont on allait les accueillir. C’était un endroit où les gens disaient non à des projets, mais jamais pour des raisons mercantiles<sup>45</sup>. »

---

<sup>44</sup> *Les Inrockuptibles*, n° 582, « Angoulême 2007, la révolution d’une génération », janvier 2007

<sup>45</sup> Ibid.

Les ouvrages de L'Association se présentent donc comme des romans. Livres brochés au papier luxueux et épais, exclusivement en noir et blanc, laissant une place forte à l'auteur, et par là même à des thèmes nouveaux, comme l'autobiographie. Le travail de ces auteurs, souvent revendiqué comme roman graphique, participe, il est certain, à une redéfinition des codes du genre.

« L'impact de L'Association n'est certes pas négligeable, mais nous n'avons pas inventé le noir et blanc, le petit format ni même l'autobiographie, revendique Jean-Christophe Menu. On s'est juste trouvé à un moment présent où l'industrie de la bande dessinée était en crise à force de se copier elle-même. Nous avons su redonner à la notion d'"auteur" son sens étymologique ancien qui vient d'"autorité". L'auteur est celui qui doit faire autorité, qui sait ce qu'il doit faire, contrairement à un système où l'éditeur serait roi et essaierait de préfabriquer des produits tels qu'ils ont déjà fonctionné<sup>46</sup>. »

Cet engagement souvent radical démontre pourtant une vraie ambition littéraire ; et a donné lieu à des publications qui figurent aujourd'hui parmi les classiques du genre : ainsi *L'Ascension du Haut Mal*, de David B., ou plusieurs titres de la collection « Esperluette », qui a contribué à populariser le format roman dans la bande dessinée alternative.

C'est au sein de cette collection que l'on retrouve l'un des succès les plus importants et peut-être les plus inattendus de la maison : *Persepolis*, de Marjane Satrapi. L'ouvrage, publié en 4 tomes entre 2000 et 2003, a été traduit en 20 langues, s'est vendu à 1,5 million d'exemplaires de par le monde et a donné lieu à un film d'animation, avec toujours le même succès.

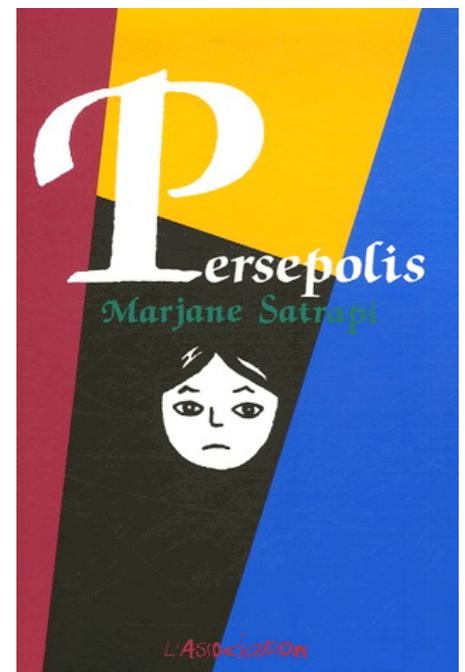


Figure 8 -  
La couverture de l'intégrale réunissant les 4 tomes de *Persepolis*, le plus grand succès de L'Association

<sup>46</sup> Ibid.

L'ouvrage, s'il n'est pas plus innovant sur le plan formel que les autres titres de la maison, a eu une influence très forte sur le milieu de la bande dessinée, démontrant aux libraires et éditeurs généralistes le potentiel commercial du roman graphique.

L'Association, même si elle reste la plus célèbre, n'est pourtant pas la seule maison à revendiquer l'indépendance éditoriale comme arme vers une liberté de création et une maturation du genre de la bande dessinée.

Se crée à la même époque une sorte de communauté d'esprit et de renouveau plus global, avec des éditeurs comme Cornélius, ou encore Ego comme X, qui poursuit la même démarche littéraire mais adaptée exclusivement à l'autobiographie. Tous ces éditeurs se revendiquent d'un schéma en dehors des logiques industrielles, privilégiant d'un côté une politique d'auteurs forte, et de l'autre une liberté créatrice totale, tant sur le fond que sur la forme, exempte des logiques de marché. « Tout ce que nous publions, explique Loïc Néhou, l'un des fondateurs d'Ego Comme X, participe de la même logique : permettre à des auteurs singuliers de s'exprimer dans une grande liberté éditoriale. Ce n'est pas une logique de genre, mais une logique d'auteurs. Les styles peuvent donc être différents et l'unité qui s'en dégage ne découle que de l'exigence des choix qui sont faits. Évidemment la couleur serait plus coûteuse mais ce n'est pas une contrainte restrictive. Si un auteur nous propose un projet en couleurs et que celui-ci nous tente suffisamment, nous nous efforçons de trouver les moyens<sup>47</sup>. » Cette vision pourrait se définir telle que l'explique Loïc Néhou : « La bande dessinée a un langage spécifique. C'est un livre au bout du compte, alors n'allons pas lui chercher une parenté excessive avec le cinéma ou la télévision par exemple. Pour moi et telle que je la défends, elle sera toujours plus proche de la littérature<sup>48</sup>. » Sur le plan formel, les ouvrages se rapprochent de l'image que nous nous faisons du roman graphique : noir et blanc, formats plutôt petits, livres brochés à couvertures souples... La maquette, par ailleurs, rejoint cette forte ambition littéraire : épurée, laissant

---

<sup>47</sup> LOLECK, entretien avec Loïc Néhou, in *Du9*, octobre 1998.

<sup>48</sup> <http://www.du9.org/entretien/ego-comme-x29/> (Consulté en août 2012)

<sup>48</sup> Ibid.

une place importante à l'auteur et au titre de l'œuvre. Si Loïc Néhou est aujourd'hui plus actif comme éditeur que comme auteur, il garde une vision de son métier très axée sur le travail de création, sur le souci de laisser une vraie place aux souhaits des artistes. « À chaque fois je suis très soucieux de ça, explique-t-il. Vraiment, vraiment servir au mieux les souhaits, les désirs de l'auteur, donc ce qui fait que nos livres n'ont pas des formats pré-établis, pas de collection, parce que les auteurs ne travaillent pas tous au même format. » Pour lui, le travail de ce groupement d'éditeurs indépendants peut aisément être qualifié de « nouvelle vague ». « Il est bien exact que l'Association, Amok ou Ego comme X défendent la même approche d'une bande dessinée d'auteurs<sup>49</sup> », explique-t-il. « Comme d'autres éditeurs, ajoute Thierry van Hasselt des éditions Fréon (qui donneront naissance, suite à l'association avec les éditions Amok, au label Frémok), nous avons depuis le début choisi d'offrir à la bande dessinée une dimension artistique que ce système économique ne peut plus comprendre<sup>50</sup>. »

Arrivant en même temps sur le marché, ces divers éditeurs ont acquis une force qui a permis au mouvement de trouver une certaine visibilité, menée, il est vrai, par les plus grands succès populaires de L'Association. Ce courant a fortement participé à la popularisation du genre du roman graphique (souffrant parfois de voir se confondre toute leur production avec ce seul label, nous y reviendrons), à sa généralisation, et, plus tard, à sa récupération.

### **2.2.3. Le roman graphique apparaît au sein des maisons d'édition généralistes**

Pour autant, *Persepolis* n'a pas été le premier succès du genre.

C'est en 1987 que la France découvre le premier tome de *Maus*, d'Art Spiegelman – l'édition intégrale paraîtra en 2003. Ce texte fort et poignant,

---

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> CANARD (Bruno), entretien avec les éditions Fréon pour *L'Indispensable*, octobre 1999, in *Du9*. < <http://www.du9.org/entretien/freon-les-agitateurs-culturels/> > (Consulté en juillet 2012.)

écrit par un auteur underground américain et contant l'histoire de son père, rescapé des camps de la mort, fut publié au États-Unis au sein de la très exigeante et très littéraire revue *Raw*, de 1981 à 1991.

*Maus* a pourtant mis du temps à voir le jour dans sa traduction française. Proposé à tous les éditeurs de bande dessinée, c'est finalement chez un éditeur généraliste, Flammarion, qu'il verra le jour. Trop novateur, trop compliqué ? C'est pourtant un grand succès, d'estime comme commercial. L'ouvrage inaugure donc une nouvelle collection au titre évocateur, « Roman BD ». Il recevra cette même année le prestigieux prix Pulitzer, destiné pourtant aux ouvrages de littérature.

*Maus*, qui s'apparente tant par le format que par les thèmes traités à *Un Pacte avec Dieu*, est considéré comme la seconde naissance du roman graphique, à un moment également où le public et les libraires sont certainement plus aptes à l'accepter.

L'ouvrage, par son format, son graphisme, sa couverture et par la dureté des thèmes abordés touche un lectorat nouveau, celui de la littérature. Le livre ne ressemble pas à une bande dessinée classique, et en ce sens affiche une ambition beaucoup plus élevée. Le traitement en bande dessinée d'un tel sujet se justifie pleinement, parce qu'il permet d'introduire une distance graphique avec la dureté du propos, et de se détacher d'un réalisme potentiellement trop cru. En ce sens, la bande dessinée apporte un ingrédient supplémentaire, une narration plus subjective, à un ouvrage que l'on pourrait qualifier pleinement de roman.

Le livre aura un retentissement très important pour l'évolution du roman graphique. Pour Benoît Peeters, c'est surtout parce que, et « Art Spiegelman l'a dit à diverses reprises, notamment dans *Méta-Maus* : il voulait une histoire qui ait l'ampleur d'un roman, qui nécessite un marque-page parce que le



Figure 9 -  
Double page de *Maus* d'Art Spiegelman

lecteur allait devoir la lire en plusieurs fois. Il voulait un livre au sens le plus fort du terme, une bande dessinée si dense qu'il serait presque impossible de la lire d'une traite<sup>51</sup>. »

## 1.3. Création d'un genre : le roman graphique

En l'espace de quelques années, le roman graphique s'impose donc comme un genre à part entière. Le pari n'était pourtant pas gagné, dans un marché francophone qui privilégiait principalement le 48 CC.

« À la fin des années 1990, se souvient Benoît Peeters, l'idée qui continuait de prévaloir chez la plupart des grands éditeurs était qu'il y avait d'un côté les choses sérieuses, les séries formées d'albums cartonnés couleur, et d'un autre côté l'expérimental, une petite niche, marginale, qui privilégiait d'autres formes et d'autres formats, des livres souvent plus petits, souples et de pagination plus abondante, en noir et blanc, etc. Des produits bizarres et élitistes. Aujourd'hui, plus personne ne dirait ça, que ce soit chez Casterman, Dargaud, Dupuis, Delcourt et les autres. Devant l'énorme succès d'un livre comme *Chroniques de Jérusalem* de Guy Delisle, pour ne citer que cet exemple, personne ne dirait plus qu'il y a la BD sérieuse, sur laquelle le marché repose, et puis le roman graphique qui est une fantaisie.<sup>52</sup> »

### 1.3.1. Première tentative de définition

Il est toutefois difficile de définir le genre du roman graphique. Qu'est-ce qui finalement réunit des ouvrages comme *Maus*, *Les Chroniques de Jérusalem* ou encore le travail de l'anglaise Posy Simmonds ?

Même si la définition du genre est bien souvent une définition en creux,

---

<sup>51</sup> Entretien du 5 mai 2012 avec Benoît Peeters (annexe 2)

<sup>52</sup> Ibid.

une définition de ce qu'il n'est pas, il est pourtant possible de trouver à ces divers ouvrages des caractéristiques communes assez fortes, qui font du roman graphique un genre à part entière, un type de narration et d'utilisation faite du médium qu'est la bande dessinée.

D'abord, nous l'avons vu, le roman graphique tranche par les sujets qu'il traite. Plus profond, plus adulte, bien souvent aussi plus politique, le roman graphique permet à la bande dessinée de toucher à des thèmes comme la maladie – citons *L'Ascension du Haut Mal* de David B. et son traitement de l'épilepsie –, la guerre – *Maus*, *Persepolis* –, la religion – avec, par exemple, le travail de Will Eisner – ou encore l'actualité – avec par exemple l'œuvre de Joe Sacco. Des sujets difficiles à aborder, qui trouvent dans le genre du roman graphique un nouveau traitement, plus subtil, plus sensible et plus subjectif. Adoubant les bandes dessinées « du réel » aux sujets difficiles et souvent noirs, traitant de problèmes de société et d'Histoire, le roman graphique se situe délibérément aux antipodes d'une bande dessinée imaginaire ou divertissante, de l'aventure des *comics* américains ou de l'humour de la bande dessinée franco-belge. Il trouve également un fort ancrage dans l'écriture de soi, ce que Loïc Néhou explique comme suit : « Cette démarche d'exploration égotique ou du quotidien constitue une part importante de la littérature depuis des siècles. Elle était jusque là, à part quelques précurseurs (comme Baudoin, Crumb, Spiegelman...), bien peu présente en bande dessinée. Il était temps que celle-ci accède à un âge adulte et se questionne sur des thèmes un peu fondamentaux<sup>53</sup>. »

Le type de narration est également différent, plus long, plus dense. Le roman graphique pourrait être défini entre autres par l'absence de limitation dans sa pagination. Cette liberté permet d'induire une nouvelle réflexion sur la narration en bande dessinée, qui n'est plus fondée sur une périodicité – les romans graphiques sont bien souvent des one-shots, ou tout du moins possèdent déjà, dès leur création, une tomaiison définie –, et de construire de nouvelles manières de raconter. Ces nouvelles grammaires jouent par

---

<sup>53</sup> LOLECK, entretien avec Loïc Néhou, in *Du9*, octobre 1998.  
< <http://www.du9.org/entretien/ego-comme-x29/> > (Consulté en août 2012)

exemple avec le temps et l'espace, sur des durées, des silences, se permettent l'usage du vide ou du peu, là où leurs ancêtres se devaient de « remplir » leurs planches à tout prix, afin d'offrir aux lecteurs un maximum du contenu dans le nombre de pages prédéfini.

Cette différence de narration induit également une différence de temps de lecture. Comme un roman, le roman graphique se conserve, se lit en plusieurs fois, ou au moins en plusieurs heures. Et ce temps de lecture plus long permet, comme dans le roman, de développer un lien avec le lecteur plus fort, qui tient bien souvent de l'intime ou de la confiance.

« Par son format et par sa nature particulière, il a su attirer un public plutôt rompu à la lecture de romans, qui y cherche la même quantité d'histoire, d'émotion et de réflexion. C'est finalement une question de poids<sup>54</sup> », ajoute Jean-Luc Fromental. En effet, le lectorat du roman graphique ne paraît pas être le même que celui de la bande dessinée classique. Il apparaît comme plus lettré, plus âgé bien souvent, et, de manière très nouvelle, il touche beaucoup plus de femmes – nous y reviendrons.

Temps de lecture, densité de contenu, sujets adultes, le roman graphique se définit également très souvent par l'une de ses caractéristiques formelles les plus visibles : l'usage très répandu qui y est fait du noir et blanc. Comme nous l'avons vu, ce choix n'est pas qu'économique. Artistique, exigeant, il donne également à voir une rupture avec l'attente d'un dessin « joli », simple et attractif, et dégage un aspect plus littéraire, moins commercial.

Le dernier point capital dans une définition, même partielle, du roman graphique semble être également la place prépondérante qui y est laissée à son créateur. Très souvent, et contrairement aux studios américains comme au traditionnel tandem scénariste/dessinateur de la bande dessinée franco-belge, les romans graphiques sont le fait d'auteurs uniques, à l'origine de l'histoire comme de sa mise en images et en mots. Aidés par les outils nouveaux que sont Internet et les plateformes de blogs, les auteurs de bandes dessinées acquièrent seuls une certaine légitimité, et certains sont aujourd'hui capables de faire vendre un ouvrage sur leur seul nom.

---

<sup>54</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

Ces bandes dessinées d'auteurs y gagnent une facilité narrative, mais également une crédibilité, peut-être, ou tout du moins une certaine légitimité, principalement concernant les ouvrages aux thèmes les plus intimes et personnels. Ils donnent à voir la subjectivité et le regard spécifique d'un seul auteur, comme pourrait finalement le faire la littérature.

Malgré le fait que ce contenu spécifique soit, nous l'avons vu, construit en rupture, beaucoup de ces critères pourraient être appliqués, ensemble ou séparément, à de très nombreuses œuvres précédant, dans le temps, cette ascension du genre. Il n'est pourtant pas utile de réécrire l'histoire du neuvième art ; le roman graphique apparaît surtout comme la maturation d'une forme d'expression. Reste qu'il s'agit également d'un contenu spécifique, dont ses divers aspects permettent d'en envisager une définition, même floue, et d'en appréhender les frontières.

### **1.3.2. Contexte d'une apparition**

*Persepolis* comme *Maus* ont donc réussi à imposer durablement et commercialement un nouveau genre dans les librairies : celui du roman graphique. Pour autant, nous l'avons vu, ces ouvrages ne sont pas les premiers du genre, et le milieu éditorial avait envisagé, plusieurs fois déjà, l'ouverture du neuvième art vers une sensibilité plus adulte et plus littéraire. Quelles sont alors les raisons, à l'orée des années 2000, de ce succès ? Pourquoi cette décennie particulièrement offre-t-elle enfin au roman graphique une vraie place ? Les causes sont multiples, et toutes liées ; elles sont culturelles, sociologiques, éditoriales et techniques.

#### **1.3.2.1. Causes culturelles**

Les grandes révolutions culturelles des années 2000 ont énormément joué dans l'apparition et l'installation du roman graphique : la mondialisation et l'ouverture aux productions étrangères, la nouvelle porosité de la création sont autant de facteurs décisifs pour notre sujet.

Pour Benoît Peeters, interrogé à ce propos, la globalisation du marché

culturel est capitale. Les années 2000 ont en effet vu se croiser divers marchés étrangers, et donc divers types de productions. Le roman graphique apparaît, dans ce contexte, comme un nouveau standard, le standard international. Les *comics* comme les albums franco-belges s'exportent mal, trop ancrés dans des cultures beaucoup trop spécifiques. Le roman graphique, lui, dispose d'un lectorat des deux côtés de l'Atlantique, avec sensiblement les mêmes attentes en ce qui concerne le fond et la forme. Chacune des cultures de la bande dessinée s'est donc nourrie des autres, des productions actuelles comme des différents patrimoines. La France découvre donc *comics* et manga, et la traduction se développe sur le marché français. « Cette tendance, confirme Jean-Luc Fromental, est due pour beaucoup à la mondialisation. Le *graphic novel*, en termes de temporalité et de mouvement narratif, est assez similaire au manga. On y retrouve aussi les techniques narratives des *comic books* et des *strips*. Un livre comme *Watchmen*, d'Alan Moore, montre bien cela. C'est un roman graphique, mais avec des influences très multiples<sup>55</sup>. »

L'avènement d'Internet et la facilité de communication et de découverte qu'il implique ajoute encore à cette globalisation des industries culturelles, et contribue à préparer, à cette époque, le public à d'autres formes et d'autres modes d'expression.

Le second grand aspect culturel important dans l'apparition du roman graphique en France découle du premier. En effet, il s'agit de l'avènement spécifique du manga. Son format, son type de narration et, surtout, son très grand succès auprès de la part la plus jeune du public, qu'il soit par ailleurs féminin ou masculin, ont contribué, il est certain, à forger un nouveau lectorat. À ce sujet, Benoît Peeters nous livre une anecdote. Ses enfants, se rappelle-t-il, « sont passés abruptement de *Dragon Ball Z* à la revue *Lapin* et aux albums de *L'Association*. J'étais abonné à *Lapin* et j'achetais pas mal de livres de *L'Association*, mais il y avait chez moi plein de bandes dessinées franco-belges "classiques" qu'ils auraient pu choisir. Pourtant, ils sont passés plus facilement de mangas comme *Dragon Ball Z* à la bande dessinée

---

<sup>55</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

indépendante. Ce genre d'objet, épais et souple, leur était déjà familier, le noir et blanc ne leur apparaissait pas du tout un obstacle, et le travail graphique d'un Trondheim ou d'un Sfar les faisait rire, d'autant qu'il était nourri de références au monde du manga, des jeux de rôle et des jeux vidéo. Entre des mangas populaires et des œuvres pointues, le passage s'est donc fait plus facilement que vers l'album cartonné couleur franco-belge.<sup>56</sup> » Les lecteurs s'habituent donc à de nouvelles formes de narration, de nouvelles grammaires, mais aussi de nouveaux formats et de nouvelles techniques graphiques.

### **1.3.2.2. Causes sociologiques**

À l'avènement d'une culture mondiale et au décloisonnement médiatique peuvent s'ajouter différents aspects, plus sociologiques ou sociétaux.

Pour Jean-Luc Fromental, il est d'abord important de noter l'allongement du temps de l'adolescence et la fin d'une rupture nette entre enfance et âge adulte, qui permet aux éditeurs de trouver un lectorat ouvert au genre de la bande dessinée. « Les lecteurs de romans des générations précédentes étaient généralement hostiles à la bande dessinée, considérée un peu comme la littérature des imbéciles, explique-t-il. Et au fil du temps, avec, d'un côté, un certain recul de la littérature, et de l'autre la maturation et la nouvelle place prise par la bande dessinée, un rapprochement s'est opéré, qui a conduit les générations qui lisaient de la bande dessinée dans les années 1960 et 1970 à accepter d'en lire encore, pas forcément régulièrement, mais à rester en tout cas ouverts aux livres qui les intéressent. (...) Avant, il y avait une coupure nette entre l'enfance et l'âge adulte, et la bande dessinée correspondait à la première. Nous sommes la première génération à avoir fait durer ce premier état<sup>57</sup>. »

Mais au-delà de cet aspect, Jean-Luc Fromental relève un autre fait, plus militant et engagé, celui d'une société où l'image prend de plus en plus de place, où elle est hégémonique et exerce un rôle presque dictatorial. Des

---

<sup>56</sup> Entretien du 5 mai 2012 avec Benoît Peeters (annexe 2)

<sup>57</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

outils comme la télévision ou les réseaux sociaux exposent en effet à une multitude d'images, tout en annihilant l'aspect humain et individuel. Et « rien ne résiste mieux à un médium que le médium lui-même, explique-t-il. Je pense que l'expression graphique, la fabrication d'images qui sont, par le biais du style, des images marquées de leur subjectivité – parce qu'un auteur comme Moebius ne dessine pas comme un auteur comme Joann Sfar, et parce que la voix de Moebius s'entend dans son dessin de la même manière que la voix de Joann Sfar s'entend dans son dessin – sont les outils d'une résistance inconsciente, la résistance de l'esprit libre des humains par rapport à toutes les tentatives d'emprise hégémonique. D'une certaine manière, c'est en ce moment l'un des outils idéaux, et c'est pour cela que le dessin, au-delà même de la bande dessinée, est en train de prendre une importance telle dans le monde<sup>58</sup>. »

### **1.3.2.3. Causes éditoriales**

Enfin, le troisième aspect capital dans cette évolution du roman graphique est, nous l'avons vu, le grand travail réalisé par les éditeurs indépendants, L'Association en tête. « L'émergence des indépendants s'est construite à cause de l'essoufflement des revues et des magazines, qui étaient jusqu'alors les portes d'entrée naturelles dans la profession et d'une certaine fermeture des grands éditeurs pendant les années 1990, développe Benoît Peeters. Les auteurs de l'Association ont opposé une réponse extrêmement créative aux difficultés qu'ils rencontraient. Ils ont notamment choisi un type de fabrication qu'ils pouvaient maîtriser, et qui pouvait devenir rentable même avec des tirages modestes. Ils ont inventé une économie correspondant à leur esthétique, à moins que ce ne soit une esthétique correspondant à leur économie. Il se trouve en tout cas qu'ils ont privilégié le noir et blanc et la liberté de pagination. Le rapport à l'occupation de la page a été bouleversé à partir du moment où les auteurs n'étaient plus rémunérés pour la prépublication<sup>59</sup>. »

---

<sup>58</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

<sup>59</sup> Entretien du 5 mai 2012 avec Benoît Peeters (annexe 2)

Ces éditeurs indépendants ont donc contribué, par leur engagement et les risques éditoriaux qu'ils ont su prendre, à une nouvelle visibilité du genre. Leur lutte pour une nouvelle bande dessinée a eu une très grande influence sur le mouvement de fond qui s'est engagé avec l'avènement du roman graphique. Pour autant, la prégnance de L'Association sur le travail global de la bande dessinée indépendante est nuancée par Didier Pasamonik : « Soyons clairs : la supposée "avant-garde" de L'Association a joué un rôle plutôt secondaire. Il nous semble qu'elle était déjà assurée bien avant son arrivée, avec des fortunes diverses, par des précurseurs comme Vertige Graphic, Fréon et Amok en France et en Belgique, Valvoline en Italie ou Strapazin en Allemagne, sans parler du très fertile mouvement underground hollandais<sup>60</sup>. »

#### **1.3.2.4. Évolutions techniques**

Le dernier aspect notable dans l'évolution de la bande dessinée, outre évidemment la maturation du genre lui-même, reste bien sûr les évolutions techniques. Il coûte aujourd'hui moins cher de fabriquer des ouvrages imposants, à la pagination forte, et cela a fortement facilité l'émergence de petites structures, plus à même, alors, de se saisir du genre et de prendre des risques éditoriaux importants – les ouvrages difficiles étant, donc, beaucoup plus aisément rentabilisés.

Toutes ces évolutions n'ont bien entendu pas eu le même impact sur le genre du roman graphique et sur son arrivée en France. Pour autant, elles ont chacune influencé à la fois le marché et le lectorat. Benoît Peeters conclut : « il serait très difficile de peser le poids de chacune, mais ce qui est plutôt frappant c'est leur simultanéité<sup>61</sup>. »

---

<sup>60</sup> PASAMONIK (Didier), « Le coup de blues de l'édition indépendante » in *ActuaBD.com*, décembre 2010.

<sup>60</sup> <http://www.actuabd.com/Le-coup-de-blues-de-l-edition> (Consulté en mai 2012.)

<sup>61</sup> Entretien du 5 mai 2012 avec Benoît Peeters (annexe 2)

### 1.3.3. La bande dessinée et littérature : sortir de la culture populaire

À ces aspects contextuels et sociétaux, il est important d'ajouter que la bande dessinée a très longtemps souffert d'un déficit d'image. Considérée comme abêtissante puisque nécessitant l'apport de l'image pour se faire comprendre, elle a été considérée, de fait, comme un médium pour enfant. La bande dessinée s'est construite autour de cette identité, celle d'une culture populaire, au même titre que le rock'n'roll ou le roman policier.

Pour Harry Morgan, célèbre théoricien du genre, ce constat n'est pourtant pas si évident. Dans son ouvrage *Principes des littératures dessinées*, il s'attache par exemple à défendre la bande dessinée contre les définitions de Roland Barthes à propos de la culture de masse. Il cherche à prouver, autour de cinq points principaux, le caractère infondé de ces propositions. Il est intéressant de constater, au-delà des arguments de Harry Morgan autour de la bande dessinée dans son ensemble, que ces aspects inhérents aux cultures de masse tels que définis par Roland Barthes semblent représenter ce contre quoi luttent les principaux acteurs du roman graphique.

Harry Morgan explique par exemple que pour Barthes, « les arts de masse relèvent d'une logique de consommation de masse et d'une logique de production industrielle<sup>62</sup> » (elles sont produites, ajoute-t-il, « en vue d'une diffusion massive par les voies de communication de masse<sup>63</sup> »). Si la bande dessinée commerciale et sérielle correspond tout à fait à cette définition – tout autant que la littérature, se défend Harry Morgan –, l'ambition artistique affichée par les éditeurs indépendants, qui choisissent de rompre avec les logiques industrielles et notamment les contraintes de format ou de diffusion, s'en détache totalement.

L'exemple suivant découle du premier. Pour Barthes, « les impératifs de consommation soumettent l'œuvre de masse à des contraintes très

---

<sup>62</sup> MORGAN (Harry), « Culture populaire et culture supérieure chez Barthes », in *The Adamantine*, site internet personnel d'Harry Morgan.

<http://theadamantine.free.fr/sommstripolo.htm> (Consulté en juillet 2012.)

<sup>63</sup> BARTHES (Roland), « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n°4, novembre 1964.

[http://www.valeriemorignat.net/telechargements/roland\\_barthes\\_rhetorique\\_image.pdf](http://www.valeriemorignat.net/telechargements/roland_barthes_rhetorique_image.pdf) (Consulté en juin 2012.)

strictes<sup>64</sup> ». Il entend ici une trame narrative facile et répétée, mais également, au regard du livre, des contraintes formelles et de production. Or, une fois encore, le roman graphique se trouve être né d'une ambition de liberté totale créatrice, qui lui permet, au contraire, de se libérer de ces contraintes.

