



HAL
open science

Bande dessinée et salles de ventes. La valorisation patrimoniale d'une littérature devenue matière artistique

Valentin Mesnard

► To cite this version:

Valentin Mesnard. Bande dessinée et salles de ventes. La valorisation patrimoniale d'une littérature devenue matière artistique. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01471772

HAL Id: dumas-01471772

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01471772v1>

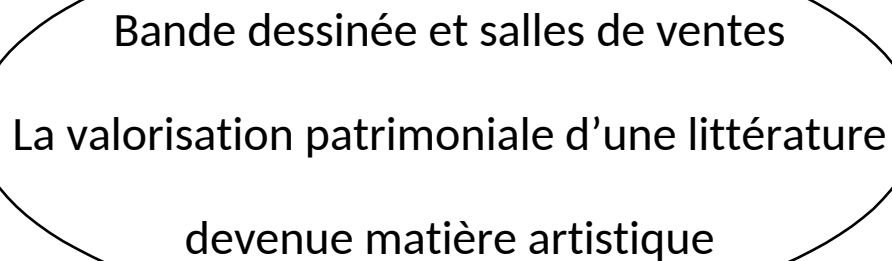
Submitted on 20 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Bande dessinée et salles de ventes
La valorisation patrimoniale d'une littérature
devenue matière artistique

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

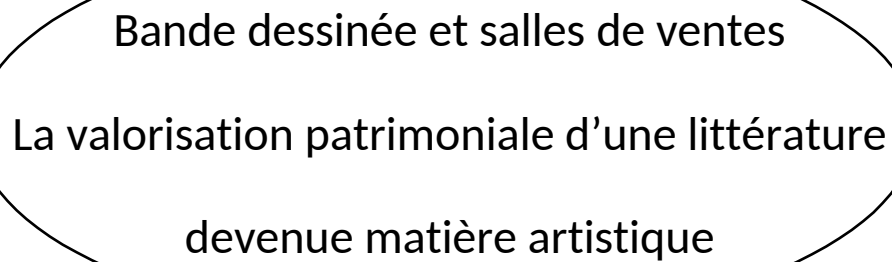
Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et musicologie

Parcours : Objet d'art : patrimoine, musée, collection, marché de l'art, valorisation du patrimoine

Sous la direction de Mme Marianne Clerc et M. Sylvain Venayre

Valentin MESNARD



Bande dessinée et salles de ventes
La valorisation patrimoniale d'une littérature
devenue matière artistique

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et musicologie

Parcours : Objet d'art : patrimoine, musée, collection, marché de l'art, valorisation du patrimoine

***Sous la direction de Mme Marianne Clerc et M. Sylvain Venayre
Année universitaire 2015-2016***

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussigné Valentin Mesnard déclare sur l'honneur :

- être pleinement conscient que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Paris

Le : 02/08/16

Signature :

