

Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters
(dir.), *La bande dessinée en dissidence : alternative,
indépendance, auto-édition / Comics in Dissent :
Alternative, Independence, Self-Publishing*

Benjamin Caraco

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/549>

DOI : 10.4000/belphegor.549

ISSN : 1499-7185

Éditeur

LPCM

Référence électronique

Benjamin Caraco, « Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La bande dessinée en dissidence : alternative, indépendance, auto-édition / Comics in Dissent : Alternative, Independence, Self-Publishing* », *Belphegor* [En ligne], 13-1 | 2015, mis en ligne le 09 mai 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/549> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.549>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.



Belphegor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Christophe Dony, Tanguy Habrand
et Gert Meesters (dir.), *La bande
dessinée en dissidence : alternative,
indépendance, auto-édition / Comics in
Dissent : Alternative, Independence,
Self-Publishing*

Benjamin Caraco

RÉFÉRENCE

Christophe Dony, Tanguy Habrand, Gert Meesters (dir.), *La bande dessinée en dissidence : alternative, indépendance, auto-édition / Comics in Dissent : Alternative, Independence, Self-Publishing*, Belgique, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014, 220 p. ISBN : 978-2-87562-038-5

- 1 Les questions de définition représentent en effet un enjeu important dans le champ contemporain de la bande dessinée pour une catégorie d'éditeurs. Indépendants, alternatifs, underground, avant-garde, auto-édition... autant de termes qui, en dépit de divergences superficielles, recouvrent une volonté d'offrir une bande dessinée « autre » que celle, jugée conformiste, produite par l'édition dominante. Si ce mouvement a pu avoir des précurseurs avant les années 1990 (Futuropolis, Éditions du Fromage, Audie, etc.), « [i]nédite à cette époque, cependant, est l'apparition d'une collectivité d'éditeurs dont la raison d'être et le repoussoir seront et resteront l'industrialisation de plus [en plus] en massive de l'édition de bande dessinée. » (Introduction, p. 10) À ce refus d'un mode



de production s'ajoute la volonté de palier le déficit de légitimation culturelle de la bande dessinée. Depuis quelques décennies, le paysage éditorial de la bande dessinée s'est ainsi métamorphosé – éclaté, morcelé, diversifié... Cet état des choses a conduit les organisateurs du colloque à tenter de réunir des contributions dépassant les exemples canoniques, qui ont tendance à éclipser le reste de la production, en les regroupant sous le terme générique de « dissidence ». Ces approches complémentaires visent à répondre à des problématiques variées. Elles posent la question de l'opposition entre avant-garde et populaire, des spécificités pour une commercialisation de la bande dessinée indépendante, d'une contribution au renouvellement de la bande dessinée *via* l'auto-édition et, *via* l'affirmation d'une dissidence, elles s'engagent dans une dynamique d'autolégitimation.

- 2 Les contributions à ce volume croisent inévitablement plusieurs de ces problématiques mais elles peuvent être schématiquement regroupées autour des axes suivants : définition des termes d'indépendant et d'alternatif en France (Dejasse, Habrand) et aux États-Unis tout particulièrement (Hatfield, Méon, Dony), études de cas sur le paysage néerlandophone (De Vries, Meesters) et, enfin, questionnement des processus éditoriaux à l'œuvre, à la fois en termes de commercialisation (Lesage, Berthou) et de positionnement au sein du champ (Groensteen).
- 3 Erwin Dejasse propose un état des lieux international de la bande dessinée très ouvert et s'interroge sur la définition de l'éditeur alternatif, qualificatif qu'il préfère à celui d'indépendant, pour en conclure que l'alternatif resterait encore un « objet insaisissable », dont le trait principal serait « expression d'une singularité » (p. 39) en l'absence d'un ensemble de caractéristiques unificatrices (thématique, genre, style, etc.). Dans sa contribution, Tanguy Habrand cherche au contraire à sauver les vertus heuristiques du terme d'indépendant, à la fois « catégorie » (plus restreinte, utilisée par les acteurs et la presse) et « qualité » (plus large, qui peut être revendiquée même par un grand groupe d'édition). Pour Habrand, la notion d'indépendant permettrait de

rendre compte d'un entre-deux, entre édition installée et auto-édition, autrement dit d'acteurs ayant accepté l'institution pour la faire évoluer de l'intérieur.