Pour Barthes, et selon Harry Morgan, « la fonction de l'œuvre de masse est d'être consommée, d'où il découle qu'en la prélevant pour l'étudier, on la trahit peut-être<sup>65</sup> » : « L'œuvre de masse est peut-être fondamentalement une œuvre immédiate, c'est-à-dire dépourvue de toute médiation éthique : c'est ainsi qu'elle est consommée, c'est là sa finalité, sa fonction profonde dans la société tout entière, et il n'est pas sûr qu'en la sélectionnant, on ne la "manque" pas<sup>66</sup>. » Or, si les logiques sérielles ou feuilletonistes de la bande dessinée commerciale peuvent s'adapter à cette définition, le roman graphique se targue d'offrir, au contraire, plusieurs niveaux de narration. Rivalisant avec la littérature dont il emprunte, nous l'avons vu, les ambitions narratives comme un certain temps de lecture, il utilise la langue comme le ferait un roman, tout en y ajoutant un visuel signifiant plus qu'illustratif.

La littérature, en effet, apparaît, a contrario de la bande dessinée, comme la culture supérieure s'il en est. Et si bon nombre d'éditeurs et auteurs travaillant autour du roman graphique luttent contre cette vision simpliste et s'attachent à défendre une bande dessinée adulte, avec un contenu intéressant et intelligent, c'est bien souvent en se cherchant à se rapprocher de ce genre. Le roman graphique, en plus d'y emprunter son nom, en reprend les codes. La place de l'auteur évolue, le récit se fait plus dense, les thèmes traités plus exigeants, plus « nobles ». Et le format atteste, enfin, de ce « label qualité ».

Ce rapprochement entre bande dessinée et littérature a fait l'objet d'études dans différents domaines. Certains chercheurs spécialisés dans la communication y voient le symbole de ce qu'ils qualifient de transmédiation, phénomène dont a joui, selon eux, le neuvième art ces dernières années.

---

<sup>64</sup> MORGAN (Harry), « Culture populaire et culture supérieure chez Barthes », op. cit.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> BARTHES (Roland), « Rhétorique de l'image », op. cit.

Nous l'avons vu, la bande dessinée est difficilement définissable. L'appréhender comme média permet néanmoins de comprendre les enjeux de cette légitimation, et de son évolution vers la littérature. Il s'agit d'envisager la bande dessinée comme un processus de communication, comme manière de faire passer un message à un récepteur, en somme comme moyen d'expression, à la fois singulier et poreux. « Les médias s'avèrent toujours des constructions provisoires et hybrides, dont l'indépendance par rapport à toute une série d'autres médias qui se chevauchent dans des contextes historiques et culturels eux aussi sans cesse changeants devient vite une vue de l'esprit<sup>67</sup> », explique Jan Baetens.

Aujourd'hui, ce média apparaît donc comme traversé par de nouveaux courants, tels que la littérature en général, mais aussi les évolutions narratives, artistiques, l'avancée et la popularité du dessin et de l'illustration, ou encore les évolutions techniques importantes en matière de narration multimédia. Autant d'influences qui se croisent et font évoluer la bande dessinée, jusqu'à bousculer ses supports. Pour Jan Baetens, « dans le paysage médiatique contemporain, le "débordement" est devenu la norme. Fidèle à la logique de transmédiatisation qui caractérise la culture de masse, (...) la bande dessinée s'ouvre à d'autres supports (après être passée de la presse quotidienne ou hebdomadaire au magazine spécialisé puis à l'album, la voici qui explore diversement le format du livre), à d'autres types d'expression médiatique (...) et à d'autres régimes culturels (venant du marché de la culture de masse et de ses conventions et stéréotypes, elle s'essaie de plus en plus à l'invention de nouvelles règles dans le cercle restreint des productions plus élitaires)<sup>68</sup>. » Et c'est cette porosité nouvelle entre bande dessinée et littérature qui, semble-t-il, est à l'origine du roman graphique. Les influences récentes, originaires des cultures d'élite, nourrissent et modifient le média bande dessinée. Et pour certains, relate Philippe Marion, « les altérations

---

<sup>67</sup> BAETENS (Jan), « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », in *Cahiers de Narratologie* 16/2009, mis en ligne le 25 mai 2009  
<<https://narratologie.revue.org/974>> (Consulté en juin 2012.)

<sup>68</sup> BAETENS (Jan), « Le roman graphique », in MAIGRET (Éric) et STEFANELLI (Matteo) (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris : Armand Colin et Ina Éditions, coll. « Médiacultures », 2012, p. 200/201

qu'elle subit sont si intenses qu'il faut la redéfinir, voir qu'il est urgent de lui donner un nouveau nom. Aux dires de certains, par exemple, le *graphic novel* en tant que moyen d'expression graphique métissé devrait tôt ou tard absorber et dissoudre la BD<sup>69</sup>. »

L'apparition du roman graphique pourrait donc être l'une des « dérivations » possible du média, branche « métissée », mélange de genres et de moyens d'expression non plus contradictoires mais parallèles. Métissage des moyens classiques de la bande dessinée avec ceux, semble-t-il, de la littérature, du roman dont elle tire une partie de son appellation. Mais pour Jan Baetens, cette rencontre va plus loin, et participe de la nouvelle légitimité du genre. Elle se note, selon lui, « surtout au niveau de la manière dont l'organisation du champ littéraire prend depuis peu en compte le décloisonnement de la littérature et de la bande dessinée<sup>70</sup>. »

Mais cette rencontre n'était pour autant pas si évidente. Pour Jan Baetens, « que les domaines du roman – qui est un genre littéraire – et de la bande dessinée – qui est un média artistique – aient convergé récemment dans le concept branché de roman graphique est à la fois normal et surprenant. (...) Normal, parce qu'un genre peut bien migrer d'un média à l'autre, cependant que la palette générique d'un média ne se limite jamais à un genre unique et singulier. » Mais surprenant parce que « les univers du roman et de la bande dessinée ont, tant sur le plan médiatique (celui du système de signe) que sur le plan culturel (celui de la production, diffusion, réception, transmission et canonisation de ces structures médiatiques) d'avantage de différences que d'analogies<sup>71</sup>. »

Pour lui, bande dessinée et littérature se rencontrent principalement, dans ces cas de figures, sur le point du récit (même s'il existe des liens possibles autres, comme la poésie, et que les bandes dessinées d'avant-garde freinent bien souvent la dimension narrative des œuvres). Il note que pour être

---

<sup>69</sup> MARION (Philippe), « Emprise graphique et jeu de l'oie », in MAIGRET (Éric) et STEFANELLI (Matteo) (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris : Armand Colin et Ina Éditions, coll. « Médiacultures », 2012, p. 179

<sup>70</sup> BAETENS (Jan), « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », in *Cahiers de Narratologie* 16/2009, op. cit., p. 200

<sup>71</sup> Idib., p. 201

qualifiée de « littéraire » – ce qui apparaît, nous l’avons vu, comme une garantie de qualité dans un contexte de légitimation en cours – le texte lui-même n’est pour autant pas le plus important. Bien au contraire, il s’agit, pour l’ouvrage, d’offrir une réelle narrativité graphique et de renier l’image comme illustration, de s’approprier totalement les spécificités du média et ainsi que ses codes narratifs.

Au vu de ces différentes réflexions, il semble assez évident que le roman graphique est l’un des outils principaux de la légitimation du genre de la bande dessinée. En choisissant des sujets difficiles et oubliant certains des attraits graphiques de la bande dessinée – joli trait, couleurs éclatantes, voir même couverture cartonnée – pour en faire un ouvrage plus ambitieux, plus élitiste, le choix fait par les acteurs du roman graphique semble être celui de l’entrée du genre dans les arts dits supérieurs.

Et pour ce faire, l’auteur prend également une place tout autre. Créateur plus qu’artisan, il est mis en valeur, et, avec lui de fait, l’acte d’écriture – et non plus celui du divertissement. C’est par cette figure de l’auteur proche du poète que le roman graphique semble acquérir ses galons de « bande dessinée littéraire », c’est-à-dire considérée comme une littérature à part entière. Cette figure spécifique, aujourd’hui, est de plus en plus mise en avant dans les outils de diffusion du livre et dans le cadre de sa promotion, prend le pas sur les personnages, devient également son sujet.

#### **1.3.4. Les sous-genres du roman graphique : vers l’intime et le réel**

Au sein même du genre du roman graphique se distinguent plusieurs tendances très importantes, toutes très liées à la question du réel.

« Le désir nouveau de confrontation avec le réel – qui s’inscrit en faux contre les genres traditionnels, lesquels cultivent l’évasion sous toutes ses formes (le passé, le futur ou un monde parallèle, un ailleurs) – a logiquement débouché sur l’émergence de genres alternatifs qui, pour exister en littérature de toute éternité, n’avaient pas droit de cité dans la bande

dessinée : l'autobiographie, le récit de reportage ou de témoignage<sup>72</sup> », explique à ce sujet Thierry Groensteen.

Ces trois grandes tendances, auxquelles s'ajoutent probablement les biographies et autres thématiques historiques, ont pour principal point commun de toucher de près, comme une opposition à la bande dessinée commerciale, aux questions de l'intime. « L'annexion du domaine de l'intime m'apparaissant comme l'avancée la plus décisive, en tant qu'elle représente une forme d'antithèse aux récits héroïques qui ont fait le lit de la bande dessinée traditionnelle<sup>73</sup> », confirme Thierry Groensteen.

Nous l'avons vu, la place de l'auteur est primordiale au sein des problématiques du roman graphique. En attestent le succès d'ouvrages maintes fois cités ici, tels *Persepolis*, *L'Ascension du Haut-Mal*, ou encore la totalité du catalogue de l'éditeur spécialisé dans le genre autobiographique, Ego Comme X. Fabrice Néaud, auteur dans cette maison du très radical *Journal*, l'explique ainsi : « D'autres explorèrent la bande dessinée différemment, mais, pour moi, le matériau autobiographique me paraissait assez riche, assez vierge et assez noble, en quelque sorte, pour échapper aux mécanismes et aux formes complètement oxydées des récits que les 48 CC des années 1980 avaient imposés<sup>74</sup>. »

Contre une certaine bande dessinée de personnages se met donc en place ici une bande dessinée d'auteurs, développée par des créateurs complets, dont le nom est bien souvent l'argument de vente principal et qui deviennent parfois même le sujet de leurs ouvrages. Se dessinant et allant jusqu'à se mettre en scène, ils sont alors à la fois auteur, narrateur et personnage – pour reprendre les termes de Philippe Lejeune. Une mise en abyme qui permet d'ancrer le récit dans ces nouvelles problématiques. L'auteur est libre de son œuvre, il « affirme l'absolue identité du créateur et de divers aspects de sa création<sup>75</sup> ».

---

<sup>72</sup> GROENSTEEN (Thierry), *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 63

<sup>73</sup> Ibid., p. 17

<sup>74</sup> NEAUD (Fabrice) et MENU (Jean Christophe), « Autopsie de l'autobiographie », in *L'Éprouvette n° 3*, L'Association, Paris, janvier 2007, p. 454

<sup>75</sup> Berthou (Benoît), « L'autobiographie, pour une nouvelle bande dessinée ? », in POPELARD (Marie-Hélène) (dir), *L'Art, l'éducation et le politique*, Editions de Sandres, 2011,

« Le genre autobiographique, explique Benoît Berthou, n'est pas ici, et comme on le dit trop souvent, l'occasion d'aller glaner du côté du cinquième des arts une légitimité que l'on continue bien souvent de refuser aux "littératures graphiques", pour reprendre un mot de Thierry Groensteen. La démarche (...) possède en effet une tout autre portée puisqu'elle nous invite à repenser le statut de l'auteur et semble être l'instrument d'une affirmation là où une certaine bande dessinée semble en un sens entériner la disparition de ses propres créateurs<sup>76</sup>. » Il est également important de noter par ailleurs que ces auteurs personnages sont également souvent leurs propres éditeurs : un très grand nombre des maisons publiant ces ouvrages autobiographiques, spécialisées pour la plupart dans le roman graphique, sont en effet le fait d'initiatives d'auteurs. En résultent forcément des livres à l'engagement et à la radicalité plus forte. Ego comme X pourrait être l'un des meilleurs exemples. Revue créée par cinq auteurs en 1993, elle est assez vite devenue structure d'édition, dans une démarche littéraire assez forte. Aujourd'hui dirigée par l'un de ses fondateurs, Loïc Néhou, la maison est née avec l'ambition de pouvoir aborder des thématiques mises au ban par la bande dessinée classique, là où la littérature comme les autres arts leur laissaient une place importante ; les thématiques, justement, de l'intime. Pour Loïc Néhou, il était en effet important de pouvoir toucher à ce genre de l'autobiographie, de pouvoir parler de sexualité, par exemple, en sortant du double aspect tabou/fantasme disponible sur le marché. C'est donc cette ligne éditoriale que les éditions Ego comme X ont choisi de développer. Leur catalogue, peu important en nombre de titres bien que s'étoffant au fil des années, est consacré exclusivement à l'autobiographie et à l'écriture de soi, sous de très multiples formes. Ainsi, la maison a par exemple débuté très récemment une collection exclusivement littéraire. Il est important de noter par ailleurs que la démarche de Loïc Néhou et de ses autres cofondateurs a été mue par un manque, dans le marché de la bande dessinée, qui leur semblait important de combler. Et qui, depuis, a pris une place assez

---

350 p.

<sup>76</sup> Ibid.

importante dans l'offre du roman graphique. Le travail d'Ego comme X, s'il n'est pas le seul à aller dans ce sens, est probablement l'un des plus engagés.

Le genre de l'autobiographie, le plus répandu au sein du roman graphique, est peut-être le plus éloigné et le plus en rupture avec la bande dessinée traditionnelle. Il met en place de « nouvelles grammaires », de nouvelles manières de raconter l'intime et le subjectif, un nouveau type de narration. Nouvelle écriture qui a nourri, et ce de manière très importante, le genre du roman graphique.

Ces bandes dessinées de l'intime touchent parfois les questions du quotidien – citons de nouveau *Journal* – mais s'ancrent bien souvent dans une histoire plus globale et plus générale. « Ces *graphic novels*, complète Jean-Luc Fromental, sont devenus des objets extrêmement ambitieux, qui arrivent à rapprocher deux choses assez éloignées, la subjectivité de l'auteur et un sujet historique, social ou de n'importe quel ordre. Il y a par exemple énormément de *graphic novels* anglo-saxons qui traitent de la maladie. C'est un peu une définition de ce qu'est ce médium pour l'instant<sup>77</sup> », ajoute-t-il, prenant pour exemple l'une de ces dernières publications, *Fun Home*, qui traite à la fois de l'homosexualité de son auteur et de l'histoire de l'homosexualité sur le territoire américain. La subjectivité d'un créateur unique permet en effet aujourd'hui aux auteurs de traiter de ces sujets difficiles, historiques comme politiques. Le succès du roman graphique de reportage – comme ceux de Joe Sacco ou Guy Delisle – participe et use de ces nouvelles formes. Il offre un regard neuf et toujours personnel sur une situation globale qui tend à l'universalité.

Enfin, rappelons également la tendance aux biographies dessinées, autre sous-genre du roman graphique, qui utilisent les mêmes procédés narratifs et semblent participer de cette même tendance du médium, tout en l'élargissant peut-être. Dans la production des ces dernières années ressort par exemple le grand succès, d'estime et commercial, de *Kiki de Montparnasse*, de Catel et José-Louis Bocquet, paru en 2007.

---

<sup>77</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

Le roman graphique est, nous l'avons vu, l'héritier direct du *graphic novel* anglais. Construit contre, luttant pour développer le médium au-delà des standards installés, pour élever culturellement son contenu. Maturation d'une forme d'expression ancienne, on le considère aujourd'hui comme un genre à part entière de la bande dessinée.

Il est donc un contenu spécifique, défini par divers aspects, avec une ambition avouée d'être au niveau de densité et de profondeur de la littérature, où il va bien souvent chercher une certaine légitimité.

Pour autant, ce succès et cette reconnaissance ont, comme pour tout genre, donné lieu à une certaine banalisation. De contre-culture de la bande dessinée, le roman graphique est peu à peu entré dans une production plus *mainstream* et plus commune.

# Partie 2

## Un format roman graphique

---

Le roman graphique se banalise donc et devient un genre à part entière, reconnu et légitime, de la bande dessinée. En 2011, les « romans graphiques et autres livres expérimentaux », pour reprendre les termes de l'ACBD, correspondent à environ 10 % de la production totale de bande dessinée<sup>78</sup>. Le genre n'est évidemment pas le plus important, ni le plus vendeur, mais il est, il semble, durablement installé dans le paysage du neuvième art, influençant une très grande part de la production.

### 2.1. Succès et banalisation du roman graphique

#### 2.1.1. Le roman graphique et la librairie généraliste

Nous l'avons vu, les *graphic novels* ont fait entrer, aux États-Unis, la bande dessinée dans les librairies, là où les *comics* n'avaient jamais réussi à s'échapper des kiosques. En France, l'entrée dans les librairies généralistes de la bande dessinée est l'une des ambitions affichées du roman graphique, qui cherche à trouver une légitimité que l'on attribue sans mal aux romans ou essais. Mais qu'en est-il en pratique ?

Cantonnée depuis des années aux librairies – et à un lectorat –

---

<sup>78</sup> Source : RATIER (Gilles), Bilan 2011 de l'ACBD : « Publier plus, pour gagner plus ? » < <http://www.acbd.fr/bilan/bilan-2011.html> > (Consulté en juin 2012.)

spécialisées, dont les attentes répondent aux standards en marche et dont l'ouverture à la recherche et aux œuvres de création est assez faible, la bande dessinée se heurte bien souvent à des classifications peu ouvertes, qui ne permettent que très peu d'innovation, tant formelle – où ranger ces ouvrages trop petits, trop épais – que sur le plan du contenu. Il est en effet difficile à l'époque pour ces libraires d'arriver à mettre en valeur le roman graphique et la grande diversité de cette production indépendante. Elle semble interdite de cité dans les médias les plus prescripteurs, enfermée dans une « culture BD ». Pourtant, au cours des années 2000, elle va, grâce à l'influence évidente du roman graphique, s'ouvrir aux circuits de vente les plus classiques. Le point de départ de cette évolution majeure pourrait ici être la création d'un nouveau type de structure de diffusion, commune aux petits éditeurs de bandes dessinées.

C'est à la fin des années 1990 que ces éditeurs indépendants, spécialisés pour beaucoup dans le roman graphique et menés par L'Association et Cornélius, ont commencé à se sentir limités par leur choix initial d'une autodiffusion. Afin d'avancer commercialement, ils prennent donc ensemble la décision de professionnaliser la mise en vente de leurs catalogues respectifs, s'alliant alors pour créer cette nouvelle structure, Le Comptoir des indépendants. L'ambition affichée est bien sûr d'acquérir une meilleure visibilité, mais également de sortir enfin des librairies spécialisées, au sein desquelles ils éprouvent, nous l'avons vu, des difficultés à trouver leur place, en marge d'une production commerciale et standardisée. Cette constatation est assez logique au vu de la production de ces éditeurs, dont les thématiques comme les lignes éditoriales tendent à trouver leur place plus facilement à côté de romans que du énième tome d'une série d'aventure. En 1999 est donc inauguré cet outil de diffusion professionnel et participatif.

L'acte de naissance est sans contexte la publication de *Comix 2000* par L'Association, ouvrage collectif difficile et exigeant, qui réunit en 2 000 pages muettes le travail de 324 auteurs de 29 pays différents, et pour lequel avait été pris par la maison un très important risque éditorial. Le livre apparaît assez logiquement comme beaucoup trop atypique pour se retrouver dans le

circuit de vente traditionnel de la bande dessinée. L'intuition et l'ambition du Comptoir des indépendants ont donc été de partir à la conquête, pour ce livre éminemment différent, d'un public différent, celui des librairies généralistes.

Le travail fourni en ce sens, explique Latino Imparato, son ancien directeur, dans un entretien donné à Jean-Christophe Menu<sup>79</sup>, a principalement consisté à informer de manière plus efficace et plus précise les libraires sur la production actuelle de bande dessinée. Il s'est agi de leur démontrer, principalement, les nouvelles libertés acquises par le genre et la possibilité, entre autre, d'aborder des thèmes à la fois plus complexes et plus adultes. Libraires qui prirent assez vite conscience que leurs clients, lecteurs de romans ou sciences humaines, pouvaient être attirés par ce type de bande dessinée, ouvrant ainsi un nouveau champ d'action au roman graphique. Visuellement également, ce type d'ouvrage s'est avéré assez proche des titres qu'ils avaient l'habitude de défendre. « L'aspect formel du roman graphique (petit format, pagination, couverture souple, etc.) a favorisé la présentation en librairie de ces bandes dessinées à côté de romans et essais<sup>80</sup> », ajoute Latino Imparato.

Cette ouverture de la librairie généraliste à ce type de production, au début de cette nouvelle décennie, profite, il est évident, des premiers grands succès commerciaux du genre, *Persepolis* en tête. L'ouvrage, dont la narration reste très accessible à un lectorat non formé, arrive sur un terrain déjà défriché sur lequel il trouve assez facilement sa place, ouvrant derrière lui la voie pour d'autres titres. « Avec la sortie de *Persepolis*, explique Latino Imparato, on a commencé à assister à la constitution de vrais rayons de bande dessinée dans les librairies générales, surtout celles qui avant n'en avaient pas du tout<sup>81</sup>. » L'époque est également favorable au secteur de la bande dessinée, qui brille alors plus qu'aujourd'hui par sa très grande rentabilité et par sa forte croissance – son chiffre d'affaire aurait augmenté de

---

<sup>79</sup> IMPARATO (Latino) et MENU (Jean-Christophe), « Rotation et bibliodiversité », in *Éprouvette n°1*, L'Association, 2006, p. 217

<sup>80</sup> Ibid., p. 218

<sup>81</sup> Ibid., p. 218

375 % entre 1990 et 2005, laissant loin derrière le document d'actualité (124 %), la jeunesse (90 %) et le roman (47 %) <sup>82</sup>, motivation supplémentaire pour les libraires généralistes, plus enclins à y investir du temps et de l'espace au sein de leur lieu de vente.

Grâce à cette place nouvellement acquise, Le Comptoir des indépendants permet à bon nombre de maisons d'édition d'atteindre enfin leur lectorat. Le succès est tel que pour l'année 2002, la structure de diffusion participative comptabilise des ventes plus nombreuses dans le circuit de la librairie généraliste que dans celui de la librairie spécialisée. Les années suivantes, ce ratio va aller, tout de même, en se rééquilibrant, les librairies spécialisées intégrant peu à peu cette nouvelle donne du marché et ouvrant eux aussi un nouveau rayon à cette production.

L'apparition de la bande dessinée dans les librairies généralistes n'a par ailleurs pas fait baisser les ventes en librairie spécialisée, parce qu'il s'agit, note Latino Imparato, de deux publics distincts et de deux approches différentes. Le travail du Comptoir des indépendants a surtout permis de faire prendre conscience des potentialités et de la richesse du médium à des non lecteurs a priori.

Cette avancée vers des circuits de distribution classiques induite par le roman graphique est confirmée par Benoît Peeters : « La catégorie du roman graphique, explique-t-il, a ouvert une brèche dans les librairies, mais aussi dans les bibliothèques, et dans la presse généraliste. Elle a permis pendant quelques années d'amener la bande dessinée dans des lieux où elle n'entrait pas <sup>83</sup>. »

Cette situation confortable pour le genre comme pour ses éditeurs fut pour autant assez ponctuelle. Très vite, la surproduction du marché florissant de la bande dessinée en général, et du roman graphique en particulier, mit à mal cette ouverture tout neuve. L'effet *Persepolis* eut également pour conséquence d'attirer de très nombreux nouveaux acteurs sur ce créneau – aspect que nous développerons plus tard.

---

<sup>82</sup> Source : SNE, 2006

<sup>83</sup> Entretien du 5 mai 2012 avec Benoît Peeters (annexe 2)

Dans ce marché encombré, l'offre devint très vite plus importante que la demande tout juste naissante. Le Comptoir des indépendants, seul diffuseur de roman graphique français présent dans les librairies généralistes durant deux années, ressentit durement le phénomène. Les rayons « indépendants » qu'il avait réussi à mettre en place se retrouvèrent assez vite submergés par une production similaire provenant de maisons plus importantes ou de grands groupes d'édition, en concurrence directe avec leurs ouvrages. Or le modèle économique de ce diffuseur indépendant était assez logiquement beaucoup plus fragile que celui des grosses structures, les ouvrages défendus fonctionnant selon une temporalité et un taux de rotation assez lent, et n'étant pas, contrairement aux grandes maisons, compensés par des ouvrages plus rapidement rentables. L'entreprise s'est donc assez vite trouvée dans une situation économiquement complexe.

« Le nombre grandissant des éditeurs, la multiplication de titres médiocres chez certains petits éditeurs, la généralisation abusive de la catégorie de roman graphique sont autant d'éléments qui ont pesé, retrace Benoît Peeters. En peu d'années, on a saturé le petit rayon qui était en train de se mettre en place ; on y a fait entrer tout et n'importe quoi. Et le libraire généraliste, qui n'a pas la possibilité d'étendre beaucoup le rayon bande dessinée, ne veut pas non plus accorder toute la place au roman graphique. Il a besoin d'avoir aussi de la bande dessinée classique. Il ne va pas refuser un album du Chat ou un Astérix sous prétexte qu'il y a une mode du roman graphique. Il a besoin du nouveau Blake et Mortimer comme de *Quai d'Orsay*, qui n'est pas à proprement parler un roman graphique. À l'intérieur du petit rayon roman graphique, il voudrait donc ne présenter que le meilleur : les titres réellement capables d'attirer un autre public que les passionnés de BD. Mais un tel choix est très difficile pour un libraire non spécialisé ; il le devient même pour les spécialisés d'ailleurs. On assiste donc à un resserrement du marché sur les valeurs dites sûres et les collections les mieux établies<sup>84</sup>. »

Le Comptoir des indépendants a fini par déposer le bilan, en 2010, remplacé pour beaucoup des éditeurs qui en faisait partie par le diffuseur et

---

<sup>84</sup> Ibid.

distributeur Les Belles Lettres. La structure comptait un catalogue de 2 400 titres, et desservait 750 librairies avec une équipe composée de trois représentants.

Bien que brève, cette expérience a ouvert de nombreuses portes au roman graphique et à la bande dessinée d'auteur. Grâce au travail du Comptoir des indépendants, la production de roman graphique a pu entrer dans les différents canaux de ventes, qu'ils soient généralistes ou spécialisés. « Avant, les romans graphiques ne trouvaient pas leur place dans les rayons, ils étaient mis sur table un temps, puis mal rangés, mal classés entre les albums, explique Louis-Antoine Dujardin, éditeur chez Dupuis. Aujourd'hui, ils ont une place, ils ont une visibilité<sup>85</sup>. » Et malgré le repli de la structure, certaines de ces avancées commerciales ont perduré.

Les années 2000 signent donc une grande avancée commerciale du roman graphique ; un cap très important, puisqu'il fait basculer le genre d'une production confidentielle – excepté quelques succès notables – vers une production visible, reconnue et comprise. Le roman graphique devient un rayon de librairie, ce qui confirme son statut de genre à part entière et le rend susceptible, à l'occasion, de se placer dans le classement des meilleures ventes.

### **2.1.2. Début d'une certaine récupération : l'exemple de la collection « Écritures »**

Les éditions Casterman, après l'initiative du journal et de la collection « (À Suivre) », avaient abandonnée quelque peu l'idée du roman dessiné. Mais face à la vague des indépendants et au succès commercial évident de certains titres issus de cette production, ils vont pourtant choisir de se positionner de nouveau sur ce secteur.

Benoît Peeters, alors consultant pour la maison d'édition dont il est, par ailleurs, également l'un des auteurs, conseille à Casterman la création d'une nouvelle collection, « Écritures ». Dans le rapport qu'il rend en 2001 à la direction, « [il] revient sur le malentendu qui avait conduit la plupart des

---

<sup>85</sup> Entretien du 2 avril 2012 avec Louis-Antoine Dujardin (annexe 1)

grands éditeurs, pendant les années 1990, à manquer le virage du roman graphique, le considérant comme un épiphénomène alors qu'il était en train de s'imposer<sup>86</sup>. » Pour lui, « le roman graphique pouvait prendre de multiples formes, dont certaines toucheraient un large public, en partie nouveau, et que les grands éditeurs avaient donc tout intérêt à être présents dans ce secteur<sup>87</sup> ».