TABLE DES MATIÈRES

<u>INTRODUCTION.....</u>	<u>9</u>
<u>PARTIE I – La BD comme phénomène littéraire historique.....</u>	<u>13</u>
<u>Prolégomènes historiques à l’apparition de la bande dessinée.....</u>	<u>13</u>
<u>Chapitre 1 - Le XIX^e siècle, un contexte favorable à l’émergence de la bande dessinée.....</u>	<u>16</u>
<u>A-L’image comme outil pédagogique.....</u>	<u>16</u>
<u>B-L’apparition du <i>strip</i> dans la presse.....</u>	<u>16</u>
<u>C-La figure précurseur de Rodolphe Töpffer.....</u>	<u>17</u>
<u>D-Le « boom » des années 1890, les États-Unis s’emparent du phénomène.....</u>	<u>19</u>
<u>Chapitre 2 - La reprise de la bande dessinée par l’Europe.....</u>	<u>21</u>
<u>Un nouveau média parmi d’autres, les relations inter-médiatiques.....</u>	<u>22</u>
<u>Chapitre 3 - L’annonce d’une future industrie.....</u>	<u>24</u>
<u>A-L’apparition d’une reconnaissance artistique <i>a posteriori</i>.....</u>	<u>24</u>
<u>B-La mise en place des écoles belges.....</u>	<u>24</u>
<u>Chapitre 4 - L’apogée belge des années 1950.....</u>	<u>26</u>
<u>L’émulation de <i>Tintin</i> et <i>Spirou</i> ; des approches différentes, le développement d’écoles.....</u>	<u>26</u>
<u>Chapitre 5 - La modernisation des années 1960.....</u>	<u>32</u>
<u>PARTIE II – La BD en tant que neuvième art.....</u>	<u>34</u>
<u>Chapitre 1 – Le processus d’artification.....</u>	<u>34</u>
<u>La bande dessinée dans l’art, les relations inter-artistiques.....</u>	<u>37</u>
<u>Chapitre 2 - À l’époque de l’émergence de la bande dessinée.....</u>	<u>38</u>
<u>La figure de l’artiste multidisciplinaire.....</u>	<u>39</u>
<u>Chapitre 3 - Les Trente Glorieuses, une période faste.....</u>	<u>40</u>
<u>A-Le manifeste du « 9^e art ».....</u>	<u>40</u>
<u>B-L’action initiatrice de la bédéphilie.....</u>	<u>41</u>
<u>1-La poussive reconnaissance de la presse artistique.....</u>	<u>42</u>
<u>2-La double quête de la professionnalisation et de la reconnaissance académique.....</u>	<u>44</u>
<u>C-La consécration institutionnelle.....</u>	<u>45</u>
<u>1-La légitimation par la création d’institutions dédiées.....</u>	<u>45</u>
<u>2-La légitimation par l’acceptation de l’institution muséale.....</u>	<u>47</u>
<u>D-La reprise de la BD par l’art.....</u>	<u>49</u>
<u>1-La nouvelle dimension : Lichtenstein.....</u>	<u>51</u>
<u>2-Une autre vision de la narration en image : la Figuration narrative.....</u>	<u>53</u>
<u>3-L’adoption de la BD par l’art contemporain de Keith Haring.....</u>	<u>54</u>
<u>Chapitre 4 - Le rayonnement contemporain de la bande dessinée.....</u>	<u>56</u>
<u>A-La quête de renouvellement, la fin du XX^e siècle.....</u>	<u>56</u>
<u>B-L’illustration du « 9^e art », le cas du <i>graphic novel</i>.....</u>	<u>57</u>

C-L'exploration du champ créatif, à la recherche des limites graphiques.....	59
1-Les défis de l'Oubapo.....	59
2-La variation de concepts créatifs.....	60
D-Bande et ciné.....	66
1-Le recrutement de la BD par le cinéma.....	67
2-La BD comme source pour le cinéma.....	67
PARTIE III – La BD adoptée par les salles des ventes.....	70
<i>Chapitre 1 – L'apparition d'un marché : la BD, un bien patrimonial.....</i>	70
A-Patrimonialiser la bande dessinée.....	70
B-L'émergence d'une nouvelle profession : l'expert en bandes dessinées.....	70
C-Enchères et en hausse.....	72
D-L'évolution de l'auteur en artiste.....	72
<i>Chapitre 2 – La confirmation d'un engouement.....</i>	74
A-L'incroyable intensification des enchères de bandes dessinées.....	74
Un marché portant sur plusieurs supports.....	74
État des lieux du record.....	75
La maison de ventes Tajan.....	76
B-Mise en pratique, la vente du 12 mars 2016 chez Tajan.....	77
La préparation, du vendeur à l'exposition.....	78
La vacation, de la salle à l'acheteur.....	79
Chapitre 3 – Le marché aujourd'hui, un parallèle indéniable avec l'art contemporain.....	82
A-Une réalité économique double, plaisir et spéculation.....	82
Une échelle de prix élargie.....	83
B-La particularité des artistes encore vivants.....	84
C-D'aujourd'hui à demain.....	86
CONCLUSION.....	88
BIBLIOGRAPHIE.....	90
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	93
ANNEXE.....	94

INTRODUCTION

Alors que je travaillais sur ce mémoire en bibliothèque, une étudiante voyant les illustrations de l'ouvrage ouvert « L'art de la bande dessinée¹ » commente « ça va, tranquille ces révisions ! ». Cette anecdote révèle parfaitement l'image limitée que l'on peut avoir de la BD. Celle-là même qui a longtemps ralenti son développement. C'est-à-dire l'idée que la bande dessinée n'est qu'un simple divertissement, oscillant entre le « un peu facile » et l' « infantilisant ».

Avec le temps, cette perception de la BD est devenue réductrice et l'on s'est employé à la changer. Ce mémoire veut voir en quoi consiste l'évolution de la considération de ce média, et surtout ce qui en est aujourd'hui un sommet : les ventes aux enchères de bandes dessinées.