- 4 À partir de l'analyse de plusieurs publications dites « indépendantes », Charles Hatfield questionne la validité du terme pour le marché nord-américain. Selon Hatfield, ce dernier serait marqué par trois tendances structurelles : la fin des « *alternative comic books* » (ces magazines produits pour les boutiques spécialisées), la diversification du circuit de distribution des *comics* (en dehors du seul « *direct market* ») et l'inadéquation (consécutif ?) de la notion d'indépendance pour désigner ces éditeurs. Cela entraîne un glissement sémantique du terme d'alternatif, qui devrait désormais se chercher plus dans les contenus que dans les modèles économiques. L'étude de l'éditeur américain PictureBox par Jean-Mathieu Méon prolonge ce souci de se pencher finement aussi bien sur les pratiques éditoriales que sur l'offre alternative et le discours produit par ces éditeurs. Il met ainsi en garde contre les limites heuristiques du concept d'indépendance qui mêle : « l'indépendance structurelle (c'est-à-dire le degré de dépendance de la structure aux logiques économiques) et l'indépendance formelle (le degré de dépendance esthétique à des codes préexistants ou de valorisation de l'innovation). » (p. 90). D'autres oppositions assez inexploitées demeurent tout aussi parlantes comme la distinction entre une innovation fondée sur le récit et une autre sur le graphisme. La contribution de Christophe Dony illustre parfaitement les ambiguïtés de la notion d'indépendance. Le label Vertigo, appartenant à l'éditeur DC (lui-même propriété de Warner), invite à repenser les notions de *mainstream*, indépendant et alternatif, puisqu'il se situe en termes de pratiques éditoriales à mi-chemin : innovant dans ses productions bien qu'économiquement dépendant, il emprunte aussi bien aux productions *mainstream* qu'aux œuvres alternatives. Ainsi, ces contributions conduisent à délaisser la seule lorgnette économique pour appréhender la notion d'indépendance et analyser les oppositions au sein du champ.
- 5 Rudi De Vries, dans son étude de l'auteur aux multiples facettes Joost Swarte, adopte une démarche originale inspirée de la théorie des organisations (et plus précisément de la « *selection systems theory* », p. 115). Il s'efforce de décrire l'impact de Swarte sur son environnement, auquel il ne serait pas tant adapté qu'il aurait contribué à le changer, sensibilisant notamment les institutions des Pays-Bas à l'importance de la bande dessinée. Gert Meesters s'intéresse, pour sa part, au renouveau de la bande dessinée flamande à travers le prisme de deux éditeurs indépendants : Bries et Oogachtend. Sa démarche est inventive puisque son étude des comportements à l'international des deux éditeurs (principalement les éditeurs en charge de leurs traductions respectives) nous renseigne sur leurs différences. Associé à Actes Sud ou Random House, Oogachtend serait, selon le mot de Tanguy Habrand, un « indépendant de fait » entendant fonctionner comme une entreprise alors que Bries, familier des collaborations internationales avec d'autres indépendants, le serait culturellement, recherchant et valorisant un tel statut.
- 6 Retour à l'espace francophone avec les trois derniers chapitres. Sylvain Lesage étudie les paradoxes de l'auto-édition franco-belge dans les années 1970-1980. Contrairement à la littérature, une partie des auteurs auto-édités en bande dessinée appartient au cénacle des plus reconnus par la critique et le marché, l'autre extrême recouvrant le monde du fanzine. Pour certains auteurs reconnus (Brétecher, Tabary, Uderzo), l'auto-édition permet une maximisation des profits et de se dégager de la contrainte éditoriale, mais également de faire vivre leurs fonds sur la durée ; elle ne s'écarte