À la suite de ce rapport naît donc, en 2002, la collection « Écritures », dont la ligne éditoriale se concentre autour de cette idée d'un roman graphique grand public, plus accessible que ne pouvait l'être le travail des indépendants. La collection comporte énormément de traductions, comme l'avait initialement suggéré Benoît Peeters. « Une deuxième réflexion, explique-t-il, portait sur l'idée d'une collection internationale. [Il] pensai[t] qu'« Écritures » pouvait rassembler de la création francophone et des traductions. Il fallait tenir compte des nouvelles passerelles qui se créaient dans le monde de la bande dessinée, en rassemblant des œuvres et des auteurs venus d'un peu partout sous un même label<sup>88</sup>. » Choix également judicieux parce qu'il prend en compte l'une des caractéristiques du roman graphique, à savoir son format, nouveau standard international. « Écritures » accueille donc en son sein des auteurs de divers paysages de la bande dessinée, de l'américain Craig Thompson au japonais Jirô Taniguchi.

Sur le plan formel, Casterman fait le choix d'ouvrages brochés, d'un format caractéristique du roman graphique et chaque fois identique – ce qui est finalement un changement assez notable, les éditeurs indépendants à l'origine du mouvement revendiquant des choix formels, et entre autre, des formats, délibérément réfléchis selon chaque œuvre et choisis selon une logique de création unique plus que de collection –, d'un papier moins épais que les ouvrages de L'Association, et de l'usage exclusif du noir et blanc. Graphiquement, les titres de la collection sont très facilement identifiables en librairie. Loin d'être un hasard, il s'agit d'un positionnement réfléchi : « J'avais la conviction, explique Benoît Peeters, que face à la diversité de ce

---

<sup>86</sup> Entretien du 5 mai 2012 avec Benoît Peeters (annexe 2)

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Ibid.

qui serait proposé, une unité marquée de la collection était nécessaire. Il fallait qu'« Écritures » soit très identifiable, pour aider le public, désorienté déjà par une production abondante (même si elle l'était beaucoup moins en 2002 que maintenant), à repérer des albums qui pouvaient avoir un air de famille<sup>89</sup>. »

La collection est très vite un succès commercial, que ce soit avec des titres comme *Quartier Lointain* du déjà cité Jirô Taniguchi dans un premier temps, puis, par la suite, avec des ouvrages aussi divers de *Kiki de Montparnasse* ou *Blankets*. Sans conteste, la collection « Écritures » a réussi son pari, mais, par son ambition d'être destinée au grand public, a également fait franchir un cap à la démocratisation du roman graphique. Cette collection, qui apparaît comme l'une des plus visibles du marché, atteint facilement ce grand public des librairies généralistes. Pas de grandes recherches graphiques, une narrativité forte, les ouvrages sont effectivement accessibles sans barrière à des lecteurs peu familiers du neuvième art et font passer, en quelque sorte, le roman graphique de genre intellectuel et élitiste à un genre touchant un spectre de lecteurs plus large, sur le modèle, par exemple, du roman.

De part sa grande visibilité, « Écritures » définit également une nouvelle norme. Là où L'Association, et avant elle Futuropolis et quelques autres, publiaient, nous l'avons vu, des ouvrages du genre dans des formats différents, « Écritures » donne le petit format, celui du roman, comme le format classique du roman graphique. De la même manière, l'utilisation du noir et blanc devient, une fois encore, critère déterminant du genre. Les couvertures se rapprochent du roman, réduisant la place du dessin au profit d'une couleur blanche reconnaissable, et d'une typographie laissant une grande place au titre et au nom de l'auteur. Enfin, avec « Écritures », le roman graphique se doit d'être dense et d'avoir une très forte pagination. « Les rares volumes très minces qui ont été publiés dans "Écritures" ont été des échecs, explique à ce sujet Benoît Peeters. Dès qu'on essaie de faire rentrer dans la collection quelque chose qui n'a pas cette ampleur, le lecteur ne suit pas. Il préfère un vrai roman graphique plutôt qu'un simulacre de

---

<sup>89</sup> Ibid.

roman graphique en noir et blanc<sup>90</sup>. »

Si la collection présente des récits graphiquement différents, aux influences assez diverses, et des histoires variées, cette unité visuelle très forte donne l'impression de s'éloigner de l'ambition initiale des indépendants, à savoir placer l'auteur au centre du processus de création, et paraît parfois s'ancrer plus vers une production qui serait le fait d'un éditeur. Ce changement important est le témoin du passage du roman graphique d'une construction économique à une autre, des petites maisons et de leurs schémas aux grandes structures et à leurs obligations. Cette certaine industrialisation du roman graphique rompt donc avec l'artisanat revendiqué des indépendants et retrouve les logiques de la bande dessinée plus commerciale et de son modèle franco-belge. Le retour aux grandes maisons implique des contraintes économiques et logistiques évidentes, inhérentes aux industries culturelles. Pour Benoît Berthou, il s'agit de logiques « supposant rationalisation (des différentes opérations de production) ainsi que standardisation (de ce qui est finalement produit), car faisant appel à des dispositifs complexes, coûteux et sophistiqués (comme par exemple, dans le livre, des entrepôts assurant la distribution d'ouvrages vers leurs points de vente). En résulte une division du travail (les différents opérateurs devenant spécialistes et possédant une fonction précise à laquelle ils ne sauraient déroger), une uniformisation (tant des contenus que des contenants comme le montre parfaitement Jean-Christophe Menu à propos du « 48 CC ») et l'émergence de tension. C'est notamment le cas lorsque semblable dispositif rencontre le mode de production traditionnel de la culture<sup>91</sup>. »

Cette évolution pose évidemment la question de la place de l'auteur et de la création au sein du processus éditorial ; elle est également importante du point de vue du lectorat. Le succès évident de la collection « Écritures » comme la place qu'elle prend alors dans les librairies et dans les médias

---

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> BERTHOU (Benoît), « La bande dessinée franco-belge : quelle industrie culturelle ? », in DOZO (Bjorn-Olav) et PREYAT (Fabrice) (dir.), *La Bande dessinée contemporaine*, Textyles n° 36/37, Bruxelles, Le Cri, 2010, p. 44

forme le public du roman graphique à cette nouvelle norme, et participe de l'évolution du genre vers un nouveau standard formel.

### **2.1.3. Polémiques et approches territoriales : les « plates-bandes » des indépendants**

La transposition d'une partie de la production chère aux indépendants vers des structures éditoriales plus importantes, aux logiques économiques différentes, représente évidemment une concurrence pour ces fragiles éditeurs. Pour eux, l'arrivée et le succès de ces collections plus *mainstream* peut s'entendre comme un empiètement de leur marché, pourtant nouvellement ouvert. Et leurs réactions face à cet état de fait s'avèrent parfois violentes. Ainsi, le plus radical d'entre eux, Jean-Christophe Menu, écrit à ce sujet un pamphlet, *Plates-bandes*<sup>92</sup>, au sein duquel il remet en cause, entre autres, la légitimité de la collection de Casterman.

Pour lui, et au-delà d'une simple récupération, « Écritures » est stratégiquement pensée pour se positionner sur le même terrain que celui de L'Association, visuellement très reconnaissable, reprenant par ailleurs certains de leurs principes graphiques, comme le choix d'un fond uni, ou d'un dessin centré. Autant de choix formels qui étaient pour lui garants d'une réelle différence de fond, mais qui sont aujourd'hui en passe d'être dilués par les diverses récupérations, particulièrement par le fait des gros éditeurs.

La concurrence entre les deux types de production, aux visuels et aux ambitions proches, s'affirme plus fortement encore sur les étals des libraires. Pour Latino Imparato, le problème de la surproduction du marché du roman graphique vient principalement de l'arrivée de ceux qu'il qualifie de « faux indépendants », ciblant principalement des collections comme « Écritures ». Selon lui, sa visibilité comme son merchandising agressif ont eu une vraie responsabilité dans leurs difficultés. Sa réflexion s'appuie sur divers discours de libraires, témoins privilégiés de la déportation du lectorat des ouvrages

---

<sup>92</sup> MENU (Jean-Christophe), *Plates-bandes*, op. cit.

des indépendants vers ceux de la collection de Casterman. L'entrée sur le marché de ces nouveaux acteurs, « L'Association à la place de L'Association<sup>93</sup> », avec des meilleures conditions commerciales – un retour autorisé, par exemple, là où le Comptoir des indépendants pratiquait plutôt le compte ferme – ainsi que le modèle économique de ces structures, a en effet remis en cause la prédominance des indépendants dans la production de romans graphiques.

Au-delà de ces polémiques presque territoriales, les critiques se sont également concentrées sur le travail formel fourni par Casterman, notamment autour l'absence de soin porté à l'objet, prenant pour exemple le plus révélateur la publication de *Louis Riel* de Chester Brown, biographie initialement éditée outre-Atlantique par la maison américaine Drawn and Quarterly. Pour Jean-Christophe Menu, l'ouvrage présenté par Casterman ne tiendrait pas compte du travail graphique de l'édition originale. Le rajout d'un sous-titre – « L'insurgé » – montrerait par ailleurs « l'écriture de marché<sup>94</sup> », selon les termes de Yvan Alagbé, fondateur des éditions Frémok.

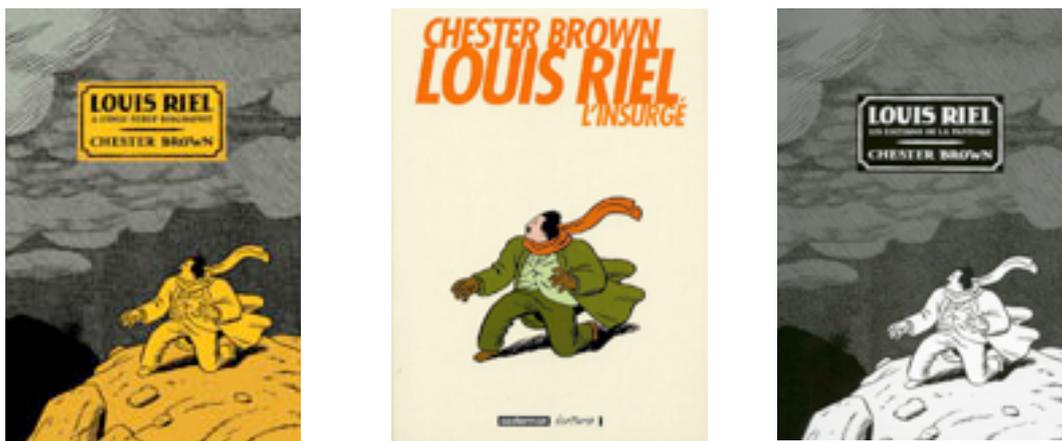


Figure 10 – Premières de couverture des éditions américaine, française et québécoise de *Louis Riel* de Chester Brown

<sup>93</sup> Ibid., p. 37

<sup>94</sup> Grenade, revue des littératures pirates, n°1, octobre 2004.

Pourtant sélectionné pour le Prix du meilleur album 2005 au festival d'Angoulême, *Louis Riel* n'est aujourd'hui plus disponible chez Casterman ; les droits ayant été vendus à l'éditeur canadien La Pastèque.

Ce qui semble être le plus fortement reproché à Casterman est une certaine « simplification » graphique dans la présentation des ouvrages publiés ; inhérente, pourtant, à l'ambition d'un roman graphique grand public, dans lequel le lectorat et les libraires généralistes pourraient se repérer plus simplement.

Les indépendants ont également reproché à Casterman l'édition de *Blankets* de Craig Thompson – l'un des grands succès d'« Écritures ». Pour Jean-Christophe Menu, le plus virulent d'entre eux, le livre aurait été écrit à l'origine pour L'Association et refusé en raison, principalement, de similitudes avec *Blutch*. Il considère *Blankets* comme de « l'avant-garde soft », « adapté sur mesure à l'effort vulgarisateur de Casterman, et emblématique de la facilité actuelle à faire passer du travail de faiseur pour du chef-d'œuvre<sup>95</sup> ». Point de vue réfuté par Benoît Peeters lui-même, pour qui *Blankets* lui aurait été recommandé par Art Spiegelman, et donc pas du tout rédigé pour L'Association. Par ailleurs, il est important de nuancer ces attaques en rappelant que certains des ouvrages les plus célèbres de L'Association pourraient être atteints par des critiques similaires : il est dit par exemple que Jean-Christophe Menu aurait initialement refusé *Persepolis*, un ouvrage finalement beaucoup plus accessible, moins difficile et innovant graphiquement que la grande majorité de la production de la maison, peut-être même « vulgarisateur », et que David B. le lui aurait imposé ; avec le succès qu'on lui connaît - *Persepolis* pourrait être le premier roman graphique grand public.

La situation est de toute manière beaucoup plus complexe que ces querelles internes et personnelles. Le fait est que comme dans toute industrie culturelle, les risques, les tentatives et l'innovation sont bien souvent le fait de petites structures, d'indépendants, d'acteurs ne recherchant pas la rentabilité immédiate, agissant peut-être plus avec passion, dans une logique

---

<sup>95</sup> MENU (Jean-Christophe), *Plates-bandes*, op. cit., p. 39

en tout cas plus artisanale. Ces productions en marge leur permettent par ailleurs de se situer sur des secteurs du marché plus ou moins inoccupés par les plus gros acteurs, développant une économie parallèle, moins ambitieuse financièrement. Parmi ces initiatives, certaines finissent toutefois par rencontrer un succès plus large, dépassant un temps la sphère de recherche et touchant un public plus important. Cela a pour effet premier d'offrir une visibilité plus forte à ses acteurs du milieu comme à leur production. Mais très vite, et assez naturellement, des structures plus grandes, envisageant le potentiel économique, finissent par se positionner également, en concurrentes, sur ces niches, avec une plus grande facilité commerciale comme une plus grande visibilité, mettant en péril les premiers producteurs, en l'occurrence ici les petits éditeurs indépendants.

« Lorsque L'Association et Cornélius représentaient l'essentiel de la production indépendante, ils avaient évidemment une visibilité plus grande qu'aujourd'hui, explique Benoît Peeters. Il faut bien comprendre qu'un livre comme *Plates-bandes* de Jean-Christophe Menu – dans lequel j'ai été personnellement attaqué en même temps qu'un certain nombre d'autres gens – constituait d'abord un signe annonciateur de cette crise, de ce durcissement du marché ; on peut même dire que c'était un symptôme d'auto-défense. Avec le recul, quand on voit l'évolution de L'Association, on peut le lire de cette façon. Avant d'être esthétique, la polémique engagée par Menu était territoriale. Le mot de "plates-bandes" le disait bien : "vous marchez sur nos plates-bandes, alors que le jardin n'est pas extensible"<sup>96</sup>. »

Didier Pasamonik va plus loin, remettant en cause l'argument principal de Jean-Christophe Menu, à savoir sa primauté sur ce marché. Pour lui, dans *Plates-bandes*, l'éditeur dénonce « une menace contre son hypothétique pré carré ("plates-bandes") dans un secteur qu'il n'avait pas inventé, le "roman graphique", avec "l'avant-garde" en oriflamme, alors même que l'ouvrage qui a, selon son propre aveu, sauvé "la seconde décennie de L'Association", *Persepolis*, un album sur lequel *Plates-bandes* s'était fait très discret, était un

---

<sup>96</sup> Entretien du 5 mars 2012 avec Benoît Peeters (annexe 2)

ouvrage aux canons narratifs plutôt conventionnels<sup>97</sup> ».

La question n'est bien sûr pas ici de définir qui aurait raison ou tort, mais de constater que l'apparition de collections comme « Écritures » a bien évidemment fragilisé des maisons indépendantes pourtant déjà peu solides, en se positionnant, il est vrai, en concurrents directs. Le passage d'un fonctionnement économique à un autre a bien entendu eu pour conséquence première une certaine simplification de la production, vers des ouvrages plus accessibles, plus grand public. Mais il convient également de rappeler que ces collections, plus visibles et mieux distribuées, rencontrant bien souvent d'importants succès, ont également permis de légitimer et d'ouvrir le genre à un nouveau lectorat, vers un public beaucoup plus large ; qui peut parfois s'ouvrir peu à peu au travail plus innovant des indépendants.

Notons également que la critique de Jean-Christophe Menu met en lumière un point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir : il est fait dans *Plates-bandes* le procès d'un format, l'éditeur accusant de récupération les concurrents produisant des équivalents formels de son travail. Mais le pamphlet reste par ailleurs plutôt muet sur le contenu de ces ouvrages. Aucun mot sur une politique d'auteurs, sur une volonté de créateur, très peu sur le schéma économique induit... Et peut-être déjà le premier témoignage d'un glissement sémantique d'un contenant vers un contenu.

## **2.2. Positionnement, marketing et nouveaux acteurs**

Il serait par ailleurs trop simple de réduire le phénomène de récupération du genre roman graphique au travail, plus grand public, de la collection « Écritures », fruit d'une réflexion éditoriale assez lucide quand au marché

---

<sup>97</sup> PASAMONIK (Didier), « Le coup de blues de l'édition indépendante » in *ActuaBD.com*, décembre 2010.

<http://www.actuabd.com/Le-coup-de-blues-de-l-edition> (Consulté en mai 2012.)

sur lequel elle s'inscrit. Nous l'avons vu, l'entièreté de la production augmente, et n'est bien entendu pas le seul fait du travail de Casterman.

Le roman graphique devient, durant ces années-là, une forme à part entière. Elle est visible et acceptée, et elle a culturellement dépassé le statut de la simple bande dessinée, souvent considérée, encore, comme un art mineur. Le roman graphique permet d'ouvrir une porte vers une culture plus légitime, par le chemin de la littérature. Preuves en sont les ouvrages chroniqués dans la presse généraliste, ou, de manière encore plus visible, les prix officiels décernés au genre. En effet, si le roman graphique - ou ouvrages affiliés - ne représente aujourd'hui que 10 % de la production, il occupe une bien plus grande partie du palmarès, par exemple, du dernier festival d'Angoulême. Art Spiegelman décernant un prix à Guy Delisle, c'est en un sens le triomphe d'une culture underground devenue légitime.

Culture légitime et vendeuse qui s'ouvre donc à de nouveaux acteurs. Et si Casterman fut l'un des premiers à s'inscrire dans la brèche ouverte par le travail, entre autre, des indépendants, ainsi que l'un des plus révélateurs, il fut très vite suivi par des acteurs très divers et tout aussi imposants.

### **2.2.1. Les éditeurs littéraires : l'exemple de Gallimard**

Nous l'avons vu, les éditeurs littéraires ont été, par moment, un relai dans l'évolution du genre, comme le prouve le travail de Flammarion pour *Maus* ou l'entrée de Gallimard au capital de Futuropolis. Disposant de fait d'une certaine aura littéraire, de nombreuses maisons généralistes se trouvent donc une légitimité à se positionner également sur ce secteur et se lancent donc dans l'aventure du roman graphique, avec succès.

Nous pourrions citer entre autre Actes Sud BD ou beaucoup d'autres, mais nous développerons ici deux modèles différents, tous deux réalisés sous l'égide du groupe Gallimard, aujourd'hui l'un des principaux éditeurs de bande dessinée en France. En effet, depuis le rachat de Flammarion en 2012 - et malgré les intentions de revente de Casterman -, le groupe détient de nombreuses collections spécialisées, dans le sein de sa maison - comme

« Gallimard BD » ou « Bayou », dirigée par Joann Sfar – ou dont il est propriétaire. Nous nous attarderons ici principalement sur deux d’entre elles, révélatrices de l’évolution de la production de romans graphiques : « Denoël graphic », et la nouvelle mouture de l’historique Futuropolis.

Denoël a toujours eu une certaine légitimité dans le domaine de la littérature dessinée, en cela qu’il a toujours publié des ouvrages d’illustrations et qu’il est, par exemple, l’éditeur du très célèbre Sempé. Comment s’est alors déroulé le passage vers la création d’une collection de roman graphique ? Jean-Luc Fromental, son directeur, nous raconte : « J’étais à l’époque en rapport de façon étroite avec l’équipe de Denoël, et ils m’ont un jour appelé pour un conseil : ils n’y connaissaient rien en bande dessinée, mais ils avaient rapporté de Londres un livre qui leur paraissait intéressant. Ils m’ont proposé de le lire pour eux et de leur donner mon avis. C’était *Gemma Bovary*, de Posy Simmonds. (...) C’était un feuilleton paru dans *The Guardian* qui contenait, en mots, l’équivalent d’un roman, chose assez rare dans la bande dessinée, d’habitude plutôt laconique. Le livre mélangeait, de plus, des séquences strictement de bande dessinée et des séquences racontées de façon romanesque, non pas écrites à la main, mais des pages de livres dérivant au milieu d’une bande dessinée<sup>98</sup>. »

Jean-Luc Fromental leur conseille donc de publier ce titre, le traduit, et l’ouvrage est un succès, d’estime et commercial. Succès d’estime, parce que l’ouvrage est novateur, son sujet – une réécriture de *Madame Bovary* de Flaubert dans nos sociétés – intelligent et moderne, et que le risque éditorial est reconnu. Succès commercial, également, puisque se sont écoulés près de 20 000 exemplaires de ce livre pourtant exigeant, démontrant alors que le marché était finalement prêt à

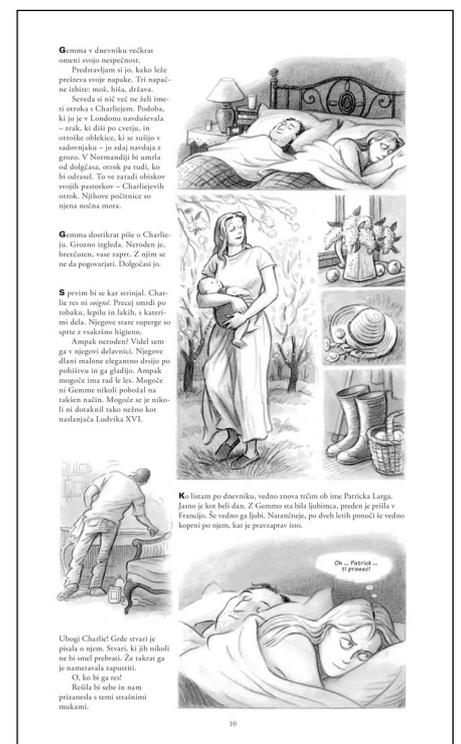


Figure 11 – Page de *Gemma Bovary* de Posy Simmonds

<sup>98</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

recevoir ce type d'ouvrages. « [Denoël] ne s'y attendait pas, ajoute Jean-Luc Fromental, ils ont été très étonnés, et, à partir de là, Olivier Rubinstein, le directeur de la maison, m'a proposé de créer une collection. Ce livre a été publié en 2001, et en 2003, j'ai donc créé "Denoël graphic"<sup>99</sup>. »

La collection a depuis publié une cinquantaine de titres, avec pour ligne éditoriale l'ambition d'aller chercher un public « à la frontière des lecteurs de roman et des lecteurs de bande dessinée ». « Sa vocation, explique-t-elle en guise d'à propos, est d'explorer toutes les relations entre le texte et l'image : BD classique, *graphic novel*, livre illustré, etc. Ses ouvrages – dix par an, traductions et créations confondues – s'adressent en priorité aux publics adolescent et adulte. De Popeye à Robert Crumb, de Jérôme Charyn à Nikolaï Maslov, de Dashiell Hammett à Joann Sfar, toutes les époques, tous les styles, tous les talents y ont droit de cité, à condition de véhiculer du plaisir et de l'émerveillement<sup>100</sup>. » Le catalogue est prestigieux, il s'appuie sur une fabrication soignée et une forte ambition formelle portée sur l'objet. « Denoël graphic » a également continué à publier le travail de Posy Simmonds. Il est l'éditeur de son second titre, qui sera par la suite adapté au cinéma : *Tamara Drewe*.

Les spécificités de cette collection sont d'abord un certain détachement vis-à-vis des normes et standards du roman graphique – *Tamara Drewe*, par exemple, est un ouvrage en couleur –, et une ambition peut-être plus exigeante et plus littéraire. Le succès peut être attribué, en partie, à ce que Denoël ait su utiliser sa réputation d'éditeur littéraire pour choisir un ancrage logique et réfléchi, sans chercher à se placer sur des territoires parfois trop éloignés.

À côté de cette collection plutôt intellectuelle, Gallimard a également choisi de se placer sur le secteur d'une seconde manière, en réveillant la marque Futuropolis. Après un premier essai en 1999, qui a vu paraître successivement *La Débauche* de Jacques Tardi et Daniel Pennac et *La Boite*

---

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Denoël Graphic, présentation de la collection.

< <http://www.denoel.fr/Denoel/collections/graphic.jsp> > (Consulté en juin 2012.)

*noire* de Jacques Ferrandez et Tonino Benaquista, la maison pourtant avait abandonné le projet, accusée par certains de ne réaliser ici qu'un coup marketing, et très probablement arrivée trop tôt par rapport à l'ouverture au genre.

C'est quelques années plus tard, en 2004, que verra de nouveau le jour Futuropolis, toujours en tant que label des éditions Gallimard. Si la création de « Denoël graphic » n'a pas suscité de grandes polémiques, du fait, entre autre et nous l'avons vu, de la spécificité de son catalogue, la réouverture de Futuropolis s'est avérée plus complexe. Principal fait mis en cause : l'association, pour ce faire, de Gallimard avec l'un des éditeurs les plus commerciaux du marché de la bande dessinée, Soleil. Et pour cause : Soleil apparaît, dans le paysage du neuvième art, comme la maison la plus standardisée et la plus industrielle du secteur, ne publiant quasiment que des bandes dessinées de genre, celles-là même remises en cause par les principaux acteurs du roman graphique.

Cette seconde renaissance de Futuropolis fit un tollé, principalement chez ses anciens auteurs et plus précisément sur les bancs de L'Association, maison se revendiquant, nous l'avons vu, comme les héritiers directs du travail d'Étienne Robial et de Florence Cestac. Malgré ses années d'inactivité et la première tentative de Gallimard, la marque était restée synonyme d'exigence, de qualité et d'indépendance, ainsi que d'une certaine manière, finalement, d'envisager la bande dessinée, plaçant plus que tous les autres qui la suivirent l'auteur au centre du processus de création. Les logiques commerciales du secteur de l'édition ont toujours semblées subies par ses éditeurs, à l'opposé du fonctionnement d'un très grand groupe d'édition comme Gallimard – le troisième en France en termes de chiffre d'affaire.

Pour Jean-Christophe Menu, qui appelle cette seconde édition de Futuropolis « Fotoro » (« Faux Futuro »), il s'agit là d'un réel scandale. Selon lui, les éditions Soleil jouent sur plusieurs tableaux avec pour seule ambition la rentabilité, d'un côté avec une production populaire voir populiste, et de l'autre, sous la marque Futuropolis, avec une production qu'il considère comme faussement intellectuelle.

Étienne Robial, le créateur du Futuropolis originel, a également essayé de lutter, tentant par exemple d'interdire l'utilisation du logo initial de sa maison d'édition, écrivant une lettre ouverte à Gallimard et y expliquant que « le logotype Futuropolis et son graphisme n'[avaient] pas fait l'objet d'une cession<sup>101</sup> ». Pour autant, ne disposant légalement d'aucun recours puisqu'ayant cédé l'intégralité de son catalogue à l'éditeur en 1994, il n'obtiendra pas gain de cause. Le logo sera le seul aspect sur lequel Gallimard acceptera de revenir par la suite, tout en ne présentant une identité graphique que très légèrement modifiée, tout au plus modernisée.

La naissance de ce Futuropolis nouvelle génération a permis tout de même l'apparition sur le marché de nouveaux succès, dont la qualité littéraire ne doit pas être jugée à l'aune de ces polémiques intra-éditoriales. La maison sera l'éditeur de nombreux talents de la nouvelle génération, comme David B. – pourtant auteur de *L'Association*, qui publie chez Futuropolis *Les Complots nocturnes* en 2005 –, Blutch, Nicolas de Crécy ou encore Étienne Davodeau, récemment récompensé pour son ouvrage *Les Ignorants*, encensé à la fois par les critiques et le public.