L'histoire de l'art est un domaine si vaste que tout ne peut pas être abordé même après plusieurs années d'études. La bande dessinée fait souvent partie des pratiques seulement approchées, parfois intégrée aux mêmes enseignements que la lithographie, l'affiche, la photographie, la caricature². Une sorte de survol des médias de l'image. Alors même que dans la culture franco-belge, nous avons tous déjà eu un album en main, reconnu un héros sorti de ses pages et que certaines expressions sont devenues communes³.

J'ai vu dans ce sujet d'étude l'occasion de démontrer un intérêt de l'histoire de l'art pour la BD plus abouti qu'une simple évocation. Cela permettait également de rehausser une de mes lectures favorites face à cette opinion encore trop fréquente selon laquelle la bande dessinée n'est qu'une sous-littérature. Il s'est agi ensuite de montrer l'intérêt pour la BD non plus de l'histoire de l'art mais de ce qui en est une application pratique : le marché de l'art.

Mon attrait pour la bande dessinée existait bien avant mes études en histoire de l'art. Il est même certain que cet intérêt pour les images en général a participé à me pousser dans cette filière. Ma présence dans cette voie universitaire a pour but, à terme, d'intégrer une maison de ventes. Or, en suivant l'actualité des enchères, on remarque que la BD est un secteur, d'une part, jeune et, d'autre part, en pleine expansion.

En tant que Français, aller étudier en première année de master à l'Université Catholique de Louvain permettait de me rapprocher de l'école belge de bande dessinée sur laquelle le lecteur aura de nombreuses informations à travers les pages suivantes. Choisir l'université de Grenoble Alpes pour le M2 relevait d'une volonté de continuer à découvrir de nouveaux horizons mais essentiellement du besoin de faire un stage à temps plein et de longue durée donnant accès à la pratique et au monde professionnel. Justement, ce dernier se révèle être une source de premier ordre pour ce mémoire. En effet, l'expérience retirée de cinq mois de stage apparaît dans le travail que le lecteur a sous les yeux et l'on y trouve des informations de premier plan de par les entretiens réalisés avec trois professionnels du marché de l'art : un responsable de ventes aux enchères et deux experts en bandes dessinées.

¹ P. ORY, L. MARTIN, J.P. MERCIER, S. VENAYRE (dir), *L'art de la bande dessinée*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2012

² Toutes ces matières, par exemple, étaient rassemblées à l'université François Rabelais de Tours, dans un cours appelé *Culture de l'image et nouveaux médias* (en 2009-10).

³ Citons par exemple « Par Toutatis ! » (Astérix), « Je dirais même plus » (Tintin) ou « Tchô » (Titeuf)

Ce travail veut étudier le changement de considération dont bénéficie la bande dessinée depuis ses origines. L'on veut s'interroger sur l'évolution de la perception de la BD : comment est apparu et s'est développé le processus que l'on appelle artification ? Et si la BD est devenue « art », quel rapport entretient-elle avec le marché de l'art ?

Aujourd'hui, la BD est devenue « sérieuse ». Non pas par ce qu'elle produit – bien que certains albums se penchent sur des sujets graves auxquels nous sommes réellement confrontés – mais en tant qu'objet culturel reconnu. La bande dessinée est un sujet d'études parmi d'autres.

Ici, l'étude doit être géographiquement délimitée. Le centre du sujet est la BD franco-belge. Pourquoi ces deux pays ? Parce qu'ils sont trop proches pour être distingués, ne serait-ce que par le partage linguistique. De plus, comme l'histoire de la bande dessinée le montre, les échanges et interactions entre la Belgique et la France de la BD sont forts nombreux et de premier ordre dans son développement.

Néanmoins, dans le cadre de cette étude, la bande dessinée sera ponctuellement élargie à la production américaine. Ces incursions vers les États-Unis sont historiquement justifiées ; ils occupent, en effet, une place trop importante dans le développement de la bande dessinée pour ne pas être intégrés à la question.

Par ailleurs, le lecteur peut se demander ce qu'il en est du Japon, troisième grand pôle de production, dont les mangas ont réussi à s'exporter sur le Vieux Continent. Malgré cela, la bande dessinée nipponne n'est pas présente dans ce travail. Elle accuse de trop grandes différences avec l'Europe et l'Amérique pour avoir une place ici. Elle ne relève en effet pas de la même civilisation (occidentale) partagée par les deux derniers cités et par conséquent, la question de sa perception par le public (amateurs comme professionnels) est autre, à replacer dans un contexte plus local.