néanmoins que très peu de la logique dominante (séries, répétition) allant très souvent jusqu'à l'exacerber. L'auto-édition témoigne finalement du faible rôle proprement éditorial joué par les maisons d'édition en bande dessinée (même si leur contribution à la diffusion semble quasi indépassable dans ces exemples), de même que du pouvoir peu légitimant du livre en bande dessinée, contrairement au magazine. Dans un autre registre et à une autre époque, Benoît Berthou se penche sur la diffusion des éditeurs alternatifs via Le Comptoir des Indépendants. Loin des questions esthétiques ou politiques, Berthou se demande quelles sont les formes prises par la commercialisation des ouvrages publiés par ces éditeurs. Via leur diffuseur, ils visent les librairies indépendantes, leurs homologues en aval sur la chaîne du livre, cherchant à les sensibiliser sur les évolutions de la bande dessinée, même si le terme apparaît peu dans leur outil de communication (« La Gazette ») puisqu'il s'agit maintenant de vendre des livres et non des « BD ».

- 7 Dans le dernier chapitre, Thierry Groensteen livre le récit personnel de son incursion dans le monde de l'édition, d'abord avec les éditions de L'An 2 – en tant qu'alternatif – puis comme directeur de collection pour le groupe Actes Sud. Sa démarche était initialement guidée par la volonté de prendre en compte les évolutions importantes du paysage de l'édition en bande dessinée entre 1990 et 2000, marqué par ce qu'il désigne comme le « suivisme » et un « éparpillement et saturation », qui ont conduit à un « brouillage des lignes ». Il s'agissait de proposer une « alternative à l'alternative » en ne marchant pas sur les « plates-bandes » des gros comme des petits. Concrètement, cela s'est traduit par des collections faisant la part belle à des livres ne pouvant éclore ailleurs : bande dessinée de femmes, œuvres méconnues du patrimoine, décroisement de la bande dessinée et réflexion critique sur le médium. Toutefois, pour Groensteen, « [l]'échec de cette aventure éditoriale, sur le plan financier s'entend, pose la question de savoir si la bande dessinée d'auteur est vouée à demeurer indéfiniment confinée dans une économie marginale (bénévolat, collectifs d'auteurs, structures associatives, activité subventionnée). » (p. 172). Si Groensteen a rejoint un grand groupe (Actes Sud) et envisage un troisième pôle de production en bande dessinée (au sein de maisons littéraires ayant le même niveau d'exigence que des indépendants), ses remarques conclusives semblent minorer la réussite d'alternatifs comme L'Association ou Cornélius.
- 8 Le seul bémol de cette publication soignée est d'ordre formel : on regrettera la gestion de l'iconographie, reléguée en fin d'ouvrage et non au fil des développements, vraisemblablement pour des raisons économiques puisque de nombreuses reproductions (dont certaines, particulièrement pixélisées) sont en couleur. La dissociation des légendes et des images n'arrange rien à l'affaire. Même si le lecteur regrettera parfois le recours trop discret à la sociologie dans les discussions relatives aux notions d'indépendance ou d'alternatif, *La bande dessinée en dissidence* a plusieurs mérites, dont on ne pourra que souhaiter que la pérennisation lors des prochaines publications du groupe ACME : tout d'abord, celui d'aider à saisir plus finement les termes du débat autour des pratiques et des revendications des nouvelles maisons d'éditions, termes qui constituent en eux-mêmes des enjeux de lutte entre différentes conceptions de la bande dessinée, celui aussi d'élargir le champ des œuvres, des auteurs et des éditeurs étudiés en évitant la facilité de se concentrer sur les plus visibles, enfin, de permettre un échange inter- et pluridisciplinaire autour de l'objet bande dessinée.