L'équipe éditoriale mise en place révèle également un ancrage vers une bande dessinée littéraire, adulte et romanesque – bien que venant pour beaucoup de groupes éditoriaux plus importants. Elle est en effet dirigée par Sébastien Gnaedig, connu pour être le rénovateur de la collection « Aire Libre » chez Dupuis et ancien éditeur des Humanoïdes Associés, lui-même secondé par Claude Gendrot, ancien directeur éditorial des éditions Dupuis, et Alain David, co-fondateur des éditions Rackham. Et face à ces polémiques, l'équipe éditoriale reste claire, revendiquant l'héritage d'Étienne Robial et de Florence Cestac : « Gallimard possédait une belle endormie. Nous la



Figure 12 - Ancien et nouveau logo des éditions Futuropolis

<sup>101</sup> Auteur inconnu, « Robial s'oppose à Futuropolis-bis » in *Nouvel Obs.com*, article du 27 janvier 2005.

< <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20050119.OBS6669/robial-s-opposea-futuropolis-bis.html> > (Consulté en juillet 2012.)

réveillons, explique son directeur. On garde l'esprit Futuro, jusqu'à ses formats hors normes non standardisés, et d'ailleurs, on commence par rééditer quelques albums cultes<sup>102</sup>. » « Je pense à utiliser le fonds Gallimard avec trois axes essentiels : adaptation de romans en BD, créations originales avec des écrivains édités chez Gallimard et relance des textes illustrés, ajoutet-il. Je pense aussi publier des albums de création pure, tels que Futuropolis les aurait choisis<sup>103</sup>. »

Le marché du roman graphique est donc en constante ouverture, suivant, il est vrai, une logique de plus en plus commerciale, en se déportant vers des groupes ou maisons plus importants. « “Écritures” de Casterman, le futur faux Futuropolis (...), ne sont que des débuts. “Denoël graphic”, également chez Gallimard, place ses pions. Actes Sud prépare son secteur bande dessinée – même s’il continue de produire assez peu : ce ne sera pas le seul. Car pourquoi diable les éditeurs généralistes se trouveraient-ils en reste, alors que la bande dessinée, avec la jeunesse, est le seul secteur de l’édition dont les chiffres progressent<sup>104</sup> ? » écrivait Jean-Christophe Menu dans *Plates-bandes* en 2003.

« Est-ce à dire que les “forces mercantiles”, la “corporation” ont gagné grâce à la “surproduction” ? se demande Didier Pasamonik. Ce serait une façon de voir. La réalité, c’est que le marché s’est considérablement diversifié, que les auteurs se sont dirigés vers des structures plus “sûres” et que l’abondance de l’offre oblige chacun à être le meilleur et le plus inventif dans son domaine. Y compris commercialement<sup>105</sup>. »

Il est vrai que cette nouvelle donne du marché offre de grands avantages au domaine du roman graphique. Commercialement plus fortes, des maisons comme Gallimard mettent en place des stratégies leur permettant de s’ancrer dans ce secteur, tout en permettant aux auteurs et aux créateurs de trouver enfin une vraie visibilité. Car si les petites maisons se revendiquaient d’une culture de la bande dessinée d’auteur, ignorer l’intérêt des grandes maisons

---

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> MENU (Jean-Christophe), *Plates-bandes*, op. cit., p. 63

<sup>105</sup> PASAMONIK (Didier), « Le coup de blues de l’édition indépendante », op. cit.

revient à oublier, au-delà de l'artisanat de la création, la réalité économique du métier. L'auteur de bande dessinée est, différemment de l'auteur littéraire, bien souvent un professionnel, qui, après l'essoufflement des logiques de prépublication, doit trouver une manière de financer des travaux de longue haleine. Les grandes maisons offrent un relai économique plus stable à leur production, des avances plus conséquentes, une capacité de mise en vente, de marketing, de presse, plus importante. Et, pour beaucoup d'entre eux, cette évolution leur permet, en parallèle de leur travail dans les petites maisons, de rentabiliser leurs créations.

Cette production globale du roman graphique en grande augmentation est par ailleurs bien entendue inégale ; elle souffre de la surproduction et de la remplaçabilité des ouvrages ; et surtout, elle définit une nouvelle norme. Mais elle participe aussi au développement et à l'installation, solide, du genre dans l'offre éditoriale globale.

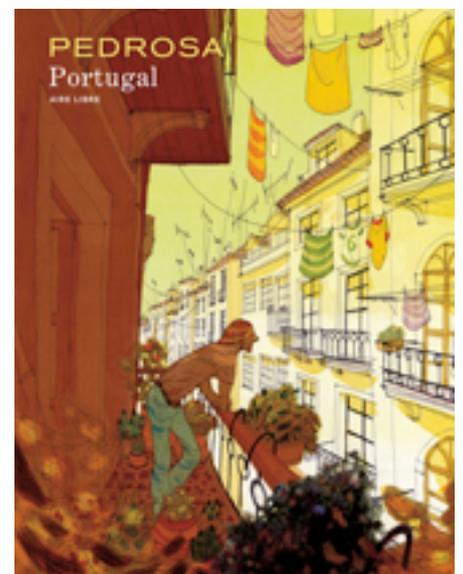
### **2.2.2. Les éditeurs classiques de bande dessinée : rentabiliser un ouvrage par le format**

Nous l'avons vu, le roman graphique a permis l'émergence de nouveaux acteurs dans le paysage de la bande dessinée ; sa forte ambition littéraire l'a fait naître également dans le sein de maisons généralistes. Pour autant, le secteur du neuvième art reste dominé depuis des décennies par de très gros acteurs spécialisés, maisons d'éditions ancrées dans l'histoire de la bande dessinée. Comment, dès lors, ces éditeurs comme Dupuis, Dargaud ou encore Delcourt, forts déjà d'un public acquis, et garants jusqu'ici du fameux 48 CC, se sont-ils adaptés à cette nouvelle donne du marché de la bande dessinée ? Quelles places ont-ils choisi de jouer sur ce secteur ?

Les initiatives sont diverses. La première chose qu'il est avant tout importante de noter est que l'avancée du roman graphique a permis l'installation ou du moins le renforcement de collections spécialisées dans la bande dessinée d'auteur et de création. Le marché apparaît favorable, par exemple, à la collection « Aire Libre » des éditions Dupuis, dont le format et

la fabrication s'apparente aux standards normés de la bande dessinée franco-belge – un grand format cartonné, en couleur –, mais dont l'ambition est tout autre. Créée en 1988, « Aire Libre » a, dès son lancement et bien avant le succès du roman graphique, envisagé les questions de bande dessinée adulte à la pagination extensible et le refus de la sérialisation de sa production. Elle ne se revendique par ailleurs pas d'une quelconque avant-garde, et reste graphiquement très classique. La collection, dont le slogan est resté « Le lieu où le roman se dessine », a su profiter de cette vague du roman graphique, et principalement du nouveau lectorat induit par cette évolution. Elle y a puisé une liberté de création, et certaines des influences et avancées permises par le travail des indépendants. L'exemple le plus parlant pourrait être le succès très récent de *Portugal*, de Cyril Pedrosa, un ouvrage grand format, certes, mais à la pagination imposante. Précédemment en effet, les ouvrages les plus denses de la collection « Aire Libre » étaient découpés, non pas en tomes, mais en « parties ». *Portugal*, sur la volonté de son éditeur José-Louis Bocquet, a été publié en un seul volume ; ouvrant une brèche au sein même de la collection, suivie par d'autres titres du même acabit, dont le très récent *Chère Patagonie* de Jorge González. Cette réflexion est à allier au fait que le récit de Cyril Pedrosa reprenne également la tendance autobiographique forte au roman graphique. Le livre est sans contexte l'un des grands succès de l'année pour les éditions Dupuis.

Chez Dargaud, cette vague du roman graphique a donné lieu à une collection aujourd'hui tout à fait reconnue, « Poisson Pilote », qui a vu le jour en l'an 2000. Sur le même modèle qu'« Aire Libre », « Poisson Pilote » reste fidèle au format de production classique de ces maisons franco-belges, avec des albums cartonnés, en grand format et en couleurs. Comme dans le cas d'« Aire Libre », cette collection est très vite devenue un relai commercial stable pour les auteurs des maisons



**Figure 13 –**  
Couverture de *Portugal*, de Cyril Pedrosa

indépendantes.

La collection est, et elle le revendique, très influencée par le travail de ces maisons par qui le roman graphique est arrivé. Ainsi, Guy Vidal plaisante sur une anecdote : « On cherchera des slogans. Un navigateur matois suggéra “L’Association en couleurs”. L’hommage en partie justifié ne fut pas retenu<sup>106</sup>. » Benoît Peeters confirme cet aspect. Pour lui, la collection « exploite habilement le vivier d’auteurs issus de L’Association<sup>107</sup> ».

Ce développement de collections exigeantes a très logiquement trouvé sa place sur le marché de la bande dessinée. À mi-chemin entre l’héritage des standards franco-belges et l’évolution plutôt récente du genre, ces maisons historiques ont pu suivre les évolutions du marché tout en restant cohérentes avec leurs histoires et leurs lignes éditoriales. « “Poisson Pilote” n’aurait pas existé sans L’Asso, explique Jean-Christophe Menu, mais Guy Vidal le reconnaissait tout à fait. Et il a eu l’idée d’en faire un espace grand public cartonné en couleurs avec des contenus nouveaux. Si des auteurs peuvent à la fois continuer à expérimenter des choses assez radicales à L’Asso et gagner leur vie en faisant quand même un truc intéressant à “Poisson Pilote”, je ne vois pas où est le problème<sup>108</sup>. » Pourtant, en 1994, Dargaud avait déjà tenté d’entrer dans ce secteur, avec un succès moindre : « L’initiative de Dargaud de 1994 à se placer sur le terrain du “roman graphique” était à la fois une imposture et une erreur commerciale pour eux<sup>109</sup>. »

Au contraire de cette tentative avortée, ce qui fonctionne ici, c’est que Dargaud comme Dupuis ont su se positionner sur un lieu hybride, au croisement entre bande dessinée indépendante et bande dessinée commerciale. Pour Jean-Christophe Menu, ce pari éditorial est réussi, et amplement justifié. « Il y a une complémentarité qui est probablement la meilleure façon de voir coexister un espace d’innovation comme L’Association, avec un relai standard dans la grande distribution pour ceux

---

<sup>106</sup> BELLEFROID (Thierry), *Les éditeurs de bande dessinée, entretiens avec Thierry Bellefroid*, Bruxelles, éditions Niffle, coll. « Profession », 2005, p. 132

<sup>107</sup> Ibid., p. 113

<sup>108</sup> Ibid., p. 23

<sup>109</sup> MENU (Jean-Christophe), *Plates-bandes*, op. cit., p. 36

que ça intéresse<sup>110</sup>. » Complémentarité qui pousse d'ailleurs parfois Dargaud à revendre certains droits, par la suite, à L'Association.

« Poisson Pilote », comme le plus ancien « Aire Libre », représente donc une hybridation entre les deux secteurs. Hybridation qui a donné naissance à certains ouvrages qu'il est difficile de ne pas qualifier de romans graphiques, comme *Le Chat du rabbin* de Joann Sfar (dont l'édition intégrale est par ailleurs un petit format, plus proche, donc, de celui d'un roman). Les deux collections apparaissent en tout cas aujourd'hui comme les laboratoires de création – et de liberté éditoriale – de ces deux maisons. S'y retrouvent des auteurs provenant de la sphère indépendante, comme Riad Sattouf ou encore Frédéric Poincelet. Cette production est en tout cas le témoin d'une vraie évolution dans les sphères de la bande dessinée grand public, un croisement, un « roman graphique franco-belge », qui par sa dualité, arrive à convaincre à la fois le public plus classique du neuvième art et le public plus élitiste et littéraire du roman graphique.

Les éditions Delcourt ont quant à elles fait un tout autre choix : celui de créer une collection reprenant les codes du roman graphique – petit format broché, forte pagination, importance du noir et blanc et de l'autobiographie. La collection, « Shampooing », a pour caractéristique principale d'être dirigée par l'un des personnages les plus médiatiques de la sphère de l'édition indépendante et de L'Association, l'auteur Lewis Trondheim, qui dès lors apparaît comme le garant d'une certaine légitimité. Elle s'est, avec le temps, spécialisée entre autres autour du travail des auteurs de blogs : celui de Lewis Trondheim lui-même, « Les petits riens », ou encore celui du célèbre Boulet, sobrement intitulé « Notes », en marge donc tout de même des catalogues des indépendants.

Mais au-delà de ces collections spécialisées, qui rencontrent des succès divers, il est intéressant de constater que le format typique du roman graphique est peu à peu rentré dans les mœurs, les grands éditeurs apprenant de fait à se l'approprier. Les éditions Dupuis, par exemple, font régulièrement évoluer certains de leurs titres, parus pourtant initialement

---

<sup>110</sup> Ibid.

dans un format « standard » et découpés comme une série, dans de nouvelles éditions au format « roman graphique ». Ainsi *Marzi*, série d'albums jeunesse de six tomes parue entre 2005 et 2011, a connu une seconde jeunesse avec son édition dite « pavé », à savoir deux gros livres au format roman. De même, la série *Messire Guillaume*, publiée initialement en couleur et en trois tomes, a vu le jour depuis dans un petit format, à l'italienne et en noir et blanc, et sous un nouveau titre, *L'Esprit perdu*. Si réaliser des éditions intégrales n'est pas nouveau au sein du marché de la bande dessinée, la démarche induite par le changement de format, ici, est particulièrement importante. Elle renvoie, dans une moindre mesure, au fonctionnement du format poche dans le secteur de la littérature générale. Sylvain Lesage, universitaire et auteur d'un travail de recherche autour de la question du format poche dans la bande dessinée, explique qu'« il y a deux définitions possibles du poche : l'une superficielle, fondée sur les dimensions (un format qui rentre dans une poche). Et une autre, plus technique, désignant une formule éditoriale permettant de donner une deuxième vie à un ouvrage<sup>111</sup> ». Dans ce sens, ces rééditions au format roman graphique s'apparentent tout à fait à cette démarche.

Plusieurs raisons à cette évolution. La première est donc l'ambition de toucher un second lectorat, qui ne se retrouve pas dans les albums cartonnés de 48 ou 64 pages. « A priori, explique son éditeur, Louis-Antoine Dujardin, ce sont

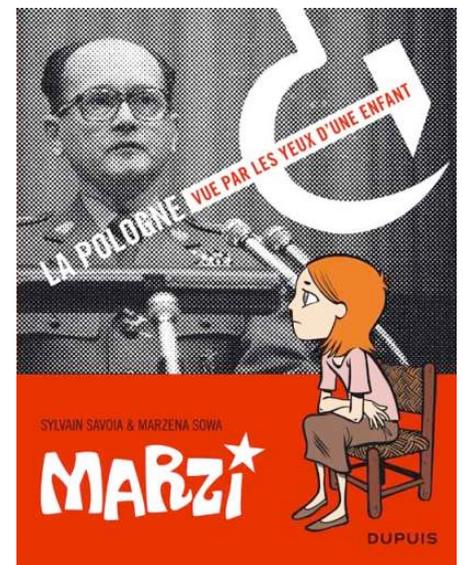


Figure 14 – Première de couverture de l'un des tomes de l'édition cartonnée de *Marzi* ; première de couverture de l'édition "pavé"

<sup>111</sup> LESAGE (Sylvain), « L'impossible seconde vie ? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche », in *Comicalités*, dossier « La bande dessinée : un "art sans mémoire" ? », juillet 2011. < <http://comicalites.revues.org/221> > (Consulté en juin 2012.)

effectivement deux publics différents. Dans le cas de *Marzi*, c'est assez clair (...), avec l'album classique en couleurs, tel que repris du *Journal de Spirou*, il s'agit d'un lectorat vraiment jeunesse, ou qui s'adresse à la jeunesse via des prescripteurs comme les bibliothécaires ou les instituteurs. Quant au roman graphique, ce qu'on appelle, nous, la version « pavé », nous avons très souvent des échos de gens qui disent ne jamais avoir lu de bande dessinée mais être intéressés par le sujet. (...) C'est un lectorat qui n'est pas un lectorat de bande dessinée *mainstream* du tout, ou alors c'est le lectorat, justement, de ce que l'on appelle roman graphique, donc il faut plutôt aller chercher du côté de la constellation des éditeurs indépendants, les plus petits formats, des histoires plus denses, avec plus de pagination<sup>112</sup>. »

L'initiative de ces rééditions est souvent partagée entre auteurs et éditeurs, permettant donc de donner une nouvelle vie au titre. Ainsi, en ce qui concerne *Messire Guillaume*, Louis-Antoine Dujardin confirme : « Il y avait l'envie de l'auteur de trouver la forme idéale à son histoire, mais qui correspondait également à notre envie d'éditeur qui voulions continuer à exploiter le projet, parce qu'avec la forme que nous lui avons donné à l'origine, nous n'avions pas, a priori, fait le plein des lecteurs potentiels<sup>113</sup>. »

Bien souvent, ces nouvelles éditions appellent également un nouveau succès académique. Ainsi *L'Esprit perdu*, l'édition intégrale de *Messire Guillaume*, a obtenu l'année de sa sortie – alors qu'il était pourtant déjà paru précédemment en format cartonné – le prix « Intergénérationnel » du festival d'Angoulême. Quand à *Marzi*, « il suffit de jeter un œil aux revues de presse avant la parution dans ce nouveau format et après : elles ont au moins triplé<sup>114</sup> ».

En plus de faire connaître les titres à un nouveau public et de leur offrir une nouvelle légitimité, ce format « roman graphique » ouvre également aux éditeurs les portes de l'international. Nous l'avons vu, le roman graphique s'exporte beaucoup plus facilement que notre format franco-belge. Ces ouvrages des éditions Dupuis n'échappent pas à la règle. « Avant d'avoir

---

<sup>112</sup> Entretien du 2 avril 2012 avec Louis-Antoine Dujardin (annexe 1)

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Ibid.

publié ces albums dans ce format-là, confirme Louis-Antoine Dujardin, on n'avait pas fait de ventes à l'étranger. Et depuis, pour *Marzi*, on a vendu les droits dans quasiment une dizaine de pays, dont certains très prestigieux, puisqu'on a fait une édition américaine, chez Vertigo, DC Comics<sup>115</sup>. »

Dans un contexte économique pas toujours simple, ces doubles formats s'expliquent également par la nécessité, pour rentabiliser certains livres, de les exploiter à plusieurs reprises. Ce format roman graphique, par le fait qu'il touche un nouveau lectorat, permet d'élargir l'influence et les ventes d'un titre : « Économiquement, aussi, c'est important, explique Louis-Antoine Dujardin, parce que ce sont des bonnes ventes, mais tout de même pas des ventes phénoménales et astronomiques. Pour qu'une série comme ça soit rentable aussi sur le long terme, nous avons besoin de ces deux formes. Je pense que s'il n'y avait pas eu la forme "roman graphique", on aurait arrêté, ou en tout cas on se serait posé des questions, certainement, à un moment donné. Ce qui n'est plus le cas aujourd'hui, parce que les deux formes assurent qu'économiquement, on soit au-dessus de la ligne rouge, largement<sup>116</sup>. » « Ça, pour moi, ça correspond vraiment à un changement du métier aujourd'hui, ajoute-t-il, de se dire qu'il ne suffit plus de choisir la bonne histoire et de la publier une seule fois, mais qu'il faut remettre la forme en question très régulièrement, pour amener un artifice de nouveauté, pour pouvoir revendre l'histoire, continuer à la tenir, à la rendre présente sur les étals des libraires, etc. Parce que sinon, avec le flot des nouveautés, ça se fait balayer, les albums ne sont plus référencés, et l'histoire disparaît<sup>117</sup>. »

Ce format normé n'est donc plus cantonné aujourd'hui aux indépendants et à une rentabilité faible ; il est aussi le garant d'une certaine stabilité économique, puisque celui d'un certain lectorat. L'initiative des éditions Dupuis se retrouve aussi sur d'autres de leurs collections, comme « Aire Libre », pourtant spécifiquement cartonnée grand format. Certains titres y ont été repris, de la même manière, dans un plus petit format, et sous l'appellation « Roman Aire Libre ». La démarche y est pourtant légèrement

---

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid.

différente. « Certains des auteurs d'«Aire Libre», David B., Blutch, par exemple, sont des auteurs qui viennent de l'édition de bande dessinée indépendante, ils ont publié à L'Association ou chez Cornélius, explique Louis-Antoine Dujardin. Ce sont des auteurs qui ont eu envie d'écrire également pour le grand format couleurs, chez «Aire Libre», ou dans la collection «Poisson Pilote» de chez Dargaud... Rééditer leurs ouvrages parus chez nous dans ce petit format était aussi une manière de revenir à une forme roman graphique prisée par ces maisons, et du même coup à son lectorat. D'ailleurs, dans le cas d'auteurs qui ne venaient pas de ces maisons indépendantes, ce format a moins bien marché, n'a pas réellement trouvé de public<sup>118</sup>. »

Il apparaît donc aujourd'hui que ce format, répandu chez de nombreux grands éditeurs de bande dessinée, représente pour les maisons la garantie de toucher le nouveau public qu'est celui du roman graphique, cultivé, lettré, et avec souvent un pouvoir d'achat plus fort. Il participe d'une réflexion éditoriale presque binaire. Ainsi, toujours aux éditions Dupuis, le projet *Les Autres gens*, « BD-novela » collective particulièrement dense, a vu le jour dans ce petit format broché. Bien sûr pour des raisons de praticité, dues à la très forte pagination des titres, mais pas uniquement. « Les auteurs qui participent au projet sont des auteurs au design plus pointu, plus original... Dont le public, également, est plus à même d'être lecteurs de romans graphiques. Il s'est agit d'allier le fond et la praticité de la forme<sup>119</sup> », conclue Louis-Antoine Dujardin. Et d'induire donc, pour chaque ouvrage, une vraie réflexion sur le format optimal selon le lectorat visé.

L'évolution de la bande dessinée et du genre roman graphique a donc également induit des changements au sein de ces grandes maisons historiques de bande dessinée. Ce nouveau format et ce nouveau public représentent une vraie évolution, à la fois sur le plan de la création, de l'avancée de la bande dessinée adulte, mais aussi sur le celui de la rentabilité des ouvrages. Cette nouvelle donne confirme par ailleurs, via son intégration

---

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Ibid.

par les éditeurs *mainstream*, la normalisation et la standardisation d'un nouveau genre.

## **2.3. Le paysage actuel, entre contraintes et ruptures**

Nous avons défini les acteurs principaux du marché du roman graphique, que l'on pourrait très schématiquement classer en trois grandes catégories, les éditeurs indépendants, les éditeurs généralistes et les éditeurs spécialisés. Pour autant, le paysage actuel du genre induit de nombreuses autres spécificités.

### **2.3.1. Le lectorat**

La première de ces spécificités est que le roman graphique, nous l'avons vu, permet de toucher un public différent. Il est intéressant, dès lors, d'essayer de comprendre quel est aujourd'hui ce nouveau lectorat.

Il semble varier du lectorat classique de la bande dessinée par plusieurs grands aspects. Premièrement, et c'est en ce sens que le roman graphique aboutit au mieux à ses ambitions, il s'agit d'un lectorat adulte. Si la bande dessinée a eu très souvent l'ambition de plaire à tous, le roman graphique, par ses sujets comme ses traitements est, de fait, catégorisant. Il choisit de toucher exclusivement une strate de la population, les adultes. Et en cela, il s'écarte totalement de l'image commune dont souffre encore parfois la bande dessinée.

Ensuite, grande nouveauté, le roman graphique a vu se féminiser le public de la bande dessinée. Cela est très probablement le fait de la très forte féminisation du côté, également, de la création – citons par exemple Marjane Satrapi ou Alison Bechdel. Et si cette évolution pourrait sembler anecdotique, elle induit un fort changement dans la manière d'appréhender le neuvième

art. « Avant, explique Jean-Luc Fromental, les auteurs de bande dessinée étaient dans l'imitation, c'était des lecteurs historiques, des passionnés, et ils reprenaient les codes de la bande dessinée avec laquelle ils avaient grandi, la bande dessinée classique. Cela restait un mode d'expression masculin, sexualisé et presque fétichiste. Aujourd'hui, (...) ce mode d'expression s'est ouvert aux femmes. Et là où les garçons imitaient, les femmes apprennent et se saisissent du média par cet apprentissage. Et dans le roman graphique, il y a aujourd'hui une quasi parité en ce qui concerne les auteurs, il y a autant voir plus de femmes. Les hommes semblent avoir plus de mal à s'émanciper de la bande dessinée traditionnelle, là où les femmes paraissent plus à l'aise, varient les thèmes, les sujets et la manière dont elles les traitent, elles engagent aussi différemment et leur vie et leurs souvenirs<sup>120</sup>. » Ces auteurs féminins, ouvrant le genre donc à de nouvelles narrations, et peut-être même à de nouvelles sensibilités, ont participé à cette grande évolution du public de la bande dessinée. Si le roman graphique est cloisonnant en âge, il ne l'est pas en sexe. C'en est fini de la sur-sexualisation du genre, destiné à un lecteur mâle et adolescent ; les femmes, principales lectrices tous genres confondus, trouvent aujourd'hui également leur place au sein du lectorat de la bande dessinée.

Le dernier point important à noter également quant à la définition du lectorat du roman graphique est qu'il ne s'agit pas d'un lectorat spécialisé. Les lecteurs lisent du roman, des sciences humaines, sont accoutumés à une certaine densité de lecture qu'ils retrouvent dans le roman graphique. Fréquentant les librairies généralistes, ils sont apparus pour beaucoup sous l'effet du succès de *Persepolis* et de l'ouverture de rayons spécialisés, et sont à la recherche d'un contenu à la fois littéraire et enrichissant.

Par ailleurs, il est important, dans un contexte économique, de noter qu'il s'agit d'un lectorat dont le pouvoir d'achat est plus fort.

---

<sup>120</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

### 2.3.2. Normalisation et contraintes

Mais l'un des aspects les plus forts dans le paysage du roman graphique aujourd'hui semble être sa très forte normalisation, tant de forme que de contenu. La démarche de tous les acteurs du marché vers la conquête de ce nouveau public a réellement contribué, comme évoqué précédemment, à pérenniser et à ancrer ce format dans les usages, répondant ainsi aux attentes présumées des lecteurs et entrant visuellement dans la catégorisation « roman graphique ». Cela a permis une classification rapide à la fois des libraires et des acheteurs. De gage d'un contenu différent, le format du roman graphique est devenu une manière de se positionner dans le secteur, comme le prouvent la duplicité des exploitations, par exemple, chez les éditeurs spécialisés. Tant et si bien que la liberté graphique et de création garantie pour l'auteur par le roman graphique semble parfois se transformer en une nouvelle contrainte formelle, rendant plus difficile l'innovation.

L'une des principales retombées de ce constat est que la quasi totalité de la production des éditeurs alternatifs, surtout lorsqu'elle est présentée sous ce format spécifique, tombe aujourd'hui sous le coup de cette appellation « roman graphique » – en opposition directe au 48 CC.

Jean-Christophe Menu, très remonté, ajoute : « À ce stade, le "roman graphique" n'est évidemment rien d'autre qu'une nouvelle appellation marketing... et est sur le point de devenir par là même un nouveau standard. Quinze ans d'Association auront peut-être servis à ça : au lieu d'avoir un seul standard à la fin des années 1980 (le 48 CC) on se dirige vers une époque où l'on aura deux standards ! Les jeunes auteurs pourront choisir : "tu préfères plutôt les personnages, où plutôt raconter ta vie ?"<sup>121</sup> » Et force est de constater que la production de création se divise effectivement de plus en plus en deux genres : bande dessinée franco-belge d'un côté, roman graphique, narratif et littéraire d'autre part, avec les fortes dualités que cela implique. Face à cette construction binaire du marché, on attend des éditeurs indépendants un certain type d'ouvrages. « Aujourd'hui il est encore plus

---

<sup>121</sup> MENU (Jean-Christophe), *Plates-bandes*, op. cit., p. 37

difficile de faire exister des créations différentes car il y a un tableau pré-établi, un genre labellisé “nouvelle bande dessinée”, confirme Yvan Alagbé, co-fondateur de la maison indépendante Frémok. Les libraires érigent *Persepolis* en canon en nous disant : “Voilà, ça, ça marche. C’est ce que les gens veulent lire en matière de bandes dessinées différentes.”<sup>122</sup> »

*Persepolis* en modèle, c’est également la porte ouverte, au sein d’une production de plus en plus importante, à la copie et à la systématisation de la production. On ne compte plus aujourd’hui les coups éditoriaux, les ersatz de romans graphiques et les ouvrages reprenant les clés du genre : autobiographie, noir et blanc, forte pagination, petit format. Énormément d’éditeurs, petits comme grands, tentent de se placer sur ce créneau déjà sur-représenté en librairie.