Ce mémoire doit également être temporellement délimité. La bande dessinée est une littérature relativement jeune, apparue au XIX^e siècle, et son histoire est documentée depuis ses origines. Ce travail se penche sur la BD, de son apparition jusqu'à nos jours. Nonobstant les écrits déjà existant sur le sujet, il me semble nécessaire de retracer l'histoire de la bande dessinée. Plusieurs raisons motivent cette première partie.

Tout d'abord, la bande dessinée n'est pas apparue de façon « brute » mais suite à différentes approches de « littératures dessinées ». L'appellation même « bande dessinée » n'est encore aujourd'hui utilisée qu'en France et en Belgique où elle s'est développée au milieu du XX^e siècle. Elle montrait alors une volonté (contextuelle) de lutter contre l'hégémonie américaine des années d'après-guerre et qui imposait le terme *comics* à travers le monde⁴.

C'est parce qu'il y a eu plusieurs approches de ce qu'on appelle BD que sa définition est entourée d'une certaine ambiguïté. Les caractéristiques que l'on attribue à la bande dessinée se retrouvent-elles dans toutes les bandes ? L'histoire et les albums montrent que non, l'évolution du média à travers les époques questionne sa définition.

Enfin, il faut considérer cette partie historique comme une contextualisation générale de la bande dessinée. Il s'agit au final de la présentation nécessaire à toute étude du sujet dans le temps. Cette contextualisation permet de situer les événements dont la deuxième partie, portant sur l'artification même, fera part. L'histoire de la bande dessinée fait comprendre les moyens par lesquels se met en place une reconnaissance de l'objet bande dessinée, puis l'évolution de cette reconnaissance.

Évolution qui n'est pas achevée mais dont la dernière grande forme est l'acceptation de la BD par le marché de l'art. C'est là que l'on se penche sur l'apparition de ce marché puis l'engouement qu'il crée, à l'image de l'art contemporain (dont la BD est, finalement, une des disciplines).

⁴ L. MARTIN, « conclusion », in P. ORY (et coll) *L'art de la bande dessinée, op cit.*, p. 567

Ainsi trois parties se complètent pour former ce travail.

Dans un premier temps, il sera vu, selon l'inévitable ordre chronologique, l'histoire de la bande dessinée. Cette partie détaillera l'émergence de cette littérature tout au long du XIX^e siècle, puis la première moitié du XX^e siècle jusqu'à l'époque où l'on se met à parler de « bandes dessinées »

Dans un deuxième temps, ce sera la reconnaissance de la BD qui constituera le cœur du sujet. Il s'agira de se pencher sur le phénomène appelé « artification » par l'étude des rapports qui peuvent être établis ou qu'entretient la BD avec les autres arts. Depuis quand la BD est-elle considérée comme un art ? Une fois encore, cette approche sera chronologique. En dépit du caractère récent de la reconnaissance artistique de la bande dessinée, elle remontera sur plus d'un siècle. Un premier temps se dégage avant la Seconde Guerre mondiale ; un autre correspond à l'époque historique des Trente Glorieuses et un troisième nous est contemporain, il débute avec le dernier quart du XX^e siècle.

Enfin, la troisième partie portera sur une approbation « matérielle » de la BD par le milieu de l'art. Soit une œuvre présentée aux enchères en salle des ventes, milieu souvent perçu comme conservateur ou que l'on imagine inaccessible aux non-initiés. Cette partie profitera des exemples les plus récents grâce à la pratique du stage.

Une ultime remarque, d'ordre pratico-linguistique, s'avère nécessaire : les deux expressions « BD » et « bande dessinée » sont utilisées dans ce mémoire. Elles signifient évidemment la même chose et sont employées indifféremment à travers ce travail afin d'éviter les répétitions désagréables à la lecture. L'auteur ne fait pas partie des personnes qui considèrent la formule *BD* comme preuve du peu de crédit qu'on peut lui attribuer ; tout juste cela est une facilité de langage.

PARTIE I – La BD comme phénomène littéraire historique

Prolégomènes historiques à l'apparition de la bande dessinée

1996, la bande dessinée fête son centenaire. Une grande exposition sur le sujet voyage par Genève, Angoulême, Bruxelles, Hanovre, Zurich et Paris ; des livres récapitulent l'histoire de la BD ; des colloques sont organisés sur ce thème et des articles spécialisés sont publiés. En 1971, il y avait déjà eu une exposition au centre culturel de New-York intitulée *75 ans de bande dessinée*⁵.

Selon une logique toute mathématique, l'apparition de la BD doit être datée de 1896.

Mais cette naissance est sujette à discussion et de nombreuses réclamations viennent s'opposer à cette datation, à juste titre. En effet, retenir 1896 semble relever d'une volonté humaine de dater précisément un objet (et donc fêter son anniversaire) ; objet qui pourtant ne s'est mis en place que par une évolution longue de plusieurs décennies.

Avec le recul actuel, la date de 1896 se justifie plutôt comme celle de la popularisation de la BD sous une forme encore connue aujourd'hui et l'avènement du phénomène de masse.

C'est presque tout le XIX^e siècle qui est en fait la création d'un environnement favorable à l'émergence de ce nouveau média littéraire.

1996 est aussi l'anniversaire des cent cinquante ans de la mort de Rodolphe Töpffer, quasi-unanimement reconnu comme le père de la bande dessinée, à partir des années... 1830. Cette dernière date montre encore s'il le fallait la subjectivité du choix de 1896 comme année de naissance de la BD. Un colloque organisé au Centre Belge de la Bande Dessinée à l'occasion du « centenaire » révélait justement l'importance de la production de bande dessinée au XIX^e siècle à partir des *années Töpffer*⁶.

Bien sûr, l'Homme n'a pas attendu ces deux cent dernières années pour s'exprimer par le dessin (l'on peut penser aux enluminures médiévales, aux graffitis antiques et même remonter aux peintures rupestres) ; toutefois, le contexte du XIX^e siècle provoque une forte émulation de la production de ce média.

En effet, au début du XIX^e siècle, deux ensembles de changements ayant bénéficié au dessin sont à mettre en avant.

Le premier ensemble se trouve dans l'innovation technologique et une nouvelle conception du dessin.

D'abord, la traditionnelle gravure sur bois connue depuis le XV^e siècle est perfectionnée par la technique du *bois de bout* à la fin du XVIII^e siècle grâce au graveur Anglais Thomas Bewick. Cette dernière permet un dessin plus précis et aux contours plus doux⁷.

Ensuite, en 1796, Aloys Senefelder met au point le système de la lithographie, proposant ainsi un nouveau support et une nouvelle technique d'exécution d'images. Le succès rencontré en Angleterre par la gravure sur pierre gagne le continent dès la chute de Napoléon (1815) et s'y diffuse. Un

⁵ J. PESSIS, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances*, Fallois, Paris, 2006, p. 207

⁶ T. GROENSTEEN, *Un objet culturel non identifié*, Éditions de l'an 2, Angoulême, 2006, p. 106

⁷ S. VENAYRE, « Des caricatures aux *comics* », in P. ORY, L. MARTIN, J.P. MERCIER et S. VENAYRE (dir), *L'art de la bande dessinée*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2012, p. 84

nouveau type d'image apparaît ; les impressions qui en résultent peuvent aussi être en couleur, la reproduction et la diffusion sont fortement étendues⁸.

Enfin, dans les années 1830 se développe le mot *illustration*. Jusqu'alors cantonné aux éclaircissements apportés par des explications, le terme fait dorénavant référence aux « figures ornant un texte imprimé »⁹. Sans surprise, naissent en même temps le métier d'*illustrateur* et la presse *illustrée*¹⁰.

Le second ensemble de changements consiste en de nouvelles considérations politico-sociales.

En Angleterre d'abord, au début du siècle, puis en France dans les décennies suivantes, la liberté d'expression s'installe et se confirme. L'on peut parler de libération en France suite aux fins successives de l'Ancien Régime puis du règne absolu de Napoléon, mais surtout par l'abolition de la censure de la presse grâce à la révolution de 1830. C'est dans ces années-là qu'Honoré Daumier et Charles Philippon connaîtront leur apogée de caricaturistes et dessinateurs. Toutefois – revers de la médaille – leurs dessins précipiteront la fin de la liberté de la presse par les lois de 1835. Elle sera rétablie en 1881¹¹.