Pour Benoît Peeters, « cette mode peut avoir des effets pervers : le suivisme, la maladresse graphique déguisée en style, les autobiographies sans enjeu, les histoires quotidiennes enlisées dans la platitude... Au départ, le roman graphique était porté par une vraie nécessité, que l’on retrouve dans *Maus*, *L’Ascension du haut-mal*, le *Journal* de Fabrice Néaud et bien d’autres titres. Mais chez certains, l’autobiographie devient anecdotique et creuse : je suis au festival machin, je rentre chez moi, je m’ennuie, ma copine tire la gueule... Ces banalités, on les déguise formellement en romans graphiques pour essayer de les vendre ; et le lecteur se fatigue. Ceci dit, n’oublions pas que la bande dessinée classique ou de genre comporte aussi énormément de sous-produits, le manga également, ce n’est nullement l’apanage du seul roman graphique<sup>123</sup>. » « Il faut se méfier, ajoute Joann Sfar, des livres qu’on dépeint comme avant-gardistes ou intelligents uniquement parce qu’ils parlent d’aujourd’hui, ou parce qu’ils sont en noir et blanc, ou parce qu’ils sont publiés dans un label qui a les faveurs des prescripteurs<sup>124</sup>. »

Cependant, cette nouvelle norme, constituant en une certaine mesure le nouveau *mainstream*, n’empêche pas un certain dépassement du genre lui-

---

<sup>122</sup> ALAGBÉ (Yvan), « Question de temps », in *Éprouvette n°1*, op. cit., p. 248

<sup>123</sup> Entretien du 5 mai 2012 avec Benoît Peeters (annexe 2)

<sup>124</sup> SFAR (Joann), Nouvelles du 11 mai 2009, in *Le Petit monde de Joann Sfar*, site Internet personnel. < <http://www.joann-sfar.com/> > (Consulté en août 2012.)

même, libérant une fois encore l'ambition créatrice.

Jean-Luc Fromental nuance par exemple ce constat : « Quand on crée une norme, explique-t-il, il y a toujours deux choses qui se passent en même temps : on peut s'y soumettre et on peut s'en affranchir. La création n'existe pas à l'état sauvage, s'il n'y a pas de forme préexistante, vous n'avez rien. Vous avez une inertie, c'est le chaos au sens cosmique du terme, c'est-à-dire des éléments épars<sup>125</sup>. »

### **2.3.3. Dépassement : vers un renouveau de la littérature graphique**

Certains ouvrages œuvrent donc pour une nouvelle liberté au sein du roman graphique. Ainsi, par exemple, la couleur n'est plus exclue, et beaucoup d'ouvrages estampillés roman graphique se sont déjà affranchis de cette contrainte. *Tamara Drewe*, le rappelle Jean-Luc Fromental, est un ouvrage en couleur. Le succès de *Portugal*, par ailleurs, ou d'un ouvrage comme *Polina* publié sous le label KSTR, démontrent également une possibilité nouvelle d'hybridation et d'arrangement avec ces contraintes formelles.

Mais pour beaucoup d'éditeurs ancrés dans les problématiques de création, il s'agit de s'affranchir plus encore de ce nouveau standard, de laisser à l'expression graphique d'un auteur comme à sa narration toute sa place, quitte à radicaliser la démarche artistique. Si le format et le noir et blanc sont en passe d'être peu à peu des normes dépassées, les auteurs cherchent à pouvoir s'affirmer différemment, en utilisant le médium à des fins de langage à part entière, de moyen d'expression, déconstruisant visuellement les schémas des cases et des planches, et développant une réflexion nouvelle sur le rapport texte/image.

Nous l'avons noté précédemment : pour certains chercheurs comme Jan Baetens, pour qu'une bande dessinée soit considérée comme littéraire – donc, dans un certain sens, comme légitime –, le texte n'est finalement pas le

---

<sup>125</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

principal attrait. L'important semble se trouver du côté de l'image, et de l'utilisation qui peut être faite des moyens stylistiques du médium. L'image aurait donc au moins autant d'importance dans le roman graphique que le texte.

Et c'est effectivement de ce côté là que se retrouvent les affranchissements les plus radicaux, flirtant avec les influences diverses du graphisme, des arts plastiques ou de la publicité, comme le prouve, par exemple, le travail de Dominique Goblet dans son ouvrage *Faire semblant c'est mentir*, paru à L'Association. Le livre, dont les thématiques plutôt autobiographiques le rapprochent du genre roman graphique, se détache par ailleurs des contraintes formelles de la bande dessinée. « Dans une volonté esthétique, l'auteure libère le trait, s'affranchit des contraintes de cases, de phylactères, de couleur, explique Fred Paltani-Sargologos. Les silhouettes des personnages se déforment, comme les lettres, à l'image d'une réalité qui vacille. Le temps joue un rôle complet dans ce livre où les recherches stylistiques et narratives se mêlent au déroulement du récit<sup>126</sup>. » Le travail de Dominique Goblet, reconnu par la critique, démontre donc cette volonté de renouveau par le dépassement

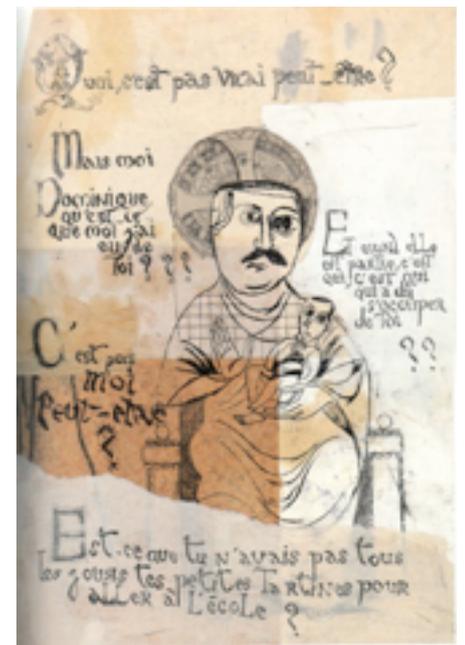


Figure 15 -  
Une planche de *Faire semblant c'est mentir*, de Dominique Goblet

des standards du roman graphique. Et si les petits éditeurs indépendants de créations sont les plus actifs au sein de ces réflexions radicales, certains gros éditeurs ne sont pas en reste : notons par exemple l'exemple, peut-être plus accessible, d'*Asterios Polyp*, de David Mazzuchelli, traduit et publié il y a quelques années par les éditions Casterman. Roman graphique par son ambition comme par sa densité de contenu, l'ouvrage est symptomatique également d'une expression passant par le trait, la couleur, le travail sur la page, par le dépassement enfin d'une certaine norme de narration.

<sup>126</sup> PALTANI-SARGOLOGOS (Fred), sous la direction de SORREL (Christian), *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptive de légitimation culturelle*, op. cit., p. 90

« La norme est faite pour être dépassée par les auteurs, ajoute Jean-Luc Fromental, pour être répudiée le cas échéant. Tout marche comme ça. L'intérêt de poser une norme est d'inciter à son dépassement<sup>127</sup>. »

Il est intéressant de noter toutefois que ces deux démarches communes, comme beaucoup d'autres, semblent influencés très fortement par les débuts du roman graphique. Difficile de ne pas voir, par exemple, quelque chose de Will Eisner dans le rapport texte/image induit par beaucoup de ces créations. Il s'agit, semble-t-il, de pousser encore un peu plus loin la volonté d'expression de l'auteur et de son individualité, à l'origine de la naissance du genre ; d'utiliser le médium tout entier pour exprimer, pour raconter, pour montrer, en toute liberté, sans ces contraintes nouvelles de formats, de couleurs ou de thèmes. En somme, un retour, d'une certaine manière, à l'essence du roman graphique.



Figure 16 - Une case d'*Asterios Polyp*, de David Mazzuchelli

De contenu spécifique et garanti d'une certaine qualité littéraire, le roman graphique semble toutefois avoir, ces dernières décennies, énormément évolué. Bouleversement qui apparaît par ailleurs assez logique, suite aux grands succès du genre et à sa récupération certaine par des éditeurs plus importants, aux logiques économiques et logistiques plus fortes.

La question de la définition du roman graphique semble aujourd'hui prégnante. Le nom paraît qualifier indifféremment contenu et contenant, genre littéraire et format éditorial, brouillé encore par les doubles exploitations, les allers et venues d'auteurs et d'éditeurs entre les deux modèles industriels engendrés par cette seule expression.

En découle également plusieurs questionnements éditoriaux : n'importe quel ouvrage est-il un roman graphique ? Un ouvrage grand format peut-il en être un ?

---

<sup>127</sup> Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental (annexe 3)

Nous avons assisté ces dernières années, cela est indéniable, à un glissement sémantique assez typique des industries culturelles, de la création vers le commerce. Le roman graphique aujourd'hui, après plusieurs décennies d'évolutions au sein du marché éditorial, semble être devenu un format, voir un type de positionnement marketing. La place de l'auteur qu'il avait contribué à garantir paraît de nouveau se confondre avec des tendances et des attentes très normées. Et ce malgré les nombreuses, ambitieuses et intelligentes initiatives vers une bande dessinée différente, qui peinent toujours à acquérir une visibilité intéressante.

# Conclusion

---

Avant même d'envisager ici une définition précise et limitée du roman graphique, il est bon de rappeler qu'il s'agit d'un genre qui s'est construit en rupture, en creux. Une définition en négatif, en somme. Le roman graphique n'est pas du *comic*, ni de la bande dessinée cartonnée franco-belge. Il n'est pas bande dessinée de personnages, de série ou d'éditeur. Il n'est pas humoristique, pas divertissant. Il n'est pas une « BD », mais une bande dessinée. Il se veut expression d'auteur, narration libre. Il a pour principale ambition, enfin et surtout, d'être un livre et non un album, de flirter avec les essais comme avec les canons littéraires.

Sa reconnaissance en tant que genre ne s'est pas faite rapidement. Elle est le fait de tentatives avortées ou d'avancées réussies, aux États-Unis comme en France, le fait de la volonté d'auteurs – et d'éditeurs – d'apporter une vision plus adulte, plus dense, à la bande dessinée. Plusieurs grandes étapes ont été capitales dans sa cristallisation en tant que secteur à part entière : *Un Pacte avec dieu* de Will Eisner, Flammarion publiant *Maus*, et puis « Autodafé », (*À Suivre*), Futuropolis et ses illustres descendants que sont L'Association ou Cornélius. Avant qu'enfin, à l'orée des années 2000, le roman graphique trouve une considération, et que des points communs apparaissent entre ces livres en marge : ils sont d'un petit format qui les rapproche d'un roman, bien souvent en noir et blanc, ont une pagination très importante, abordent des thématiques du réel ou de l'intime. La place de l'auteur, du créateur y est prépondérante, à tel point qu'il est bien souvent également son propre personnage et son propre éditeur. Cette reconnaissance, autour de ces critères divers, entraîne les premiers énormes succès, ouvre des rayons consacrés dans les librairies généralistes comme spécialisées, lui fait trouver une place dans les salons et dans la presse.

La définition du roman graphique a pourtant évolué de la même

manière que le genre s'est déplacé dans la sphère des industries culturelles. S'il est originellement surtout porté par de petits éditeurs indépendants de création, le succès arrivant, de plus grandes maisons s'en emparent également, déportant chaque fois un peu plus le roman graphique d'un artisanat d'auteur vers un produit culturel à grande échelle. Les collections dédiées, bénéficiant de meilleures conditions commerciales, s'avèrent beaucoup plus visibles, et contribuent à normaliser le genre, tant formellement que sur le plan des sujets abordés. Les grands éditeurs spécialisés, à leur suite, apprennent à appréhender également ce nouveau type d'ouvrage... Si la visibilité est une chance, le revers de la médaille est, pour le roman graphique, la très forte normalisation de sa production, et l'augmentation d'ouvrages reprenant autant que possible les critères visuels du genre. Tant et si bien qu'aujourd'hui, il est difficile de savoir si le roman graphique est toujours un genre littéraire, ou s'il est devenu un positionnement marketing, un format dédié à la conquête d'un public spécifique. Il est en tout cas devenu un second standard, au côté de notre traditionnel 48 CC, et par là même parfois une nouvelle contrainte.

Aujourd'hui en effet, qualifier une bande dessinée de « roman graphique », c'est l'ancrer dans une culture littéraire, avec tout les a priori positifs que cela peut engendrer : plus intelligente, plus construite, destinée à un public plus lettré... Le format apparaît comme la meilleure garantie visuelle d'un ouvrage de qualité, l'appellation « littéraire » le faisant entrer dans les librairies généralistes et dans les pages des quotidiens culturels. Ce constat est à la fois négatif et positif : négatif parce qu'il cache, bien souvent, des bandes dessinées assez classiques, faisant de l'ombre à la bande dessinée d'auteur et de création actuelle, appuyant une fois encore ces nouvelles contraintes formelles ; positif parce qu'il contribue, tout de même, à donner une meilleure image de la bande dessinée. Car, et il ne faut pas l'oublier, le roman graphique a été l'un des outils les plus importants de la légitimation du neuvième art. Il a fait découvrir ou redécouvrir la bande dessinée à un lectorat nouveau, plus lettré, plus aisé, plus féminin, et l'a finalement fait

s'échapper des « arts mineurs » pour se voir consacrée à plusieurs reprises, par l'élite – rappelons le prix Pulitzer pour *Maus* – ou par le grand public – tel *Persepolis*, ses nombreuses ventes et son adaptation à succès au cinéma.

Cette influence a permis au genre tout entier d'évoluer, faisant avancer l'idée d'une autre bande dessinée, centrée sur l'auteur et destinée aux adultes. En sortant du 48 CC par un premier mouvement d'opposition des créateurs, le roman graphique a participé à créer une nouvelle norme et une nouvelle tendance, jusqu'à l'opposition d'une nouvelle génération. Si ce processus est classique dans l'histoire de toute littérature, le roman graphique, en élargissant pour la première fois le public et en amorçant très fortement ce jeu d'oppositions, a donné au genre de la bande dessinée une nouvelle impulsion.

L'un des effets les plus visible de cette évolution globale semble être l'hybridation du roman graphique avec d'autres courants plus *mainstream*, plus proche de la bande dessinée franco-belge. Ces ouvrages adaptent des styles graphiques nouveaux, une densité de lecture, des expressions fortes d'auteurs, à un format assez classique, et, de fait, conquièrent les deux types de public. Souvent le fait de gros éditeurs spécialisés, ils bénéficient par ailleurs d'une visibilité plus grande, ainsi que de plateformes de diffusion professionnelles. Ces livres hybrides peuvent-ils représenter l'avenir de la bande dessinée ? Au vu des derniers succès commerciaux, l'hypothèse est envisageable. En tout cas, cet avenir semble marqué par cette étape de l'histoire du neuvième art. Le roman graphique a développé en effet de nouvelles manières d'appréhender la bande dessinée, qui semblent aujourd'hui durablement installées. Certains des fonctionnements de la bande dessinée dite classique, comme sa sérialisation ou encore sa très faible densité de narration, ont tendance à se perdre. Les lecteurs de bande dessinée d'aujourd'hui ont développé des attentes plus fortes et qui ne semblent pas prêtes de disparaître. « Il est essentiel aujourd'hui qu'un livre de bande dessinée, quel que soit son genre, propose un temps de lecture

suffisant et une vraie richesse narrative<sup>128</sup> », ajoute Benoît Peeters.

Et si le roman graphique au sens le plus fort et le plus normé est peut-être une simple tendance, si son âge d'or est même peut-être derrière nous, il a sans conteste laissé des traces dans la manière d'envisager la bande dessinée. L'ambition narrative forte qu'il induit est très probablement l'un des apports les plus capitaux du roman graphique au neuvième art, et la brèche créative qu'il ouvre au sein de la production franco-belge l'un des évolutions les plus importantes.

---

<sup>128</sup> Entretien du 5 mai 2012 avec Benoît Peeters (annexe 2)

# Bibliographie

---

## Essais et ouvrages théoriques

- ❖ BAETENS (Jan) et LEFEVRE (Pascal), *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles, Centre Belge de la bande dessinée, 1993, 96 p.
  
- ❖ BECKER (Howard S), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts » n° 648, 2006 (Première édition française 1988), 379 p.  
[Titre original : *Arts World*, University of California Press (États-Unis), 1984.]
  
- ❖ BELLEFROID (Thierry), *Les Éditeurs de bande dessinée, entretiens avec Thierry Bellefroid*, Bruxelles, éditions Niffle, coll. « Profession », 2005, 168 p.
  
- ❖ BELLEFROID (Thierry), *Le Roman d'Aire Libre*, Paris, Dupuis, coll. « Aire libre », 2008, 151 p.
  
- ❖ BROWNSTEIN (Charles), *Eisner Miller* (Trad. R. CERQUEUX), Paris, Rackham, 2007, 366 p.  
[Titre original : *Eisner/Miller*, Dark Horse (États-Unis), 2005.]
  
- ❖ CESTAC (Florence), *La Véritable Histoire de Futuropolis*, Paris, Dargaud, 2007, 100 p.
  
- ❖ Collectif, *Quoi !*, Paris, L'Association, coll. « hors collection », 2011, 120 p.
  
- ❖ GHOSN (Joseph), *Romans graphiques, 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, Marseille, Le Mot et le reste, 2009, 276 p.
  
- ❖ EISNER (Will), *La bande dessinée, art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic, 1988, 163 p.  
[Titre original : *Comics & Sequential Art*, Eclipse (États-Unis), 1985.]
  
- ❖ EISNER (Will), *Le récit graphique, narration et bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic, 1998, 168 p.  
[Titre original : *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, Poorhouse Press (États-Unis), 1996.]

- ❖ GROENSTEEN (Thierry), *La bande dessinée depuis 1975*, Paris, Albin Michel, 1985, 205 p.
- ❖ GROENSTEEN (Thierry) et PEETERS (Benoît), *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, coll. « Savoir sur l'art », 1994, 245 p.
- ❖ GROENSTEEN (Thierry) (dir.), *Primé à Angoulême, 30 ans de bande dessinée par le palmarès du festival*, Angoulême, éditions de l'an 2, 2003, 103 p.
- ❖ GROENSTEEN (Thierry), *La bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Milan, coll. « Les essentiels », 2005, 63 p.
- ❖ GROENSTEEN (Thierry), *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, éditions de l'An 2, collection « Essais », 2006, 206 p.
- ❖ GROENSTEEN (Thierry), *La Bande dessinée, son histoire, ses maîtres*, Paris, Flammarion, 2009, 422 p.
- ❖ GROENSTEEN (Thierry), *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011 (Première édition : 1999), 224 p.
- ❖ KIRBY (Jack) et SIMON (Joe), *Sandman* (préface), Paris, Les Humanoïdes Associés, coll. « Xanadu », 1984, 118 p.
- ❖ McCLOUD (Scott), *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic, 1999, 215 p.  
[Titre original : *Understanding Comics. The Invisible Art*, William Morrow Paperbacks (États-Unis), 1994.]
- ❖ McCLOUD (Scott), *Réinventer la bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic, 2002, 241 p.  
[Titre original : *Reinventing Comics: How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*, William Morrow Paperbacks (États-Unis), 2000.]
- ❖ MAIGRET (Éric) et STEFANELLI (Matteo) (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris : Armand Colin et Ina Éditions, coll. « Médiacultures », 2012. 272 p.
- ❖ MENU (Jean-Christophe), *Plates-Bandes*, Paris, L'Association, coll. « Eprouvette », 2005, 80 p.
- ❖ MORGAN (Harry), *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, éditions de l'An 2, coll. « Essais », 2003, 399 p.

- ❖ PEETERS (Benoît), *Case, planche, récit*, Paris, Casterman, 1991, 119 p.
- ❖ POPELARD (Marie-Hélène) (dir.), *Art, éducation et politique*, Paris, éditions du Sandre, 2011, 360 p.
- ❖ SPIEGELMAN (Art), *MétaMaus*, Paris, Flammarion, 2012, 300 p.  
[Titre original : *MetaMaus: A Look Inside a Modern Classic*, Pantheon et Har/Dvdr édition (États-Unis), 2011.]

## Publications scientifiques

- ❖ BAETENS (Jan), « Sur la graphiation », in *Recherches en communication*, n° 5, 1996.  
<<http://sites-test.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/view/File/1251/1101>> (Consulté en juin 2012.)
- ❖ BAETENS (Jan), « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », in *Cahiers de Narratologie* 16/2009, mis en ligne le 25 mai 2009  
<<https://narratologie.revue.org/974>> (Consulté en juin 2012.)
- ❖ BARTHES (Roland), « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n°4, novembre 1964.  
<[http://www.valeriemorignat.net/telechargements/roland\\_bart\\_hes\\_rhetorique\\_image.pdf](http://www.valeriemorignat.net/telechargements/roland_bart_hes_rhetorique_image.pdf)> (Consulté en juin 2012.)
- ❖ BERTHOU (Benoît), « La bande dessinée franco-belge : quelle industrie culturelle ? », in DOZO (Bjorn-Olav) et PRÉYAT (Fabrice) (dir.), *La Bande dessinée contemporaine*, *Textyles* n° 36/37, Bruxelles, Le Cri, 2010, 344 p.
- ❖ BERTHOU (Benoît), *Pour une autre commercialisation de la bande dessinée : Étude sur La Gazette du Comptoir des indépendants*, compte-rendu de conférence, ACME, novembre 2011
- ❖ Berthou (Benoît), « L'autobiographie, pour une nouvelle bande dessinée ? », in POPELARD (Marie-Hélène) (dir.), *L'Art, l'éducation et le politique*, éditions de Sandres, 2011, 350 p.
- ❖ LESAGE (Sylvain), « L'impossible seconde vie ? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche », in *Comicalités*, dossier « La bande

dessinée : un “art sans mémoire” ? », juillet 2011.  
< <http://comicalites.revues.org/221> > (Consulté en juin 2012.)

❖ MARION (Philippe), *Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Université Catholique de Louvain, Faculté des Sciences Économiques, Sociales et Politiques, 1991.

❖ PALTANI-SARGOLOGOS (Fred), sous la direction de SORREL (Christian), *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptive de légitimation culturelle*, Mémoire de Master 2/Cultures et l'écrit et de l'image, Université de Lyon, 2011.

## Périodiques

❖ (*À Suivre*) n°1, Paris, éditions Casterman, janvier 1978.  
Sommaire sur <<http://www.bedetheque.com/revue-A-SUIVRE.html>> (Consulté en septembre 2012)

❖ *Beaux-Arts magazine*, hors-série n°4, « Qu'est-ce que la BD aujourd'hui ? », janvier 2003, 144 p.

❖ *Grenade, revue des littératures pirates*, n°1, octobre 2004.

❖ *Books*, hors-série n°2, « Bande dessinée. Un autre regard sur le monde », Paris, avril-mai 2010, 98 p.

❖ *L'Epreuve* n° 1, L'Association, Paris, janvier 2006, 192 p.

❖ *L'Epreuve* n° 2, L'Association, Paris, juin 2006, 415 p.

❖ *L'Epreuve* n° 3, L'Association, Paris, janvier 2007, 570 p.

❖ *Les Inrockuptibles*, n° 582, « Angoulême 2007, la révolution d'une génération », janvier 2007.

❖ LE COMPTOIR DES INDEPENDANTS, *La Gazette du Comptoir des indépendants*, n° 81, janvier/février 2010.

❖ SMOLDEREN (Thierry), « Graphic novel/roman graphique : la construction d'un nouveau genre littéraire », in *Neuvième Art* n°12, janvier 2006. 266 p.

## Sites Internet

❖ Auteur inconnu, « Robial s'oppose à Futuropolis-bis » in *Nouvel Obs.com*, article du 27 janvier 2005.

<<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20050119.OBS6669/robial-s-opposea-futuropolis-bis.html>> (Consulté en juillet 2012.)

❖ CANARD (Bruno), entretien avec les éditions Fréon pour *L'Indispensable*, in *Du9*, octobre 1999.

<<http://www.du9.org/entretien/freon-les-agitateurs-culturels/>> (Consulté en juillet 2012.)

❖ Denoël Graphic, présentation de la collection.

<<http://www.denoel.fr/Denoel/collections/graphic.jsp>>

❖ GROENSTEEN (Thierry), « Roman graphique », in *Neuvième Art 2.0*, septembre 2012.

<<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448>> (Consulté en septembre 2012)  
(Consulté en juin 2012.)

❖ GUIBERT (Xavier), entretien avec Jean-Christophe Menu, in *Du9*, mai 2009.

<<http://www.du9.org/entretien/jc-menu/>> (Consulté en août 2012)

❖ GUIBERT (Xavier), entretien avec Dominique Goblet, in *Du9*, juillet 2012.

<<http://www.du9.org/entretien/dominique-goblet/>> (Consulté en août 2012)

❖ LOLECK, entretien avec Loïc Néhou, in *Du9*, octobre 1998.

<<http://www.du9.org/entretien/ego-comme-x29/>> (Consulté en août 2012)

❖ MORGAN (Harry), *The Adamantine*, site internet personnel.

<<http://theadamantine.free.fr/sommstripolo.htm>> (Consulté en juillet 2012.)

❖ PASAMONIK (Didier), « Le coup de blues de l'édition indépendante » in *ActuaBD.com*, décembre 2010.

<<http://www.actuabd.com/Le-coup-de-blues-de-l-edition>>  
(Consulté en mai 2012.)

❖ RATIER (Gilles), Bilan 2011 de l'ACBD : « Publier plus, pour gagner plus ? »

< <http://www.acbd.fr/bilan/bilan-2011.html> > (Consulté en juin 2012.)

❖ SFAR (Joann), *Le Petit monde de Joann Sfar*, site Internet personnel.

< <http://www.joann-sfar.com/> > (Consulté en août 2012.)

❖ SUCHEY (Gilles) et MATHEY (Cécile), entretien avec Joe Sacco, in *Du9*, mai 2012.

< <http://www.du9.org/entretien/joe-sacco-2/> > (Consulté en mai 2012.)

## Bandes dessinées citées

❖ BECHDEL (Alison), *Fun Home*, Paris : Denoël, coll. « Denoël graphic », 2006, 236 p.

[Titre original : *Fun Home: A Family Tragicomic*, Houghton Mifflin (États-Unis), 2006.]

❖ BLAIN (Christophe) et LANZAC (Abel), *Quai d'Orsay : Chroniques diplomatiques*, tome 1, Paris, Dargaud, 2010, 94 p.

❖ BOCQUET (José-Louis) et CATEL, *Kiki de Montparnasse*, Paris, Casterman, coll. « Écritures », 2007, 374 p.

❖ BONHOMME (Matthieu) et DE BONNEVAL (Gwen), *L'esprit perdu*. Paris, Dupuis, 2010 (Premières éditions des 3 tomes, sous le titre *Messire Guillaume* : 2006-2009), 285 p.

❖ BOULET, *Notes* (6 tomes). Paris, Delcourt, coll. « Shampooing », 2008-2011.

❖ BROWN (Chester), *Louis Riel l'insurgé*, Paris, Casterman, coll. « Écritures », 2004, 239 p.

[Titre original : *Louis Riel*, Drawn and Quaterly (États-Unis), 2003.]

❖ CADÈNE (Thomas), *Les Autres gens* (tomes 1 à 6), Paris, Dupuis, 2011-2012.

❖ Collectif, *Comix 2000*, Paris, L'Association, 1999, 2000 p.

❖ DAVID B., *L'ascension du Haut Mal* (édition intégrale), Paris, L'Association, 2011 (Première édition des 6 tomes : 1996-2003), 374 p.

- ❖ DAVID B., *Les Complots nocturnes*, Paris, éditions Futuropolis, 2005, 122 p.
- ❖ DAVODEAU (Étienne), *Les Ignorants*, Paris, éditions Futuropolis, 2011, 219 p.
- ❖ DELISLE (Guy), *Chroniques de Jérusalem*, Paris, Delcourt, coll. « Shampooing », 2011, 334 p.
- ❖ EISNER (Will), *Un Pacte avec Dieu*, (Première édition française : *Un Bail avec Dieu*, 1982) Paris, Delcourt, 2004, 192 p.  
[Titre original : *A Contract with God*, Baronet Books (États-Unis), 1978.]
- ❖ FERRANDEZ (Jacques) et BENAQUISTA (Tonino), *La Boite noire*, Paris, éditions Futuropolis, 2000, 54 p.
- ❖ FOREST (Jean-Claude), *Barbarella*, Paris, Le Terrain vague/Eric Losfeld éditeur, 1964, 68 p.
- ❖ GOBLET (Dominique), *Faire semblant c'est mentir*, Paris, L'Association, 2007, 136 p.
- ❖ GONZÁLES (Jorge), *Chère Patagonie*, Paris, Dupuis, coll. « Aire Libre », 2012, 300 p.  
[Titre original : *Dear Patagonia*, Sins Entido (Espagne), 2011.]
- ❖ HERRIMAN (George), *Krazy Kat*, Paris, Futuropolis, coll. « Copyright », 1981.  
[Titre original : *Krazy Kat*, Henry Holt & Co. (États-Unis), 1946.]
- ❖ MAZZUCHELLI (David), *Asterios Polyp* (trad. F. SOUBIRAN), Paris, Casterman, 2010, 260 p.  
[Titre original : *Asterios Polyp*, Pantheon (Etats-Unis), 2009.]
- ❖ MILLER (Franck), JANSON (Klaus) et VARLEY (Lynn), *The Dark knight returns*, Paris, Marvel Panini France, coll. « DC Deluxe », 2009, 130 p.  
[Titre original : *The Dark knight returns*, DC Comics, 1997.]
- ❖ MOORE (Alan) et GIBBONS (Dave), *Watchmen : les gardiens*, Paris, Urban comics, coll. « DC Essentiels » 2012, 464 p. (Première édition française Zenda, 1992.)  
[Titre original : *The Dark Knight returns* (4 tomes), DC Comics (États-Unis), 1986.]

- ❖ NAKAZAWA (Keiji), *Gen d'Hiroshima*, Paris, Les Humanoïdes associés, coll. « Autodafé », 1983, 205 p.  
[Titre original : *Hadashi no Gen*, Shueisha (Japon), 1973.]
- ❖ NÉAUD (Fabrice), *Journal (1) suivi de Journal (2)*, Paris, Ego comme X, 2011, 184 p.
- ❖ PEDROSA (Cyril), *Portugal*, Paris, Dupuis, coll. « Aire Libre », 2011, 250 p.
- ❖ PRATT (Hugo), *La Ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1975, 163 p.  
[Titre original : *La Ballata del mare salato*, Arnoldo Mondadori (Italie), 1972.]
- ❖ SACCO (Joe), *Gaza 1956*, Paris, Futuropolis, 2010, 386 p.  
[Titre original : *Footnotes in Gaza*, Metropolitan Books et First Edition editions (États-Unis), 2009.]
- ❖ SATRAPI (Marjane), *Persepolis* (édition intégrale), Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2007 (Premières éditions des 4 tomes : 2000-2003), 375 p.
- ❖ SFAR (Joann), *Le Chat du rabbin* (édition intégrale), Paris, Dargaud, coll. « Poisson Pilote », 2010 (Premières éditions des 5 tomes : 2002-2006), 288 p.
- ❖ SIMMONDS (Posy), *Gemma Boverly*, Paris, Denoël, 2000, 106 p.  
[Titre original : *Gemma Boverly*, Pantheon (États-Unis), 2005.]
- ❖ SIMMONDS (Posy), *Tamara Drewe*, Paris, Denoël, coll. « Denoël graphic », 2008, 126 p.  
[Titre original : *Tamara Drewe*, Mariner Books (États-Unis), 2008.]
- ❖ SOWA (Marzena) et SAVOIA (Sylvain), *Marzi 1984-1987 et Marzi 1989...* (édition intégrale en 2 tomes), Paris, Dupuis, 2008-2009, (Premières éditions des 6 tomes : 2006-2011.)
- ❖ SPIEGELMAN (Art), *Maus* (édition intégrale), Paris, Flammarion, 1996 (1987 et 1992 pour les premières éditions), 292 p.  
[Titre original : *Maus* (2 tomes), Pantheon (États-Unis), 1986 et 1992.]
- ❖ TANIGUCHI (Jirô), *Quartier lointain* (édition intégrale), Paris, Casterman, coll. « Écritures », 2006 (Premières éditions des 2 tomes : 2002-2003), 399 p.  
[Titre original : *Haruka-na machi e*, Shōgakukan (Japon), 1998.]

- ❖ TARDI (Jacques), *La Véritable histoire du soldat inconnu*, Paris, Futuropolis, coll. « 30X40 », 1974, 34 p.
- ❖ TARDI (Jacques) et PENNAC (Daniel), *La débauche*, Paris, Gallimard, coll. « Futuropolis », 2000, 70 p.
- ❖ TARDI (Jacques) et CÉLINE (Louis-Ferdinand), *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Futuropolis/Gallimard, 1991 (Nouvelle édition 2006), 384 p.
- ❖ THOMPSON (Craig), *Blankets. Manteau de neige*, Paris, Casterman, coll. « Écritures », 2004, 574 p.  
[Titre original : *Blankets*, Top Shelf Productions (États-Unis), 2003.]
- ❖ TRONDHEIM (Lewis), *Les petits riens de Lewis Trondheim* (5 tomes), Paris, Delcourt, coll. « Shampooing », 2006-2011.
- ❖ VIVÈS (Bastien), *Polina*, Paris, Casterman, coll. « KSTR », 2011, 198 p.

# Annexes

---

## ❖ Annexe 1

Entretien du 2 avril 2012 avec **Louis-Antoine Dujardin**, éditeur au secteur adulte chez Dupuis.

## ❖ Annexe 2

Entretien du 4 mai 2012 avec **Benoît Peeters**, auteur, fondateur et éditeur des Impressions nouvelles, conseiller éditorial pour les éditions Casterman.

## ❖ Annexe 3

Entretien du 9 mai 2012 avec **Jean-Luc Fromental**, auteur, scénariste et éditeur, anciennement responsable de la collection « Autodafé » aux Humanoïdes Associés et aujourd'hui en charge de la collection « Denoël Graphic » aux éditions Denoël.

## Entretien du 2 avril 2012 avec Louis-Antoine Dujardin, éditeur au secteur adulte chez Dupuis.

---

[Note : L'entretien porte sur plusieurs ouvrages parus aux éditions Dupuis :

- *Messire Guillaume* tomes 1, 2 et 3, de Gwen De Bonneval et Mathieu Bonhomme, et sa réédition au format « roman graphique », *L'Esprit perdu* ;
- *Marzi*, tomes 1 à 6, de Marzena Sowa et Sylvain Savoia, ainsi que son édition au format « roman graphique » ;
- *Les Autres Gens* tome 5, scénario de Thomas Cadène ;
- *Les rêves de Milton*, de Ricard, Féjard et Maël et *La Lecture des ruines* de David B., rééditions en intégrale dans le format « Roman Aire Libre ».]

***Marzi* et *Messire Guillaume* sont deux ouvrages ont connus deux formats différents. Pouvez-vous nous en parler ? Quels sont leurs rapports avec la problématique du roman graphique ?**

*Messire Guillaume* et *Marzi* sont deux séries qui sont nées pour *Le Journal de Spirou*, et qui ont donc été réalisées dans un format – au sens narration du terme – classique. Dans leur seconde forme, que j'appellerais « roman graphique », à savoir ce format plus petit, avec un plus grand nombre de pages, et en l'occurrence, pour *Messire Guillaume*, en noir et blanc, elles ont trouvé un nouveau public ou un nouveau succès. Ainsi *Messire Guillaume*, qui a été rebaptisé *L'Esprit perdu* à cette occasion, a reçu un prix à Angoulême (le prix « Intergénérationnel », qui est la dénomination politiquement correcte pour le prix tout public, de 7 à 77 ans, marque déposée chez Moulinesart !)

**L'une des deux versions s'est-elle mieux vendue que l'autre, ou les deux touchent-elles des publics différents ?**

Le problème en bande dessinée est que nous avons de trop petits volumes pour pouvoir nous permettre de faire de vraies études statistiques sur notre lectorat, donc les chiffres que nous donnons ne peuvent être qu'indicatifs, ce sont des retours que nous avons de libraires ou de lecteurs. Mais a priori, ce sont effectivement deux publics différents. Dans le cas de *Marzi*, c'est assez clair, nous l'avons vu pendant les nombreuses dédicaces qu'ont fait les auteurs, pendant lesquelles ils pu voir leur public. Avec l'album classique en couleurs, tel que repris du *Journal de Spirou*, il s'agit d'un lectorat vraiment jeunesse, ou qui s'adresse à la jeunesse via des prescripteurs comme les bibliothécaires ou les instituteurs.

Quant au roman graphique, ce qu'on appelle nous la version « pavé », nous avons très souvent des échos de gens qui disent ne jamais avoir lu de bande dessinée, mais être intéressés par le sujet. Cela veut dire qu'on a réussi le travail de couverture, parce qu'en fait, dès la couverture, ils ont vu que le sujet pouvait les intéresser. C'est plus adulte, c'est un lectorat qui n'est pas un lectorat de bande dessinée *mainstream* du tout, ou alors c'est le lectorat, justement, de ce que l'on appelle roman graphique, qu'il faut plutôt aller chercher du côté de la constellation des éditeurs indépendants.

**S'agit-il de formats qu'en tant qu'éditeur, vous envisagiez dès le début ?  
Considérez-vous *Marzi*, par exemple, comme un roman graphique dès la publication dans son premier format ?**

Non, parce que je ne suis pas le premier éditeur de ces deux titres. En fait, ce sont des séries qui existaient déjà quand je suis arrivé aux éditions Dupuis. Elles démarraient juste, mais c'était Corinne Bertrand qui avait signé ces deux projets. Il faut savoir qu'à l'époque, en 2004, nous étions très contraints par les collections existantes. Il n'y avait pas du tout de formats tels qu'il y en a aujourd'hui. Les formats des *Marzi* actuels, de *L'Esprit perdu* ou des *Autres Gens* n'existaient pas à l'époque. Il y avait que des formats d'albums cartonnés, selon la formule de Jean-Christophe Menu des « 48 CC », donc des albums cartonnés, des pages en couleur, et un format A4 ou plus, entre le 21 x 29 cm et le 24 x 32 cm du grand format qu'était alors la collection « Empreintes ». Chaque collection était identifiée par un graphisme de couverture, une façon de gérer les titres, les logos, etc. mais pas par un format. Parce qu'on était dans une époque où la bande dessinée était en croissance exponentielle chaque année et il y avait des beaux succès, entre autres dans la collection « Aire Libre », comme *Le Photographe*, qui pouvaient laisser croire à la possibilité faire des histoires justement plus intimes, plus sensibles, avec un graphisme peut-être plus pointu, dans un format qui était un format classique.

Fort de ces convictions, l'ambition de ces collections qu'étaient « Empreinte » et « Espresso », était d'amener des auteurs qui avaient envie de faire des histoires pas tout à fait dans l'esprit de ce qui se faisait classiquement à l'époque chez Dupuis à les réaliser, mais dans la même forme que précédemment, qui perdurait depuis vingt ans, trente ans, cinquante ans. Et *Marzi*, typiquement, est un ouvrage révélateur de cette démarche. Ce sont des histoires courtes, la vocation était de faire publier des petits chapitres dans *Le Journal de Spirou*, qui ensuite seraient republiées en albums.

Pour répondre à la question initiale, quand, à la suite de changements dans la structure éditoriale, je me suis retrouvé à m'occuper de ces titres, ça a effectivement été tout de suite mon intuition. C'est l'idée que j'avais, et que j'ai mené à bien, à savoir de faire évoluer ces deux titres, et en particulier *Marzi*, vers ce format. Le projet sur *Messire Guillaume/L'Esprit perdu* était déjà en partie initié, je n'en suis pas vraiment à l'origine, mais je suis arrivé très vite sur ce projet, pour aider à le mettre en forme jusqu'au bout.

**Pour quelles raisons ce format supplémentaire a-t-il été envisagé ?  
Qu'apporte-t-il au titre ?**

Pour *Messire Guillaume*, ce format est venu de l'envie que nous avions de publier une édition intégrale : c'est une histoire complète, qui se conclut à la fin des trois tomes. C'était une erreur, à mon avis – mais à l'époque nous avions trop la tête dans le guidon pour le voir – de se dire que nous pouvions publier une histoire en chapitres, que chaque album pourrait correspondre à un chapitre. Je pense que quand on lit un album, on lit un livre, on a envie d'avoir l'histoire complète et d'aller au bout. Donc s'il n'y a pas la densité d'histoire suffisante, avec suffisamment de résolutions apportées au lecteur, ça n'est pas assez. Nous avons donc vraiment envie de publier cette histoire dans son ensemble.

Après, il avait aussi des ambitions graphiques qui correspondaient aux désirs du dessinateur, Mathieu Bonhomme, qui avait à l'origine réalisé toute son histoire, ses trois albums, en demi-pages. Les grandes pages, telles qu'on les a vues dans *Spirou* à l'époque ou dans les albums de la collection « Repérages », c'était donc deux demi-pages remontées ensemble pour faire une grande page à un format traditionnel. Nous avons donc décidé de repartir du format qui était le premier format du dessinateur. Et nous avons seulement eu à retoucher cinq pages qui ne correspondaient pas à ce format sur les presque deux cent pages du projet.

**Donc cette nouvelle édition part, en quelque sorte, d'une initiative d'auteur ? D'un format de création ?**

L'envie artistique d'avoir l'histoire sous cette forme-là correspond aussi à une envie d'éditeur. Avec *Messire Guillaume*, nous nous sommes rendus compte (et cette fois encore, les choses se rejoignent avec *Marzi*), que nous plafonnions très vite en terme de chiffres de vente, et que nous n'atteignons pas forcément le potentiel de lecteurs que l'on pensait possible d'atteindre. Avant *Messire Guillaume*, Mathieu Bonhomme avait fait *Le Marquis d'Anaon* aux éditions Dargaud, qui avait pour lecteurs les amateurs de séries d'aventure classiques, et nous voyions bien que nous n'y étions pas, même en terme de niveau de vente. Il y avait vraiment a priori un potentiel que nous n'avions pas encore trouvé.

Donc oui, il y avait l'envie de l'auteur de trouver la forme idéale à son histoire, mais qui correspondait également à notre envie d'éditeur, qui voulions continuer à exploiter le projet, parce qu'avec la forme que nous lui avions donné à l'origine, nous n'avions pas, a priori, fait le plein des lecteurs potentiels.

Et ceci, pour moi, correspond vraiment à un changement du métier aujourd'hui, se dire qu'il ne suffit plus de choisir la bonne histoire et de la publier une seule fois, mais qu'il faut remettre la forme en question très régulièrement, amener un artifice de nouveauté pour pouvoir revendre l'histoire, continuer à la tenir, à la rendre présente sur les étals des libraires. Parce que sinon, avec le flot des nouveautés, cela se fait balayer, les albums sont plus référencés, et l'histoire disparaît.

**Donc ces deux formes sont quasiment complémentaires ? Il semble que *Marzi* n'aurait pas pu exister uniquement dans ce premier format, sans ces deux formes différentes qui lui permettent d'atteindre à la fois un lectorat jeunesse/grand public et un lectorat plus littéraire.**

Pour *Marzi* oui, complètement. C'est peut-être le cas le plus emblématique parce que l'on voit vraiment, via les dédicaces, comme nous l'avons dit, qu'il y a deux lectorats complémentaires, que l'on s'adresse vraiment à deux publics différents. Pour simplifier, il y a les lecteurs post *Persepolis*, qui ont envie d'histoires documentaires, biographiques, sur l'Histoire contemporaine, mais c'est aussi une bande dessinée qui est capable de toucher un lectorat jeunesse. Donc aujourd'hui nous continuons à imprimer et à réimprimer les deux livres, sous leurs deux formes différentes.

Économiquement, aussi, c'est important, parce que ce sont des bonnes ventes, mais tout de même pas des ventes phénoménales et astronomiques. Pour qu'une série comme celle-ci soit rentable aussi sur le long terme, nous avons besoin de ces deux formes. Je pense que s'il n'y avait pas eu la forme « roman graphique », nous aurions arrêté, ou en tout cas nous nous serions posé des questions, certainement, à un moment donné. Ce qui n'est plus le cas aujourd'hui, parce que les deux formes assurent qu'économiquement, nous soyons largement au dessus de la ligne rouge.

Il y a une autre chose importante, c'est que ce format, appelons-le « roman graphique », est le format international. C'est-à-dire qu'avant d'avoir publié ces albums dans ce format, nous n'avions pas fait de ventes à l'étranger. Et depuis, pour *Marzi*, nous avons vendu les droits dans quasiment une dizaine de pays, dont certains très prestigieux, puisque nous avons fait une édition américaine, chez Vertigo, DC Comics.

**Ce qui n'est pas possible avec l'autre format qui est typiquement franco-belge, c'est ça ?**

Oui, notre grand format cartonné ne fonctionne pas à l'étranger. Et pour revenir à *Messire Guillaume*, les éditeurs étrangers, lorsqu'ils sont face à une histoire comme celle-ci, en chapitres, attendent d'avoir la fin et la publient en intégrale. Alors est-ce qu'il s'agit d'une intégrale petit format, « roman graphique » ou d'une intégrale grand format comme on peut aussi le voir sur d'autres projets, chaque éditeur fait sa propre cuisine, mais c'est vraiment le cas. Et comme pour *Marzi*, les premières éditions étrangères de *Messire Guillaume/L'Esprit perdu* sont arrivées seulement après la publication de l'édition intégrale en noir et blanc.

**Est-ce encore une manière de rentabiliser les titres ?**

Oui, c'est ça.

**Les deux éditions de *Messire Guillaume* semblent moins complémentaires, continuez-vous à publier les deux formes ?**

A priori, en ce qui concerne *Messire Guillaume*, l'édition courante est plutôt l'édition en noir et blanc. D'ailleurs, nous avons réalisé trois éditions différentes en intégrale. La première, celle qui a reçu le prix d'Angoulême, était cartonnée. Puis nous avons réalisé un tirage de tête, toilé et en coffret, et enfin, celle que nous commercialisons aujourd'hui, d'un format identique mais broché.

*Messire Guillaume*, c'est une série d'aventure, c'est une quête adolescente qui se passe au Moyen Âge, avec un petit garçon qui passe dans un monde fantastique. Nous sommes vraiment sur des principes très connus de la littérature de jeunesse, et comme les jeunes lecteurs aujourd'hui lisent aussi énormément de choses en noir et blanc, du manga en l'occurrence, ce n'est pas un problème pour eux. Donc pour *Messire Guillaume*, l'exploitation permanente va plutôt être faite sur cette édition brochée en noir et blanc. Mais pour l'instant, nous avons encore du stock sur l'édition courante, et elle continue de vivoter.

**L'édition « pavé » de *Marzi* est en couleurs, avez-vous envisagé le noir et blanc ?**

Oui, nous y avons pensé. Mais l'édition en noir et blanc, en général, est une édition intégrale plutôt pour amateurs, un peu pointue, et on sait qu'a priori, si on dépasse les 5 000 exemplaires – pour une série standard, je ne parle pas des séries qui sont des best-sellers – ce sont déjà de très bonnes ventes. Donc c'est un peu une édition finale, ponctuelle, intégrale. Alors que l'édition en couleurs a un côté plus grand public, et c'est comme cela que nous avons envisagé *Marzi*. Nous avons vraiment travaillé cette édition comme un projet en vue de donner à l'histoire une deuxième édition courante.

De plus, il s'agit d'une bande dessinée qui contient beaucoup de texte, et après nos essais, nous avons trouvé que le noir et blanc donnait un rendu trop dense. Nous avons également fait des essais en bichromie. Les images que l'on connaît de l'époque sont en noir et blanc, avec le rouge du drapeau, nous avons travaillé dans ce sens, mais nous avons fini par choisir l'édition en couleurs.

**Le format de l'édition intégrale de *Messire Guillaume* a été induit par le travail de Mathieu Bonhomme. Qu'en est-il des auteurs de *Marzi* ?**

En ce qui concerne le format, ils étaient plutôt d'accord, disons qu'ils attendaient de voir. Par contre, ils n'étaient pas du tout d'accord avec l'idée de la couverture [la moitié supérieure est une photographie d'époque]. Pour eux, c'était une couverture mensongère, peu fidèle au contenu. Le principe de la photographie les gênait.

Nous avons beaucoup discuté, nous avons longuement argumenté...

De notre côté, nous pensions qu'il fallait absolument cibler l'époque, que c'était très important. Nous voulions montrer l'intérêt du livre pour le public d'ouvrages comme *Persepolis*. (Par ailleurs, les deux ouvrages ont paru sensiblement en même temps.) C'était également capital parce que le dessin

de Sylvain Savoia est très arrondi, très marqué jeunesse. Il a été travaillé pour cela, d'ailleurs, ce personnage avec ces grands yeux rond, un peu mangésant... Ajouter une photographie permettait de concerner les adultes.

**Vous a-t-il semblé que ces nouvelles éditions, autant dans le cas de *L'Esprit perdu* que celui de *Marzi*, vous ont ouvert les portes d'un certain académisme, d'une reconnaissance de la presse par exemple ?**

Oui, et de manière très évidente. *L'Esprit perdu* a donc reçu un prix à Angoulême, le jury a traité le livre comme s'il s'agissait d'une première édition.

Quand à *Marzi*, il suffit de jeter un œil aux revues de presse avant la parution dans ce nouveau format et après : elles ont au moins triplé.

**Vous publiez également certains des ouvrages de la collection « Aire Libre », dans ce petit format, alors appelé « Roman aire libre ». Est-ce pour les mêmes questions de complémentarité ?**

Certains des auteurs d'« Aire Libre », David B., Blutch, par exemple, sont des auteurs qui viennent de l'édition de bande dessinée indépendante, ils ont publié à L'Association ou chez Cornélius... Ce sont des auteurs qui ont eu envie d'écrire également pour le grand format couleur, chez « Aire Libre », ou dans la collection « Poisson pilote » de chez Dargaud.

Rééditer leurs ouvrages parus chez nous dans ce petit format était aussi une manière de revenir à une forme « roman graphique » prisé par ces maisons, et du même coup à son lectorat. D'ailleurs, dans le cas d'auteurs qui ne venaient pas de ces maisons indépendantes, ce format a moins bien marché, n'a pas réellement trouvé de public.

**Vous publiez également, dans ce format, le feuilleton web *Les Autres gens*. Pourquoi avoir choisi cette forme ?**

D'abord pour des questions techniques, il nous fallait une pagination importante, sinon, vue que la série est très longue, cela nous aurait pris plusieurs dizaines d'années avant de la clôturer. Et il fallait un format broché, qui soit manipulable.

Ensuite, pour les auteurs qui participent au projet, qui sont des auteurs au design plus pointu, plus original... Dont le public, également, est plus à même d'être lecteurs de romans graphiques.

Il s'est agi d'allier le fond et la praticité de la forme.

**Une question plus générale : Pensez-vous que le roman graphique participe de la démocratisation de la bande dessinée en librairie, et spécifiquement dans les librairies généralistes ?**

C'était effectivement l'ambition mais je ne crois pas. Disons qu'il y a encore beaucoup de travail à faire pour aller dans ce sens.

Avant, les romans graphiques ne trouvaient pas leurs places dans les rayons, ils étaient mis sur table un temps, puis mal rangés, mal classés entre les albums... Aujourd'hui, ils ont une place, ils ont une visibilité. Mais je ne crois pas que ce soit réellement le cas pour les librairies généralistes, il faudrait regarder nos chiffres de mise en place, mais je ne pense pas.

À l'international, par contre, oui, aux États-Unis par exemple, le roman graphique a fait rentrer la bande dessinée dans les librairies là où les *comics* ne l'avaient jamais fait.

**Entretien du 4 mai 2012 avec Benoît Peeters, auteur,  
fondateur et éditeur des Impressions nouvelles,  
conseiller éditorial pour les éditions Casterman  
(Revu le 12 septembre 2012)**

---

**Historiquement, où placeriez-vous l'apparition du roman graphique ? Est-ce pour vous plutôt un format ou un genre littéraire ?**

Même si cela peut sembler spécieux, il ne me semble pas inutile de commencer par faire la distinction entre le *graphic novel* et le roman graphique. Il n'est pas certain que la formule ait exactement le même sens, aujourd'hui, en Europe, et aux États-Unis, et surtout qu'elle ait le même sens aujourd'hui qu'à l'époque de *Maus* de Spiegelman.

Partons d'une constatation simple : aux États-Unis, on est habitué depuis longtemps à des formats plus petits que ceux qui ont fait le succès de la bande dessinée franco-belge. Le format du *comic book* n'est pas très différent du format du *graphic novel* pour ce qui est de la hauteur et de la largeur, et que ce qui les différencie d'abord, c'est l'épaisseur. Le *comic book* est un fascicule mince et périssable, plutôt un produit presse, et le *graphic novel* est parfois un empilage de plusieurs *comic books* ; bien entendu, il peut aussi s'agir d'un récit qui a été conçu d'emblée comme un livre. Il y a des cas ambigus, comme *Watchmen*, où on peut dire qu'il s'agit à la fois d'un livre à part entière, soigneusement construit, et d'un ensemble de *comic books*. Mais *Maus* lui-même, l'emblème par excellence du *graphic novel*, est d'abord paru en feuilleton dans la revue *Raw*, sous forme de petits fascicules.

Un peu plus tôt, en 1978, il y avait eu Will Eisner, avec *A Contract with God*, traduit sous le titre *Un Bail avec Dieu* aux Humanoïdes Associés en 1982, dans une collection éphémère mais importante historiquement : « Autodafé ». L'album avait intrigué, mais n'avait pas marché du tout. À ce moment-là, au milieu des années 1980, l'expression « roman graphique » n'avait pas encore de sens dans la bande dessinée européenne. On peut considérer *Maus* avec son immense succès et qui l'a couronné, comme le véritable acte de naissance. Le premier tome est paru en 1986 et a connu un immense succès, aux États-Unis puis dans de nombreux autres pays. Le second tome est paru en 1991, et a reçu le prix Pulitzer. C'est la première fois que ce prix récompensait une bande dessinée, et c'était sans doute précisément parce qu'il s'agissait de quelque chose de très inhabituel, qui sortait en partie des limites du genre, de ce qu'étaient alors les limites du genre. En France, symptomatiquement, *Maus* n'a pas été publié chez un éditeur de bande dessinée, mais chez Flammarion. Art Spiegelman l'a dit à diverses reprises, notamment dans *Méta-Maus* : il voulait une histoire qui ait l'ampleur d'un roman, qui nécessite un marque-page parce que le lecteur allait devoir la lire en plusieurs fois. Il voulait un livre au sens le plus fort du terme, une bande dessinée si dense qu'il serait presque impossible de la lire d'une traite. Bien sûr, il arrive qu'un grand lecteur lise un roman littéraire en une seule fois,

mais en général le roman appelle une lecture discontinue, ce qui n'est pas forcément le cas d'un *Tintin*, d'un *Astérix* ou d'un *Lucky Luke*.

Pour revenir à notre point de départ, nous pourrions donc parler d'une naissance du *graphic novel* principalement anglo-saxonne. À l'origine, le *graphic novel* existe par opposition aux fascicules que sont les *comic books*. L'introduction dans le monde de la BD franco-belge se fait dans un deuxième temps et se heurte à de nombreuses résistances. Le bande dessinée francophone repose une tout autre tradition, où le standard dominant est l'album de grand format cartonné couleur de 48 ou 64 pages. Il y a donc deux traditions éditoriales et deux rapports à l'objet-livre. C'est sans doute pour cette raison que l'émergence du roman graphique dans le marché francophone va être plus lente et plus compliquée que dans le monde anglo-saxon. Le roman graphique se heurte à un format dominant, un format qui a donné naissance à beaucoup de chefs-d'œuvre, et qui pendant très longtemps a été synonyme de succès commercial. N'oublions que pendant de nombreuses années, les éditeurs et les libraires pensaient, dans leur immense majorité, que la « vraie » bande dessinée, celle que le marché considérait comme professionnelle, était l'album cartonné couleur – le « 48 CC » comme l'appelle Menu – qui a prédominé au moins des années 1950 jusqu'à l'an 2000.

Même si l'album cartonné couleur existait avant les années 1950 et garde une grande place aujourd'hui, ces dates représentent, me semble-t-il, la période où ce format se confondait quasiment avec le monde de la BD. À la fin des années 1990, l'idée qui continuait de prévaloir chez la plupart des grands éditeurs était qu'il y avait d'un côté les choses sérieuses, les séries formées d'albums cartonnés couleur, et d'un autre côté l'expérimental, une petite niche, marginale, qui privilégiait d'autres formes et d'autres formats, des livres souvent plus petits, souples et de pagination plus abondante, en noir et blanc, etc. Des produits bizarres et élitistes. Aujourd'hui, plus personne ne dirait ça, que ce soit chez Casterman, Dargaud, Dupuis, Delcourt et les autres. Devant l'énorme succès d'un livre comme *Chroniques de Jérusalem* de Guy Delisle, pour ne citer que cet exemple, personne ne dirait plus qu'il y a la BD sérieuse, sur laquelle le marché repose, et puis le roman graphique qui est une fantaisie.