L'époque est marquée par les développements de la révolution industrielle, dont profite la presse pour s'étendre. Il suffit pour s'en convaincre de voir où sont créés les nouveaux titres : l'hebdomadaire *La caricature* (1830) et le quotidien *Le charivari* (1832) à Paris ; *Scraps*¹² (1828) à Boston ; *Punch* (1841) à Londres ; *Fliegende Blätter* (1845) à Munich et aussi – en sortant du domaine humoristique – le *Penny Magazine* anglais (1830), le *Magasin pittoresque* (1833) français, puis les journaux d'actualité *The Illustrated London News* (1842), *l'Illustrierte Zeitung* (1842) et *L'illustration* (1843)¹³; des parutions dans des lieux tous activement entrés dans le processus d'industrialisation, et tous sont des journaux joignant l'image au texte. C'est ainsi que se développe l'imagerie populaire préparant dans un sens le public à la réception de la bande dessinée. Il en connaissait déjà sans le savoir un ancêtre dans les caricatures anglaises de la fin du XVIII^e siècle, où se trouvaient un des éléments invariablement rattaché à la BD : les bulles (*ill.* 1).



Illustration 1: J. Gilray, *Bonaparte apprenant la victoire de Nelson jure sur son épée d'extirper tous les anglais de la terre, 1798*

Associés, ces deux ensembles de changements marquent l'entrée, dans la première moitié du XIX^e siècle, à un nouveau rapport à l'illustration. La pratique s'est élargie considérablement – tant sur les supports que par les techniques – et c'est l'augmentation de la place donnée à ces dessins dans la presse et leur diffusion qui amènera à l'apparition progressive de ce qu'on appellera seulement plus tard la bande dessinée.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 85

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Pour le contexte de la liberté de la presse au XIX^e siècle, voir : *Ibid.*, p. 78-82

¹² Recueil humoristique annuel du dessinateur Johnston, publié jusqu'à 1840

¹³ Ce recensement provient de S. VENAYRE, *op cit.* p. 86

C'est donc tout au long des innovations techniques et évolutions sociétales du XIX^e siècle que se crée un environnement favorable à l'émergence de la BD.

On passe progressivement des caricatures légendées aux histoires en estampes puis illustrations de presse et romans feuilletons jusqu'à l'avènement des *comics*, du format de *strip*, des héros qui reviennent, des histoires à suivre, des périodiques spécialisés et la domination de l'album. Ce très bref résumé de l'histoire de la bande dessinée démarre sur fond de développement de la littérature enfantine et d'histoire de la presse.

La bande dessinée se met en place grâce à une conjoncture de plusieurs éléments qui lui sont encore aujourd'hui plus ou moins associés.

Chapitre 1 - Le XIX^e siècle, un contexte favorable à l'émergence de la bande dessinée

A- L'image comme outil pédagogique

Entre la seconde moitié du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, l'éducation scolaire prend une nouvelle importance et l'on finit par s'orienter vers une pédagogie qui accepte d'« apprendre en s'amusant ». Cette dernière s'appuie sur le pouvoir des images et les livres pour la jeunesse intègrent alors cette mode des illustrations. L'image se voit conférer un pouvoir éducatif¹⁴ (ce qui pourrait être résumé par le dicton : « une bonne image vaut mieux que cent mots »), et sort du cadre caricatural. Les plus doués des élèves reçoivent en récompense de leur travail des ouvrages illustrés qui leur permettront de mieux appréhender le discours qu'ils contiennent.

L'industrie de ces livres se développe et des maisons d'éditions spécialisées voient le jour au milieu du XIX^e siècle ; ainsi Mame en 1845 à Tours, la collection *Bibliothèque rose* de Hachette à Paris en 1855 ou encore le *Magasin d'éducation et de récréation*, périodique lancé en 1864 par Pierre-Jules Hetzel et Jean Macé. Ce dernier titre matérialise les réflexions du moment sur l'importance de l'image dans le discours éducatif en proposant à ses plus jeunes lecteurs de nombreuses illustrations dont ne bénéficient pas les plus âgés à qui étaient destinés les romans peu illustrés de Jules Verne¹⁵ – publiés par le même Hetzel.

C'est ainsi qu'au XIX^e siècle se met en place une littérature dédiée aux enfants en faisant la part belle à l'image qui se voit confier la mission de compléter le texte, permettant une compréhension plus aisée. Il s'agit d'un rôle d'illustration dans le sens premier du terme. La répartition sur la page entre le texte et l'image évolue parfois jusqu'à ce qu'on ne sache plus si le texte est complété par l'image ou s'il vient en faire la légende. L'un s'intégrant dans l'autre. Ce contexte participe à installer un environnement favorable à l'éclosion à venir de la bande dessinée.