Il y a donc eu en l'espace de vingt ans une énorme évolution dans le paysage de la bande dessinée francophone, évolution que j'attribue à trois causes principales.

La première, c'est l'internationalisation globale de la bande dessinée, des traditions de la bande dessinée européenne, nord-américaine, sud-américaine, asiatique, etc. Les marchés, qui étaient jusqu'alors relativement autonomes, se sont mis à se mélanger ; les salons de bande dessinée sont devenus de plus en plus internationaux ; les traductions se sont multipliés presque dans tous les sens. Même des pays traditionnellement aussi protectionnistes que les États-Unis et le Japon ont commencé à traduire des albums venus d'autres traditions. Tous ces phénomènes sont bien sûr adossés à Internet, qui a contribué à créer, dès le début des années 1990, un espace global de la bande dessinée. Je l'ai constaté à travers quelques voyages récents : un jeune auteur comme Bastien Vivès séduit aujourd'hui

partout à travers le monde ; son style, nourri d'influences venues d'un peu partout, a largement dépassé les limites de la bande dessinée européenne. Des auteurs aussi sophistiqués que Chris Ware et Nicolas de Crécy sont traduits dans de très nombreux pays, alors que bon nombre de séries *mainstream* ont le plus grand mal à s'exporter.

Un deuxième point essentiel, c'est bien sûr l'arrivée du manga en Europe, aux États-Unis et ailleurs. Avec le manga, se sont imposés des formats plus petits, des paginations plus épaisses et presque toujours en noir et blanc. Tous ces éléments, qui semblaient anti-commerciaux chez nous, n'ont nullement empêché les mangas de connaître un énorme succès, notamment auprès des très jeunes. Ils ont ainsi pris l'habitude d'un rapport tout différent au livre et à la lecture.

Le troisième facteur qui a favorisé l'ascension du roman graphique, c'est l'édition indépendante, à commencer par L'Association qui a familiarisé les lecteurs avec de nouveaux formats et de nouveaux styles, et remis à l'honneur le noir et blanc.

Ces différents phénomènes, qui obéissent apparemment à des logiques très différentes - le manga touche plutôt les enfants, et les bandes dessinées indépendantes plutôt un public adulte et sophistiqué - sont pourtant tous allés dans le même sens. Je me souviens très bien - c'est une anecdote personnelle mais elle me semble significative - que mes deux fils, vers 12-13 ans, sont passés abruptement de *Dragon Ball Z* à la revue *Lapin* et aux albums de L'Association. J'étais abonné à *Lapin* et j'achetais pas mal de livres de L'Association, mais il y avait chez moi plein de bandes dessinées franco-belges « classiques » qu'ils auraient pu choisir. Pourtant, ils sont passés plus facilement de mangas comme *Dragon Ball Z* à la bande dessinée indépendante. Ce genre d'objet, épais et souple, leur était déjà familier, le noir et blanc ne leur apparaissait pas du tout un obstacle, et le travail graphique d'un Trondheim ou d'un Sfar les faisait rire, d'autant qu'il était nourri de références au monde du manga, des jeux de rôle et des jeux vidéo. Entre des mangas populaires et des œuvres pointues, le passage s'est donc fait plus facilement que vers l'album cartonné couleur franco-belge. Je ne sais pas si ça a été le cas pour beaucoup d'autres ados, je ne veux pas généraliser cette situation, mais je redis que mes fils avaient bien d'autres bandes dessinées à portée de main que celles de L'Association, de Cornelius et des Requins Marteaux. Pour pas mal de jeunes lecteurs de cette génération, des choses qui avaient longtemps été considérées comme difficiles et élitistes - des albums souples, en noir et blanc, des styles graphiques assez sauvages ou bizarres - sont apparues tout à coup comme modernes et excitantes.

Pour revenir aux trois causes précédemment évoquées, il serait difficile de peser le poids de chacune, mais ce qui me paraît frappant c'est leur simultanéité. Ce sont des phénomènes qui arrivent pour des raisons différentes mais qui se renforcent mutuellement. L'internationalisation de la bande dessinée obéit au désir de ne plus être enfermé dans sa propre tradition. Des auteurs comme Moebius, Otomo ou Taniguchi ont ainsi joué un rôle essentiel de passeurs entre la tradition de la bande dessinée franco-belge et le monde des mangas. Spiegelman, Frank Miller et Alan Moore ont joué, chacun à leur façon, un rôle comparable entre le monde des *comics* et la

bande dessinée franco-belge. L'émergence des indépendants s'est construite à cause de l'essoufflement des revues et des magazines, qui étaient jusqu'alors les portes d'entrée naturelles dans la profession et d'une certaine fermeture des grands éditeurs pendant les années 1990. Les auteurs de l'Association ont opposé une réponse extrêmement créative aux difficultés qu'ils rencontraient. Ils ont notamment choisi un type de fabrication qu'ils pouvaient maîtriser, et qui pouvait devenir rentable même avec des tirages modestes. Ils ont inventé une économie correspondant à leur esthétique, à moins que ce ne soit une esthétique correspondant à leur économie. Il se trouve en tout cas qu'ils ont privilégié le noir et blanc et la liberté de pagination. Le rapport à l'occupation de la page a été bouleversé à partir du moment où les auteurs n'étaient plus rémunérés pour la prépublication. Il faut se souvenir que le paiement à la planche était quelque chose d'essentiel pour les dessinateurs, jusqu'au début des années 1990. Ce système offrait un confort indéniable, mais n'était pas exempt de contraintes. À l'époque de (*À Suivre*), quand un auteur faisait un dessin en pleine page plutôt qu'une vraie planche de bande dessinée, on le considérait comme un paresseux ou un profiteur ; je me souviens très bien de remarques de Jean-Paul Mougin à ce sujet. Mais avec la disparition des revues, il n'est plus question de paiement à la page pour l'immense majorité des auteurs. Du coup, on ne compte plus les pages de la même manière : désormais, une pleine page peut ne comporter qu'un titre enluminé, ou un très grand dessin, ou une petite image, puis être suivie d'une page très dense. La page en tant que telle compte moins, elle devient un élément dans un ensemble qui est le livre. Autrefois, lorsqu'un auteur disposait de 8 pages dans une revue mensuelle, il fallait que chaque page contienne beaucoup d'éléments. Et des années plus tôt, quand Jacobs disposait d'une seule page au dos du journal *Tintin*, il fallait qu'il y raconte énormément de choses, avec beaucoup de texte, sinon le lecteur aurait eu l'impression que le récit n'avancait pas. Dès qu'on se met à penser en terme de livre et non plus de publication dans la presse, la situation change profondément. À partir de ce moment-là, les repères du monde de la bande dessinée se brouillent. Et le roman graphique commence à s'imposer.

Il reste pourtant un gros malentendu dont les conséquences se font fortement sentir aujourd'hui. Car ce que nous appelons « roman graphique » se contente souvent de désigner un format, en méconnaissant les différences énormes de style, de contenu et de projet. Comme si le roman graphique était une affaire de hauteur de rayonnage !

Faut-il considérer la plupart des mangas comme des romans graphiques ? Je ne pense pas que ce soit pertinent. Les enfants de *Maus* et de *Dragon Ball Z* ne forment pas une famille cohérente, même s'ils ont d'indéniables points communs. Le fait de se rapprocher par le noir et blanc, le format et la forte pagination ne suffit pas à les rassembler en un seul genre. D'un autre côté, si on reprend les choses historiquement, on est tenté de se dire que *Le Secret de l'Espadon*, *Silence* de Comès ou *La Ballade de la mer salée* sont déjà des romans graphiques, tout comme *Le Grand Pouvoir du Chninkel*, tout comme *Les Phalanges de l'ordre noir* ou *Partie de chasse* de Christin et Bilal, et même *Le Lotus Bleu* d'Hergé. N'oublions pas que la première version de cet album, parue en 1936 chez Casterman, a été dessinée en noir et blanc, en 124 pages

assez denses qui supportent assez bien la réduction. Lorsqu'on publie aujourd'hui des rééditions en format réduit de ces Tintin en noir et blanc, la ressemblance avec le roman graphique contemporain devient frappante. Il y a chez le jeune Hergé un traitement à chaud de l'actualité qui le rapproche de Joe Sacco ou de Guy Delisle. *Le Lotus Bleu* serait plutôt un « roman graphique orienté enfants », mais un roman graphique tout de même.

Les questions qui se posent deviennent donc à mes yeux : doit-on privilégier désormais une définition du roman graphique fondée avant tout sur l'objet, ce qui conduirait à inclure des albums qui n'ont pas vraiment une dimension romanesque mais qui ont un look « indé » ? Ou faut-il plutôt inclure dans le roman graphique des albums qui en ont l'ambition et le ton, même s'ils ne correspondent pas nécessairement à l'objet roman graphique tel qu'il s'est imposé récemment ? Faut-il retraverser toute l'histoire de la bande dessinée et se dire que le roman graphique a sans doute commencé très tôt, avec Töpffer, puis Alex Raymond, Milton Caniff etc. ? Ou doit-on plutôt considérer que le roman graphique a émergé en tant que tel dans les années 1990 ?

Personnellement, j'aurais tendance à dire que le plus intéressant, c'est de ne pas arbitrer entre ces deux définitions, d'accepter la complexité du problème, et de se dire que la définition du roman graphique sera nécessairement instable, et différente d'un pays à l'autre. Après tout, il est arrivé que le même livre soit publié dans des formats différents d'un pays à l'autre. Avant le grand succès de Jirô Taniguchi en France, *Le Journal de mon père* a été publié en trois volumes grand format chez Casterman. Quand j'ai commencé ma mission de conseiller éditorial, ce choix m'est apparu comme une erreur. Je trouvais désolant de diviser en trois une histoire qui était profondément unitaire et d'agrandir un dessin qui n'était pas fait pour ça. La collection « Écritures » s'est créée en partie en réfléchissant à ce récit. Et la nouvelle édition – très proche de la version japonaise – a permis à de nombreux lecteurs de le découvrir et de l'apprécier pleinement.

**J'aimerais que nous nous arrêtions un moment sur la création de la collection « Écritures » : quelles ont été vos ambitions ? Vos attentes ? Pourquoi avoir choisi ce moment précis ?**

Pendant l'été 2001, j'ai écrit un rapport à la demande de Casterman. Dans ce texte assez long, il y avait une ou deux pages où je proposais de créer une collection appelée « Écritures ». Je revenais sur le malentendu qui avait conduit la plupart des grands éditeurs, pendant les années 1990, à manquer le virage du roman graphique, le considérant comme un épiphénomène alors qu'il était en train de s'imposer. À mes yeux, il n'y avait aucune raison de confiner le roman graphique à l'expérimental. Je défendais l'idée que le roman graphique pouvait prendre de multiples formes, dont certaines toucheraient un large public, en partie nouveau, et que les grands éditeurs avaient donc tout intérêt à être présents dans ce secteur. À ce moment-là, dans les grandes maisons, l'expression roman graphique était presque synonyme d'échec commercial. Il y avait déjà eu des essais de plusieurs côtés, pas seulement aux Humanoïdes Associés, mais rien n'avait vraiment

marché. Il me semblait pourtant que la situation avait évolué, que le moment était favorable, et qu'il fallait que les grands éditeurs s'emparent de ce format. Il était dommage que Casterman ait délaissé ce terrain depuis plusieurs années, après avoir initié le roman en bande dessinée avec (*À Suivre*), dès 1978. Il y avait un vrai paradoxe dans le fait d'avoir décroché de ce secteur, qui semblait pourtant appartenir aux gènes de la maison.

Une deuxième réflexion portait sur l'idée d'une collection internationale. Je pensais qu'« Écritures » pouvait rassembler de la création francophone et des traductions. Il fallait tenir compte des nouvelles passerelles qui se créaient dans le monde de la bande dessinée, en rassemblant des œuvres et des auteurs venus d'un peu partout sous un même label. (C'est un point que la collection a beaucoup développé depuis lors, notamment avec les volumes collectifs sur le Japon, la Corée, etc.)

Enfin, j'avais la conviction que, face à la diversité de ce qui serait proposé, une unité marquée de la collection était nécessaire. Il fallait qu'« Écritures » soit très identifiable, pour aider le public, désorienté déjà par une production abondante (même si elle l'était beaucoup moins en 2002 que maintenant), à repérer des albums qui pouvaient avoir un air de famille.

Les premiers titres qui ont été publiés allaient déjà dans ce sens-là : dès les premiers titres, il y a eu un album anglais, un album japonais et des albums d'auteurs francophones. Nous avons eu la chance d'avoir très vite un grand succès avec *Quartier Lointain* de Jirô Taniguchi. Ce titre est devenu un peu l'emblème de la collection, même si on y trouve aussi des choses très différentes comme *L'homme à la fenêtre* de Mattotti et Ambrosi, *Droit du sol* de Charles Masson ou *Kiki de Montparnasse* de Catel et Bocquet. *Blankets* de Craig Thompson a marqué lui aussi une date importante, ne serait-ce que par son ampleur exceptionnelle : 600 pages en un seul volume ; *Habibi* a une pagination plus forte encore et une tout aussi grande richesse graphique et narrative...

La diversité d'« Écritures » est pour moi l'une des grandes différences avec L'Association ou Ego comme x, qui avaient des collections de romans graphiques très orientées : privilégiant l'expérimental au sens large à L'Association, vouées à l'autobiographie chez Ego comme x. « Écritures » devait pouvoir accueillir des récits très accessibles comme des œuvres plus pointues. Ce qui comptait, c'était l'ampleur de projets portés par une vraie ambition narrative. D'ailleurs, les rares volumes très minces qui ont été publiés dans « Écritures » ont été des échecs. Dès qu'on essaie de faire rentrer dans la collection quelque chose qui n'a pas cette ampleur, le lecteur ne suit pas. Il préfère un vrai roman graphique en plutôt qu'un simulacre de roman graphique en noir et blanc. Le noir et blanc n'est pas consubstantiel...

**Vous avez cité tout à l'heure Alan Moore. Comment considérez-vous *Watchmen* dans l'histoire du roman graphique ?**

Vous avez raison d'y revenir, *Watchmen* marque une étape très importante dans l'histoire du roman graphique. L'album a lui aussi subi des tribulations éditoriales très intéressantes en français, puisqu'il a d'abord été publié en grand format, en plusieurs volumes. Je n'ai jamais aimé cette édition, je

trouvais que même si la traduction de *Manchette* était bonne, ces objets n'étaient pas satisfaisants, et qu'en plus cela ne convenait pas au dessin de Gibbons d'être agrandi comme ça. Je préférais nettement la version anglaise, souple et en petit format ; c'est d'ailleurs celle qui a fini par s'imposer pour les rééditions en langue française.

L'un des aspects intéressants de *Watchmen*, c'est qu'il s'agit d'un roman graphique à vocation grand public. Le récit sur la tradition des super héros est particulièrement excitant pour quelqu'un qui a grandi avec cet univers. Le scénario d'Alan Moore est extrêmement sophistiqué dans son architecture narrative, mais il a en même temps des aspects très populaires. Le livre n'appartient pas du tout à la même tradition que *Maus*, qui, même s'il est devenu un immense succès, correspondait à l'origine aux préoccupations d'un auteur d'avant-garde. Alors que *Watchmen* reprend le *mainstream*, et le transforme en un objet sophistiqué. Ce sont des démarches complémentaires, aussi passionnantes l'une que l'autre, et sans doute aussi influentes dans l'histoire de la bande dessinée. Pour avoir une bonne perception du roman graphique, il ne faudrait pas non plus oublier Frank Miller. Alan Moore et lui – si différents soient-ils – représentent une tendance très importante du roman graphique. Ils prouvent notamment que le roman graphique n'est pas voué à faire de l'autobiographie, qu'il peut aussi proposer de vrais récits d'aventures, de vrais œuvres « de genre ». Il y a vraiment des directions différentes, et ce serait une grosse erreur que de croire que le roman graphique est un style. Le roman graphique n'est sûrement pas un style.

Même au sein des récits autobiographiques d'ailleurs, des albums comme *L'Ascension du Haut-Mal* de David B, *Persepolis* de Marjane Satrapi ou le *Journal* de Fabrice Néaud sont extrêmement différentes. Entre parenthèses, on retrouve ici la question du format. *L'Ascension du Haut-Mal* a été publié dans un format plus grand que la plupart des romans graphiques. Une définition privilégiant ce critère écarterait donc ce titre, et plus encore *Le Photographe* de Guibert, publié en couleur, cartonné, et d'abord en plusieurs volumes. Mais exclure de tels titres conduirait à une absurdité. On ne peut pas considérer *La Guerre d'Alan* du même Guibert comme un roman graphique et écarter *Le Photographe*. Ce sont des objets différents, mais ce sont des œuvres aux ambitions identiques. Est-ce que *Le Chat du rabbin* est une série classique en grand format quand il paraît chez Dargaud, et devient un roman graphique quand il est repris en volumes plus petits et plus épais dans la traduction anglaise ? On voit à travers ces exemples combien serait sottise une définition stricte par le format de publication. On en arriverait à dire : « roman graphique » en deçà du A4, « bande dessinée » au-delà. Il serait tout aussi ridicule de croire que, dès qu'on réduit un peu le format d'un livre, à l'occasion d'une intégrale ou d'une édition étrangère, il change de nature. Par exemple nous venons d'avoir, avec Schuiten, nos premiers albums traduits au Japon. Ils ont choisi de rassembler trois histoires en un seul volume, dans un format légèrement réduit. Bien évidemment, ce très gros livre a des allures de roman graphique. *Les Cités obscures* n'ont pas changé de nature pour autant. Il se peut que, pour mieux vendre notre travail au Japon, l'éditeur surfe sur la mode du roman graphique. Ce serait

d'ailleurs une sorte de retour aux sources, puisqu'au début *La Fièvre d'Urbicande* ou *La Tour* étaient sortis dans une collection appelée « Romans (À Suivre) », qui privilégiait déjà le noir et blanc, l'ambition narrative et les fortes paginations.

### **Comment alors, au bout du compte, définir le roman graphique ?**

Je plaiderais pour une définition en déséquilibre, évolutive et modulable, et certainement pas pour des catégories étanches. Il faut se souvenir constamment que, suivant les décennies, suivant les pays, une chose va être ou ne pas être considérée comme du roman graphique. Cela nous demande de relire l'histoire de la bande dessinée un peu différemment... On ne va bien sûr pas dire que *Les Peanuts* ou *Little Nemo* sont des romans graphiques : dans *Little Nemo*, chaque page à une vraie indépendance ; quant aux *Peanuts*, la construction en strip est déterminante dans la réussite de la série et le rapport que nous avons avec ses personnages... Bien entendu, il ne faudrait pas qu'une définition trop lâche nous amène à dire que toute histoire longue est un roman graphique, et par exemple qu'une saga comme *Largo Winch* est finalement un roman graphique. Mais par contre, toutes les définitions dogmatiques, qu'il s'agisse de la bande dessinée ou du roman graphique, me paraissent inutiles sinon dangereuses. Un art évolue en transgressant les frontières qui étaient établies. Les définitions sont faites pour être battues en brèche, et les catégories ne nous intéressent que tant qu'elles aident à comprendre quelque chose. Si la vogue du roman graphique permet de créer un nouveau rayon dans une librairie générale, c'est utile. Mais si une définition sert à écarter des œuvres atypiques et innovantes, elle devient inutile et même malfaisante. Je n'ai pas à ce propos la même position qu'un certain nombre d'historiens ou de critiques. Je suis persuadé que les définitions sont des boîtes à outils. Quand la boîte à outils est adéquate, il faut s'en servir ; quand les outils ne sont plus adaptés, il faut se dépêcher d'en changer. Au fond, toutes les définitions courent derrière une réalité qui se transforme à vive allure. Le travail de réflexion ne doit pas tenter de freiner cette évolution, en disant : « Attendez, laissez-nous le temps de cadrer tout ça, vous n'entrez pas bien dans nos cases ! ».

On commence aujourd'hui à rencontrer des problèmes du même type avec la bande dessinée numérique, les blogs, les BD sur iPad ou sur téléphone mobile. Certains voudraient les écarter, dire que ces développements ne font pas partie de la bande dessinée. D'autres, comme Scott McCloud y voient l'avenir de la bande dessinée et quasiment sa vérité. Je ne partage aucune de ces deux positions. Pour l'instant, ce sont des formes qui se cherchent, qui jouent avec certains paramètres de la BD et s'en éloignent par d'autres aspects. On verra bien ce qu'elles deviendront et si elles finissent par prendre leur autonomie.

**Est-ce que vous avez l'impression que la catégorie du roman graphique a réellement permis de faire entrer la bande dessinée dans les librairies généralistes ?**

Oui, pendant un certain temps... La catégorie du roman graphique a ouvert une brèche dans les librairies, mais aussi dans les bibliothèques, et dans la presse généraliste. Elle a permis pendant quelques années d'amener la bande dessinée dans des lieux où elle n'entraît pas. Mais il se trouve que la surproduction dont la bande dessinée est victime depuis un certain nombre d'années a touché aussi le roman graphique. Il n'y a pas que la BD *mainstream* qui soit en surproduction. Tous les genres en sont aujourd'hui victimes. Le nombre grandissant des éditeurs, la multiplication de titres médiocres chez certains petits éditeurs, la généralisation abusive de la catégorie de roman graphique sont autant d'éléments qui ont pesé. En peu d'années, on a saturé le petit rayon qui était en train de se mettre en place ; on y a fait entrer tout et n'importe quoi. Et le libraire généraliste, qui n'a pas la possibilité d'étendre beaucoup le rayon bande dessinée, ne veut pas non plus accorder toute la place au roman graphique. Il a besoin d'avoir aussi de la bande dessinée classique. Il ne va pas refuser un album du *Chat* ou un *Astérix* sous prétexte qu'il y a une mode du roman graphique. Il a besoin du nouveau *Blake et Mortimer* comme de *Quai d'Orsay*, qui n'est pas à proprement parler un roman graphique. À l'intérieur du petit rayon roman graphique, il voudrait donc ne présenter que le meilleur : les titres réellement capables d'attirer un autre public que les passionnés de BD. Mais un tel choix est très difficile pour un libraire non spécialisé ; il le devient même pour les spécialisés d'ailleurs. On assiste donc à un resserrement du marché sur les valeurs dites sûres et les collections les mieux établies.

La situation s'est donc récemment retournée, de manière assez inquiétante. Le public du roman graphique et de la bande dessinée indépendante a certes augmenté, mais pas du tout dans la même proportion que le nombre de romans graphiques. Et tout le monde en est victime. Aujourd'hui, de très bons albums de jeunes auteurs ou d'auteurs atypiques ont moins de chances d'être remarqués et vendus qu'il y a quinze ou vingt ans. Seuls quelques romans graphiques, très médiatisés, tirent leur épingle du jeu. Lorsque L'Association et Cornélius représentaient l'essentiel de la production indépendante, ils avaient évidemment une visibilité plus grande qu'aujourd'hui. Il faut bien comprendre qu'un livre comme *Plates-bandes* de Jean-Christophe Menu - dans lequel j'ai été personnellement attaqué en même temps qu'un certain nombre d'autres gens - constituait d'abord un signe annonciateur de cette crise, de ce durcissement du marché ; on peut même dire que c'était un symptôme d'auto-défense. Avec le recul, quand on voit l'évolution de L'Association, on peut le lire de cette façon. Avant d'être esthétique, la polémique engagée par Menu était territoriale. Le mot de « plates-bandes » le disait bien : « vous marchez sur nos plates-bandes, alors que le jardin n'est pas extensible ».

Tout cela se marque de plus en plus, et sur un mode de plus en plus raide, parce que nous vivons une accélération des tendances, des modes, des effets de crise, dans un contexte de mutation générale du monde du livre et des pratiques culturelles. Voilà pourquoi l'âge d'or du roman graphique est déjà derrière nous, en tout cas en termes commerciaux. Et voilà pourquoi arrivent les mémoires et les thèses qui lui sont consacrés ! C'est toujours au moment où un phénomène a perdu une bonne part de sa centralité que la critique et

l'université se penchent dessus pour tenter de le comprendre et de l'analyser. Quand on a écrit les premiers livres sur Hergé, quand Numa Sadoul a réalisé ses grands entretiens avec lui, il avait plus ou moins fini son œuvre et ses albums les plus importants étaient parus depuis quelques années. C'est à ce moment-là qu'arrive la littérature secondaire, comme un symptôme parmi d'autres.

**Est-ce que le format roman graphique peut devenir une nouvelle contrainte ? Est-ce qu'il y a un risque de passer de la liberté narrative et graphique à de nouveaux standards ?**

Oui, cette mode peut avoir des effets pervers : le suivisme, la maladresse graphique déguisée en style, les autobiographies sans enjeu, les histoires quotidiennes enlisées dans la platitude... Au départ, le roman graphique était porté par une vraie nécessité, que l'on retrouve dans *Maus*, *L'Ascension du haut-mal*, le *Journal* de Fabrice Néaud et bien d'autres titres. Mais chez certains, l'autobiographie devient anecdotique et creuse : je suis au festival machin, je rentre chez moi, je m'ennuie, ma copine tire la gueule... Ces banalités, on les déguise formellement en romans graphiques pour essayer de les vendre ; et le lecteur se fatigue. Ceci dit, n'oublions pas que la bande dessinée classique ou de genre comporte aussi énormément de sous-produits, le manga également, ce n'est nullement l'apanage du seul roman graphique.

Je pense pourtant que la tendance de fond du roman graphique est installée et qu'elle ne va pas disparaître. Et que l'album de bande dessinée à l'ancienne, en 48 pages pas très denses, se lisant en 15-20 minutes et demandant au lecteur d'attendre un an ou davantage pour le volume suivant, a probablement été tuée, ou du moins mise à mal par cette tendance. Aujourd'hui, on ne supporte plus d'acheter 10, 12 ou 15 euros un album qu'on lit à toute vitesse et qui ne raconte pas grand chose ; on est fatigué de ces séries interminables où un tome n'a d'autre but que de vous entraîner vers le tome suivant, en retardant indéfiniment la résolution de l'intrigue. Il est essentiel aujourd'hui qu'un livre de bande dessinée, quel que soit son genre, propose un temps de lecture suffisant et une vraie richesse narrative. Longtemps, certaines séries fatiguées ont tenu commercialement grâce à une sorte de « collectionnisme » ; les passionnés continuaient d'acheter les tomes d'une série pour qu'ils puissent s'aligner les uns derrière les autres sur une étagère, quand bien même le projet avait perdu tout intérêt depuis longtemps. Aujourd'hui, c'est quelque chose qui a du plomb dans l'aile, et je ne le regrette pas. Un album ne peut pas se contenter d'être un simple maillon dans une série. En tant que livre, il devrait procurer un temps de lecture comparable à celui d'un film ou d'un livre de texte, c'est-à-dire nous occuper au moins une soirée, ne pas être immédiatement oublié et remplacé. C'est hélas un des travers d'une partie de la production BD : on a usé et abusé de certains ressorts feuilletonnesques pour repousser toujours plus loin la vraie fin d'une histoire. Il y a des astuces qui pouvaient fonctionner dans la presse, mais qui n'ont plus de sens lorsqu'on demande au lecteur d'acheter un album. N'oublions pas que la bande dessinée est relativement

chère : non pas en tant qu'objet, mais lorsqu'on met en rapport le prix et le temps de lecture. S'il faut trois ou quatre BD pour meubler une soirée, c'est qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Et il n'est pas surprenant que le lecteur se contente de les lire en librairie. L'inconsistance narrative n'est pas compatible avec l'acte d'achat, sauf s'il s'agit d'une merveille graphique que l'on peut regarder de nombreuses fois. Bien sûr, il y a des livres où l'aspect visuel est dominant, mais cela n'a de sens que pour des auteurs de qualité exceptionnelle. Roman graphique ou non, une bande dessinée est d'abord faite pour être lue.