B- L'apparition du *strip* dans la presse

Autre élément bénéfique à cette éclosion : l'industrialisation de la littérature¹⁶ par le développement dans la presse des histoires à suivre. Dans un but de fidélisation du lecteur, les rédactions de journaux laissent une place de leur publication à des feuilletons dont la caractéristique est d'être composés d'épisodes à suivre. Cette pratique mise en place par Émile de Girardin apparaît en 1836 dans le journal *La Presse*.

Malgré les critiques sur la qualité des dites publications – en particulier leur objectif de recherche de profit plutôt que de traits d'esprits et la qualification de « littérature industrielle »¹⁷ (Sainte-Beuve) – ces écrits ont habitué le lecteur à disposer d'une bande de journal axée sur le loisir et non pas l'actualité ou le reportage. Ainsi le format du *strip* (bande) ne sera pas une complète découverte lorsqu'il apparaîtra dessiné.

¹⁴ *Ibid*, p. 92

¹⁵ *Ibid*.

¹⁶ *Ibid*, p. 93

¹⁷ Expression relevée par S. VENAIRE (in P. ORY (et coll), *op cit.*, p. 93) dans DUMASY-QUEFFELEC, *La querelle du roman-feuilleton : presse, littérature et politique. Un débat précurseur, 1836-1848*, Grenoble, 1999

C- La figure précurseur de Rodolphe Töpffer

En traitant de l'apparition de la bande dessinée, il est immanquable de passer par la présentation du personnage et de la production de Rodolphe Töpffer. S'exerçant à partir de la fin des années 1820, le Suisse est en effet retenu comme le père de la bande dessinée de par sa production et l'analyse qu'il porte sur cette nouvelle littérature.

Töpffer est le premier à réunir dans ses œuvres trois caractéristiques essentielles qui participent à la définition de la bande dessinée.

La première est la création d'histoires séquentielles. C'est-à-dire que les scénarios de Töpffer se déroulent en séquences, sous le format de bande, divisées en cases racontant chacune un moment de l'histoire. De plus, le temps de récit s'écoulant entre les cases n'est pas fixe ; deux cases peuvent se succéder sur le papier comme dans le temps ou bien être séparées de plusieurs heures ou jours dans le récit. Les espaces inter-cases qu'on appelle *marges* sont des ellipses narratives.

La deuxième caractéristique de ce nouveau média est la reproductibilité technique. Profitant des moyens de reproduction et diffusion offerts par la lithographie récemment inventée, Töpffer fera connaître en 1833 *L'histoire de M. Jabot* à ses compatriotes mais aussi aux pays voisins. Il ne s'agit pas d'une diffusion de masse telle qu'on l'entend au XXI^e siècle mais c'est le premier échelon de la BD qui s'étend. Toutefois, il faut se rappeler qu'à ses débuts (1827) M. Jabot n'était connu que des proches de l'auteur et de ses élèves. Töpffer voulait par cette diffusion volontairement faible limiter dans un premier temps les jugements que le public pouvait alors lui porter par rapport à son statut d'enseignant et homme de lettres. Les mentalités n'étaient pas forcément favorables à une nouvelle forme d'histoire. La critique s'arrête sur le débat de la hiérarchie entre le texte et l'image. Selon Thierry Groensteen « cette tension s'appuie sur un substrat culturel qui attribue la prédominance hiérarchique au texte sur l'image, à la raison du langage contre la passion des sens »¹⁸. La « bonne » pédagogie d'alors préfère l'apprentissage au divertissement ; or, la bande dessinée, par l'importance qu'elle donne à l'image, contrevient à ce précepte.

Les histoires de Töpffer surmonteront finalement cette difficulté.

Enfin, la troisième caractéristique propre à la bande dessinée que Töpffer présente est un rapport étroit entre le texte et l'image. Il faut partir du postulat que l'auteur crée des histoires dont chaque séquence est accompagnée d'un dessin (exécuté par lui-même). Mais à la différence de ce qui était vu dans les illustrations qui se limitaient à présenter ce qui était dit par le texte, il y a là une réelle solidarité entre l'écrit et le dessin.

Puisqu'il en a conscience et le revendique, il faut laisser l'auteur expliquer ce rapport particulier entre les deux moyens d'expression. Dans un avertissement au lecteur de *L'histoire de M. Jabot*, Töpffer prévient :

Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; et le texte sans les dessins ne signifierait rien. Le tout forme une sorte de roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose¹⁹.