**Entretien du 9 mai 2012 avec Jean-Luc Fromental,  
auteur, scénariste et éditeur, anciennement responsable  
de la collection « Autodafé » aux Humanoïdes Associés  
et aujourd'hui en charge de la collection « Denoël  
Graphic aux éditions Denoël.**

---

**Comment définiriez-vous le roman graphique ? Diriez-vous qu'il s'agit plus d'un genre spécifique de la bande dessinée ou d'un nouveau format ?**

Déjà, notons qu'il s'agit de la traduction du terme anglo-saxon *graphic novel*, qui n'a finalement pas exactement la même acception en anglais et en français.

Au départ, ça dit bien ce que ça veut dire : c'est un roman, dans le sens où ça en utilise les techniques et les trames narratives, et c'est graphique parce que c'est dessiné. La définition, en fait, est très large, et elle recouvre énormément de choses. Elle a été utilisée en France plus tôt qu'on ne l'a imaginé, et avant que le terme ne devienne populaire : dans les années 1980, la revue (*À Suivre*) s'est lancée sur la définition du roman dessiné, et la notion de format y était très importante. Il s'agissait de récits d'une longueur exceptionnelle, qui échappaient au format traditionnel de la bande dessinée telle qu'on la connaissait en Europe et spécialement dans les pays francophones – qu'il est convenu d'appeler franco-belges – à savoir ce que vous connaissez chez Dupuis, des albums comme *Tintin* par exemple (même s'il est à noter qu'aux États-Unis, *Tintin* est qualifié de *graphic novel*, donc c'est finalement un terme qui a la valeur qu'on lui prête en fonction du contexte.) Cette définition qu'à utilisée (*A Suivre*) s'appliquait, si je me souviens bien, en premier au travail de Tardi et Forest. *Ici-même*, par exemple, était remarquable par une spécificité qui était sa longueur. C'était un volume d'un bloc, qui devait faire autour de 160 pages, ce qui, dans une époque où la bande dessinée tournait entre 48 et 64 pages, était vraiment une première. Ensuite, si on résonne en terme de contenu, de quantité à la fois de péripéties, de narration, mais aussi de mots et d'images, on s'aperçoit, quand on regarde les œuvres d'Edgar P. Jacobs, *Black et Mortimer*, que bien que ce soient des albums de 64 pages, ils pourraient tout à fait correspondre à la définition, y compris moderne, que l'on a du *graphic novel*, dans le sens où la quantité de texte qu'il recèle est énorme, et la quantité d'images aussi. Ce sont de toutes petites images, sur des grandes pages, si vous rapportez ça à la technique du manga qui est une incidence assez importante dans la narration graphique, un mode de narration graphique qui est venu d'une certaine manière inséminer cette globalisation de la bande dessinée, vous êtes assuré que dans un album de Jacobs, il y a de quoi faire un manga de 150 pages. C'est là que les définitions sont assez élastiques, et même pernicieuses. En France, le roman graphique est devenu une acception très particulière. Quand j'étais aux Humanoïdes associés, et que j'ai publié, dans une collection qui s'appelait « Autodafé » un livre de Will Eisner, à l'époque intitulé *Un Bail avec Dieu*, – aujourd'hui

réédité sous le titre *Un Contrat avec Dieu* –, nous avons vraiment eu conscience de publier ce qui devait être le premier *graphic novel* moderne, à la fois dans sa stratégie narrative, dans sa construction graphique, mais aussi dans la matière première qu'il utilisait et dans les sujets abordés, les thèmes et la manière de les aborder. C'était vraiment quelque chose qui échappait complètement à ce qu'on avait connu jusque-là. Et c'est, d'une certaine manière, l'ancêtre de *Maus*, en ce sens où il recèle à la fois ce qu'en anglais on appellerait *topical*, c'est à dire un thème à la fois culturel, ethnique et politique, en l'occurrence le judaïsme, et que c'est un livre qui par le niveau de sa narration s'adresse explicitement à un public adulte, pas du tout infantin. Par ailleurs, la bande dessinée, à mes yeux et je pense à ceux de pas mal de gens qui l'observent, est à priori un mode d'expression lié à l'enfance, parce que c'est plutôt, par définition, un mode d'expression littéral. Quand vous voulez signifier quelque chose dans la bande dessinée, vous ne l'abordez pas par le biais d'une litote ou d'une métaphore : si vous dites « voiture » dans une bande dessinée, vous dessinez une voiture. C'est vraiment un mode d'expression très littéral, et c'est en plus une espèce de réduction du monde, de représentation en modèle réduit du monde, ce qui se réfère énormément à l'enfance. Et de fait, en France, dans les années 1950, à quelques exceptions près qu'étaient les bandes dessinées pour adultes qui paraissaient dans la presse, dans *France Soir* ou d'autres, l'essentiel de la bande dessinée était destinée à la jeunesse.

Pour revenir au *graphic novel*, la définition s'est imposée peu à peu, et elle correspond aujourd'hui, en un sens, à une strate de la production graphique, et à un niveau de lectorat particulier. Cela n'est pas seulement un format, c'est aussi un sous-genre de la bande dessinée.

### **Quel est le contexte de la création d'« Autodafé », quelles étaient les principales ambitions de cette collection ?**

C'est une collection qui n'a pas eu un avenir très long, on a publié une dizaine de titres, mais tous très intéressants. Par exemple, nous y avons publié le livre tiré du premier film de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, *Le Bunker de la dernière rafale*, qui n'était d'ailleurs même plus une bande dessinée, mais une sorte de roman photo réalisé à partir des photogrammes du film. Nous avons également été les premiers à publier *Gen d'Hiroshima*, la grande saga japonaise qui a ouvert la voie en France au manga, puisque ça a été le premier événement du genre salué par la presse, l'arrivée de cette longue série sur le Japon d'après Hiroshima... Nous avons eu, comme ça, une fonction d'ouvriers.

Les Humanoïdes associés publiaient aussi *Métal Hurlant*, c'était une maison qui était réellement toujours à la recherche d'avancées dans le domaine de la bande dessinée. Nous avons été, d'une certaine manière, les artisans d'une deuxième révolution de la bande dessinée, après *Pilote* dans les années 1960, qui est un journal qui a débuté avec un lectorat infantin et qui a grandi avec lui, en s'ouvrant à de la science-fiction adulte comme *Valérian*, en publiant non seulement *Blueberry* de Giraud mais aussi les premières œuvres de Moebius, en réalisant la fusion avec les gens d'Hara-Kiri, c'est à dire entre le

dessin de presse et le dessin d'humour, à travers des gens comme Gébé ou Reiser, en s'ouvrant à des gens qui sont ensuite devenus des praticiens dans d'autres domaines, comme Lecomte, et à des gens comme Gotlib qui ont porté la bande dessinée à un rang de maturité assez élevé, etc. Et nous, nous sommes nés du big-bang de ce journal extraordinaire, qui était dirigé par Goscinny. Dans la mouvance de 1968, il y a eu une sorte de rébellion contre les autorités installées, et les gens très actifs de *Pilote* sont partis, et ont, d'une certaine manière, essaimé. Une étoile a explosé, ça a semé de la matière partout, et une de ces parties-là est devenue *Métal Hurlant* – au côté de *L'Écho des savanes* ou de *Fluide Glacial*, de toute une série de journaux encore dans nos mémoires ou dans nos rayonnages. *Métal Hurlant* était concentré autour de trois personnages, Jean-Pierre Dionnet, Moebius et Philippe Druillet, deux dessinateurs et un scénariste. Et surtout un esthète du domaine, Jean-Pierre Dionnet, qui a servi plus ou moins d'aimant, regroupant autour de lui des fragments de culture qui là aussi flottaient dans l'espace, comme le cinéma alternatif, le roman noir, le dessin du XIX<sup>e</sup>, etc., et qui a créé une espèce de compression de tous ces éléments-là, donnant lieu à une culture qui est devenue, d'une certaine manière, notre culture dominante. *Métal Hurlant*, c'est un journal dont l'influence est revendiquée aujourd'hui par des gens aussi différents que Miyazaki ou Ridley Scott, mais aussi de très nombreux dessinateurs contemporains, de Joann Sfar à David B. Dans ce contexte-là, l'aventure était permanente, et l'on cherchait sans arrêt des formes nouvelles. La collection que l'on m'a confiée, « Autodafé », avait pour mission d'explorer ce terrain-là, celui d'une bande dessinée de format différent, avec une pagination plus importante, des sujets plus adultes, une hybridation plus grande, sans doute, avec la littérature, c'est-à-dire une place plus importante accordée au texte. C'était juste une collection qui est arrivée un peu tôt, parce qu'à l'orée des années 1980, il y avait encore beaucoup de chemin à parcourir, mais je dirais que nous avons posé les bases. Le coup suivant ayant été la parution, dans le fil des années 1990, du *Maus* d'Art Spiegelman, qui a été le deuxième acte de naissance du *graphic novel*. Suivi, après, par la série que l'on connaît, *Persepolis* de Marjane Satrapi, et *L'Association*, qui a su construire beaucoup de choses sur les ruines de *Métal Hurlant*, et qui a développé justement une espèce de profil particulier de l'auteur/dessinateur. La bande dessinée était très souvent le fruit d'une collaboration, comme le cinéma. On assemblait scénariste et dessinateur, pas forcément de façon très homogène. Mon ami Paul Gillon me racontait que, dans les années 1950, en arrivant chez *Vaillant* – par la suite devenu *Pif* –, il suffisait de montrer des dessins de chevaux pour être embauché pour réaliser 140 pages de western ! C'était vraiment un artisanat, et pas du tout un mode d'expression artistique. Les scénaristes ont mis très longtemps à obtenir un statut réel, ils étaient à l'origine payés directement par les dessinateurs. Les éditeurs ne connaissaient pas ou ne voulaient pas connaître leur existence. Puis peu à peu, dans les années 1960, le métier de scénariste s'est imposé, est resté très longtemps distinct de celui de dessinateur, et puis sont arrivés des auteurs complets, dessinateurs et scénaristes. L'une des marques du *graphic novel* – bien que certains ouvrages du genre soient réalisés en collaboration – est cette proximité entre la matière traitée et

l'auteur. Et en cela rejoint la littérature, dans le sens où il s'agit d'actes plus individuels et moins de genre que la bande dessinée classique, dans laquelle on crée des personnages, on invente des séries, des aventures. Le *graphic novel* est différent dans le sens où il a tendance à traiter beaucoup plus la matière intime et personnelle, et donc à avoir une expression qui se rapproche de ce qu'est devenu l'expression romanesque. Il y a énormément de ces objets, qu'il est convenu maintenant d'appeler *graphic novels*, – c'est d'ailleurs la spécialité de ma collection –, qui rassemblent les deux aspects que sont l'autobiographie et l'Histoire. Le dernier ouvrage que je viens de publier avec beaucoup de succès, *L'Art de voler*, raconte, en 250 pages, l'histoire du père de l'auteur, né en Espagne en 1910 et suicidé à 90 ans par la fenêtre de son hospice, et qui a entre temps vécu tous les soubresauts de l'Espagne. C'est une fabuleuse leçon d'Histoire sur un siècle de culture politique espagnole.

Ces *graphic novels* sont devenus des objets extrêmement ambitieux, qui arrivent à rapprocher deux choses assez éloignées, la subjectivité de l'auteur et un sujet historique, social ou de n'importe quel ordre. Il y a par exemple énormément de *graphic novels* anglo-saxons qui traitent de la maladie. C'est un peu une définition de ce qu'est ce médium pour l'instant.

Avant ce titre, j'ai publié le livre d'une jeune fille, Alison Bechdel, qui s'appelle *Fun Home*, et dans lequel elle raconte d'une façon à la fois drôle et intellectuelle, en travaillant à partir de citations de Proust, de Joyce, la découverte de sa propre homosexualité à travers la révélation de l'homosexualité de son père. C'est un livre sans précédent, parce que c'est une étude à la fois littéraire et graphique de l'homosexualité, à un niveau individuel mais aussi historique (pendant la période de cette découverte, elle essaie de retracer l'histoire de tous les mouvements de libération gays aux États-Unis).

**Ce titre a donc été publié dans la collection que vous dirigez actuellement chez Denoël, « Denoël Graphic ». Comment et pourquoi cette collection a-t-elle vue le jour ? Quelle a été la réflexion menée par les éditions Denoël ?**

Avant la création de cette collection, les éditions Denoël publiaient déjà du graphisme, c'était les éditeurs de Sempé, entre autres, et ils avaient une longue tradition de publications de dessins, avec Georges Wolinski ou Cabu. Mais ils n'avaient jamais publié de bande dessinée.

J'étais à l'époque en rapport de façon étroite avec l'équipe de Denoël, et ils m'ont un jour appelé pour un conseil : ils n'y connaissaient rien en bande dessinée, mais ils avaient rapporté de Londres un livre qui leur paraissait intéressant. Ils m'ont proposé de le lire pour eux et de leur donner mon avis. C'était *Gemma Bovary*, de Posy Simmonds, et c'était un livre absolument extraordinaire, une réécriture de *Madame Bovary* de Flaubert sur un mode ironique, transposé dans notre époque actuelle, et qui narrait les mésaventures et tribulations jusqu'à la mort d'une jeune Anglaise cherchant le réconfort auprès de la civilisation française, et ne trouvant en fait que désillusions et abattement. C'était un feuilleton paru dans *Le Guardian* qui contenait, en mots, l'équivalent d'un roman, chose assez rare dans la bande

dessinée, d'habitude plutôt laconique. Le livre mélangeait, de plus, des séquences strictement de bande dessinée et des séquences racontées de façon romanesque, non pas écrites à la main, mais des pages de livres dérivant au milieu d'une bande dessinée. J'ai donc lu ce livre, et je leur ai non seulement dit qu'il fallait le prendre, mais je leur ai aussi proposé de le traduire avec ma compagne, dont c'est la profession. Nous l'avons traduit, et le livre a très bien marché, ils ont été stupéfaits du résultat – restons modeste, ce ne sont pas les chiffres de *XIII*, mais nous avons dû en vendre 20 000 exemplaires. Ils ne s'y attendaient pas, ils ont été très étonnés, et, à partir de là, Olivier Rubinstein, le directeur de la maison, m'a proposé de créer une collection. Ce livre a été publié en 2001, et en 2003, j'ai donc créé « Denoël graphic ». Nous avons publié à ce jour une cinquantaine de titres, avec comme objectif principal la recherche d'un public à la frontière des lecteurs de roman et des lecteurs de bande dessinée. C'est un domaine en épanouissement puisque les lecteurs de romans des générations précédentes étaient généralement hostiles à la bande dessinée, considérée un peu comme la littérature des imbéciles. Et au fil du temps, avec, d'un côté, un certain recul de la littérature, et de l'autre la maturation et la nouvelle place prise par la bande dessinée, un rapprochement s'est opéré, qui a conduit les générations qui lisaient de la bande dessinée dans les années 1960 et 1970 à accepter d'en lire encore, pas forcément régulièrement, mais à rester en tout cas ouverts aux livres qui les intéressent. Avant, il y avait réellement une vraie cassure d'âge, et c'est sans doute cela aussi, les vertus du roman graphique, c'est que par son format et par sa nature particulière, il a su attirer un public plutôt rompu à la lecture de romans, qui cherche la quantité d'histoire, d'émotions et de réflexion présente dans un roman. C'est finalement une question de poids, comme une boîte de Smarties et une tablette de chocolat. La bande dessinée serait les Smarties, et le *graphic novel* la tablette de chocolat, que l'on déguste toute une soirée, agréablement, roulé en boule sur son lit. C'est quelque chose qui compte énormément, parce que dans la bande dessinée il y a une notion de plaisir évidente, qui tient à la représentation des choses, qui tient au fait que l'esthétique est sollicitée sous une forme très immédiate, qui relève des Beaux-Arts, d'une esthétique graphique. Les sens sont stimulés différemment que par un roman. Il y a un exercice esthétique dans la bande dessinée et dans le *graphic novel* qui n'est pas du tout l'esthétique du roman, qui est, au contraire, l'esthétique de l'abstraction, de la peinture sans peinture. Dans le roman on peint avec les mots, alors que là on met des couleurs, des traits, des lignes, des formes... Je dirais que le *graphic novel* est le prolongement de la maturation d'un art, d'un mode d'expression qui a plus d'un siècle, qui s'est formalisé lentement et cristallisé à travers l'histoire. Il y a déjà eu des époques où la bande dessinée était destinée aux adultes, notamment aux États-Unis dans les années 1930 avec les suppléments illustrés des journaux américains, mais le public y était d'une certaine manière infantilisé, parce que ces bandes dessinées concernaient surtout les migrants, les gens qui étaient là pour apprendre les codes de vie en Amérique à travers cette expression extrêmement simplifiée qui était celle des *comic strips*, des histoires drôles en quatre images, faciles à lire et à assimiler,

et qui permettaient de comprendre le catéchisme américain. C'était donc aussi un outil pédagogique.

**Pensez-vous qu'aujourd'hui, le roman graphique constitue principalement une nouvelle liberté graphique et narrative pour les auteurs de bande dessinée ?**

Oui, tout a fait. C'est une maturation. D'abord, c'est une liberté technique et physique, dans le sens où l'une des choses qui bloquait complètement la bande dessinée, c'était le prix de revient de son impression, et la limitation du prix de vente, puisque c'était destiné à un public d'enfants ou de très jeunes gens. On était tenus par une limitation de pages. Je me souviens d'une époque où les fascicules de bande dessinée que l'on achetait en kiosques paraissaient imprimés selon une méthode très curieuse, à savoir deux pages en couleurs suivies de deux pages en bichromie, ce qui permettait de faire des économies et de garder néanmoins une sensation de couleur. C'était un mode de lecture très étrange, vous suiviez une histoire où pendant deux pages les personnages avaient le visage rose et une chemise verte, et à la page suivante, ils n'étaient plus qu'en bleu et rouge, et puis vous reveniez ensuite à la couleur... Cela jouait sur la persistance rétinienne, les gens lisaient cela comme une continuité en couleurs. Ça, c'était le fait des contraintes techniques, des prix d'impression, qui ont bénéficié depuis de l'amélioration incroyable entraînée par l'informatique. Autrefois, la bande dessinée, c'était des films très compliqués à faire, imprimés sur rhodoïd et qui se gardaient très mal, qui se griffaient à la première impression... Il y a maintenant des fichiers informatiques, on transmet aux États-Unis des albums entiers de bande dessinée en 25 secondes, prêts à être imprimés. Toute cette révolution technologique a fait que l'on peut se permettre aujourd'hui d'imprimer des livres plus gros, avec un plus grand nombre de pages, et les vendre plus cher. Autrefois, une bande dessinée qui dépassait 10 euros, c'était très aléatoire, alors que le dernier livre publié dans ma collection, *Parlez-moi d'amour* de Robert et Aline Crumb, coûte 45 euros, et j'en ai vendu 18 000. Cela veut dire qu'on a un public qui a un pouvoir d'achat supérieur.

Le problème persistant tout de même, problème endémique de la bande dessinée, reste celui du financement du travail des auteurs. Autrefois, la bande dessinée fonctionnait sur un système de double publication, c'est-à-dire que pratiquement toute la production était d'abord publiée en presse avant de devenir des albums, et les auteurs étaient payés principalement sur cette publication en presse, et on leur versait éventuellement ensuite des droits d'auteur sur l'album. Aujourd'hui, nous n'avons plus que les albums, donc nous sommes obligés d'appuyer les comptes d'exploitation uniquement sur ce type de ventes, et de sortir de cela l'argent que l'on donne aux auteurs. Or il y a dans la bande dessinée, contrairement à la littérature, une partie artisanale très importante. Dans la littérature, une grande partie des auteurs financent eux même leur propre travail, l'à-valoir est très faible, mais l'éditeur permet la publication, donc la présentation à un public, et l'auteur touche de l'argent si le livre se vend. Alors qu'auteur de bande dessinée, c'est

un vrai métier, un dessinateur ne peut pas faire autre chose. Donc il faut le faire vivre, et là, c'est compliqué. Et c'est un casse-tête pour tous les éditeurs, y compris pour les majors, qui avant pouvaient se permettre de payer cher des auteurs, et qui se retrouvent aujourd'hui face des comptes d'exploitations de titres que l'on pense vendre à 5 000 exemplaires, et dont l'argent que l'on peut verser à l'auteur est donc absolument dérisoire. Grossièrement, ce serait 10 % du prix de vente, donc 2 euros pour un livre qui en coûte 20, ce qui fait 4 000 euros si vous vendez 2 000 exemplaires, pour un travail qui peut prendre un an. C'est un problème majeur. Heureusement qu'il y a des aides, mais c'est réellement compliqué. C'est l'une des limites de ce mode d'expression, son financement.

**Ceci dit, est-ce que ce format et ses caractéristiques ne peuvent-ils pas finir par devenir une limite ou de nouvelles contraintes ?**

Quand on crée une norme, il y a toujours deux choses se passent en même temps : on peut s'y soumettre et on peut s'en affranchir. La création n'existe pas à l'état sauvage, s'il n'y a pas de forme préexistante, vous n'avez rien. Vous avez une inertie, c'est le chaos au sens cosmique du terme, c'est-à-dire des éléments épars.

Donc, effectivement, le *graphic novel* est une nouvelle norme. Mais elle est déjà dépassée, la limitation du noir et blanc n'existe plus, je publie du *graphic novel* en couleur, comme *Tamara Drewe* de la même Posy Simmonds, un gros succès, qui est pourtant un livre de 160 pages en couleurs. Et là aussi, la technologie nous a énormément aidés, la couleur autrefois était hors de prix, et maintenant, pour diverses raisons techniques, elle est infiniment plus abordable.

Après, la norme est faite pour être dépassée par les auteurs, pour être répudiée le cas échéant. Tout marche comme ça. L'intérêt de poser une norme est d'inciter à son dépassement.

**Pensez-vous que le roman graphique a permis à la bande dessinée d'entrer dans les librairies généralistes ?**

Oui, c'est évident. C'est n'est pas seulement une question de forme, mais aussi de public. Ma théorie à ce sujet, c'est que nous sommes entrés dans une période où l'image est en train de devenir hégémonique. Nous vivons sous l'œil des caméras, nous nous donnons une représentation du monde qui est censée être objective, ce qu'elle n'est pas du tout, qui est celle de la caméra de surveillance, pour dire les choses un peu crûment. La télé réalité telle qu'on la connaît est le croisement entre les radios crochets et la caméra de surveillance. On filme 24/24 h des animaux humains, placés dans des conditions prétendument de vie extrême, on voit se qu'il en sort et ça crée du spectacle. C'est une espèce de volonté inconsciente de la part des télévisions de casser la subjectivité du récit, c'est-à-dire de tuer les auteurs. Et la télévision, instrument fasciste par définition, veut prendre le pouvoir sur les humains et établir un ordre supérieur et a tout intérêt à faire taire les voix individuelles. Je suis scénariste, notamment pour la télévision, et il y a un

combat à mort qui se déroule entre les gens qui ont besoin de raconter une histoire et qui ont la haine absolue du fait que les histoires soient racontées par des gens individuels. On est face à ce mur d'images qu'est celui de votre ordinateur qui vous filme, celui de Facebook qui vous transforme soit disant en star et ne fait qu'exhiber vos malheureux et misérables petits atours aux yeux de tous, qui vous met dans la situation à mes yeux la plus minable qui existe, qui est de se photographier bourré dans des soirées, et d'amplifier ça à un niveau quasi planétaire.

Face à ça, il faut une résistance. Et rien ne résiste mieux à un médium que le médium lui-même. Je pense que l'expression graphique, la fabrication d'images qui sont, par le biais du style, des images marquées de leur subjectivité – parce qu'un auteur comme Moebius ne dessine pas comme un auteur comme Joann Sfar, et parce que la voix de Moebius s'entend dans son dessin de la même manière que la voix de Joann Sfar s'entend dans son dessin – sont les outils d'une résistance inconsciente, la résistance de l'esprit libre des humains par rapport à toutes les tentatives d'emprise hégémonique. D'une certaine manière, c'est en ce moment l'un des outils idéaux, et c'est pour cela que le dessin, au-delà même de la bande dessinée, est en train de prendre une importance telle dans le monde. C'est très visible, par exemple, avec la progression du dessin sur le marché de l'art, avec l'arrivée de la bande dessinée sur le marché de l'art. Bien sûr, cela consiste à trouver des stocks nouveaux sur lesquels spéculer, mais cela prouve aussi un réel intérêt pour le genre. Le dessin est une forme de résistance, il est un regard marquant.

Et la librairie généraliste, qui était le lieu de cette résistance, de cette recherche de regard subjectif et de pensée individuelle, s'ouvre à ces nouvelles formes aussi pour cette raison.

Le *graphic novel* est le nouvel état de l'art en ce moment. Le seul risque qu'il coure, aujourd'hui, est d'atteindre une certaine limite à cause de la saturation. Les majors, les gros éditeurs de bande dessinée se lancent sur le secteur, ils suivent la voie des indépendants, comme par exemple Casterman. Mais il y a dix ans, ça aurait été inimaginable.

Cette vague de *graphic novel* est en tout cas un vrai mouvement de fond. Et pas uniquement en Europe, aux États-Unis également se créent des rayons dédiés aux *graphic novels*, qui entrent dans les classements de best-sellers au même titre que les romans. Tout concourt donc, et il me semble que ce phénomène est appelé à durer, en ouvrant beaucoup de possibilités pour les auteurs, beaucoup de nouvelles libertés graphiques et narratives.

Mais pour revenir sur les États-Unis, il ne faut pas non plus oublier que cette tendance est due pour beaucoup à la mondialisation. Le *graphic novel*, en terme de temporalité et de mouvement narratif, est assez similaire au manga. On y retrouve aussi les techniques narratives des comics books et des strips. Un livre comme *Watchmen*, d'Alan Moore, montre bien cela. C'est un roman graphique, mais avec des influences très multiples.

Le phénomène du roman graphique est continu. Au Japon, quelqu'un comme Osamu Tézuka faisait du roman graphique avant l'heure. *Les Trois Adolf*, ouvrage sur le nazisme vu par un œil japonais, sorti chez nous en 4

tomes, correspond totalement à la définition même contemporaine du *graphic novel*.

Tout ceci sont des phénomènes homogènes qui s'amorcent en des lieux différents, se superposent presque géologiquement. Ce sont toujours le fait d'individus isolés que l'esprit humain organise ensuite en systèmes et en chapelles.

Et puis, comme nous l'avons dit précédemment, c'est le fait également de changements globaux : d'avancées techniques, de maturation du lectorat... C'est quelque chose d'assez important, d'ailleurs. Avant, il y avait une coupure nette entre l'enfance et l'âge adulte, et la bande dessinée correspondait à la première. Nous sommes la première génération à avoir fait durer ce premier état. C'est un sujet très récurrent, d'ailleurs, dans la bande dessinée américaine. Il existe beaucoup d'histoires de jeunes adultes, de retour chez eux après leur service militaire, et qui se rendent compte que leurs parents se sont entre temps débarrassés de leurs *comics*. Comme si cette rupture avait quelque chose d'initiatique. Aujourd'hui, tout ceci n'existe plus (et ces premiers *comics* se vendent plus d'un million de dollars aux enchères !) C'est un basculement intéressant et particulièrement éloquent, une modification assez profonde du statut des différents âges dans nos civilisations occidentales. Et cette existence d'une certaine bande dessinée adulte pourrait en être l'un des symptômes.

Une autre chose capitale, dans tous ces changements récents, c'est la très grande féminisation qu'a connue la bande dessinée. Avant, les auteurs de bande dessinée étaient dans l'imitation, c'était des lecteurs historiques, des passionnés, et ils reprenaient les codes de la bande dessinée avec laquelle ils avaient grandi, la bande dessinée classique. Cela restait un mode d'expression masculin, sexualisé et presque fétichiste.

Aujourd'hui, maintenant qu'on enseigne l'art de la bande dessinée dans des mastères spécialisés – la question de savoir si c'est une bonne chose ou non est un autre sujet – ce mode d'expression s'est ouvert aux femmes. Et là où les garçons imitaient, les femmes apprennent et se saisissent du média par cet apprentissage.

Et dans le roman graphique, il y a aujourd'hui une quasi parité en ce qui concerne les auteurs, il y a autant voir plus de femmes. Les hommes semblent avoir plus de mal à s'émanciper de la bande dessinée traditionnelle, là où les femmes paraissent plus à l'aise, varient les thèmes, les sujets et la manière dont elles les traitent, elles engagent aussi différemment et leur vie et leurs souvenirs. Mais tout ceci est très nouveau. Jusque dans les années 1980, la bande dessinée était un milieu d'hommes. Il y avait par exemple trois femmes pour vingt hommes à L'Association, et les festivals comme Angoulême étaient quasi exclusivement masculins. Aujourd'hui ils sont réellement mixtes, et les femmes investissent ce champ.