Ce ton explicite permet par ailleurs à Töpffer d'apporter des réponses aux interrogations qui se posent naturellement au sujet de ses créations. Que sont-elles ? À quoi peut-on s'attendre avec ce

¹⁸ Cité par V. SEVEAU, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle Une typologie des modes d'engagement en bande dessinée*, thèse de doctorat présentée à l'université Montpellier III, faculté de sociologie (P. TACUSSEL promoteur), 2013, p. 58

¹⁹ Cité par B. MOUCHART, « Qu'est-ce que la bande dessinée ? » in *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui ?*, Beaux-arts magazine, 1^e novembre 2008, p. 25

nouveau média ? Il apparaît ainsi comme le premier théoricien de la BD, notamment grâce à son *Essai de physiognomonie* de 1845, duquel sont tirées les citations suivantes.

Le Suisse a effectivement pleinement conscience d'explorer un nouveau champ d'expression et donne ses lettres de noblesse à sa production : « L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots : c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement : c'est de la littérature en estampes »²⁰. Une fois encore, Töpffer innove, il est le premier à proposer une appellation pour cette nouvelle forme d'expression, ce qui en légitime sa paternité²¹.

Cette première définition est parfaitement explicative du nouveau sujet. Mais puisque ce ne sont que les débuts, Töpffer prédit qu'il faut s'attendre à des évolutions parce que c'est « un genre encore bien nouveau où il y a prodigieusement à moissonner »²².

Le créateur Suisse comprend aussi la diversification vers laquelle peut aller la littérature en estampes : « il est certain que le genre est susceptible de donner des livres, des drames, des poèmes, tout comme un autre, à quelques égards mieux qu'un autre... »²³. Il promeut ainsi déjà ces lectures encore jeunes en annonçant qu'elles ne seront pas monotypiques.

Une dernière remarque vient justifier la distinction de « père de la BD » accordée à Töpffer. Il s'agit d'un élément toujours d'actualité, c'est la volonté de créer du divertissement²⁴. Que ce soit par *l'histoire de M. Crépin* (1837) ou *les amours de M. Vieuxbois* (1838) l'auteur se détache des illustrations jusqu'alors connues à travers les âges en présentant des images de fiction de son cru et non pas des images saintes ou historiques auxquelles la population a toujours été habituée. Il est l'inventeur de la BD dans le sens (juridique) où l'on « invente » un trésor en en faisant la découverte : « il a révélé au grand jour une forme narrative qui existait déjà, sous d'autres aspects, bien avant lui »²⁵.

S'il apparaît comme le père fondateur de la bande dessinée, Töpffer n'est pas le seul européen à s'essayer à cette forme d'expression nouvellement venue au XIX^e siècle. Un suiveur en particulier est à mettre en avant : l'Allemand Wilhelm Busch, auteur de *Max und Moritz*. Ce sont les histoires de deux gamins turbulents et espiègles, parues pour la première fois en 1865. Le livre²⁶ est original par la rédaction des textes en rimes encadrant les dessins en couleurs où les enfants exécutent leurs tours²⁷. Ces héros connaîtront une nouvelle jeunesse encore plus populaire environ trois décennies plus tard en inspirant les *Katzenjammer kids* de Rudolph Dirks²⁸, traduits en français en *Pim, Pam, Poom*.

²⁰ De plus, en 1894, Caran d'Ache proposera la qualification « roman dessiné ». B. MOUCHART, *op cit.*, p. 25

²¹ T. GROENSTEEN, « Définition », in P. ORY (et coll) *op cit.*, p. 48

²² T. GROENSTEEN, *La bande dessinée son histoire et ses maîtres*, Paris, 2009, p. 17

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 16

²⁵ B. MOUCHART, *op cit.*, p. 27

²⁶ Le succès est présent, 400 000 exemplaires sont imprimés du vivant de l'auteur. *Ibid.* et T. GROENSTEEN, *op cit.*, p. 16

²⁷ J. AUQUIER, *Les prémices de la bande dessinée ou le siècle avant Tintin*, catalogue d'exposition, Bibliotheca Wittockiana, Bruxelles, 5 juin au 10 octobre 2009

²⁸ S. VENAYRE, *op cit.*, p. 108

Bien que travaillant sur le sol américain, Dirks était d'origine allemande, ce qui a profité à la postérité des héros qu'il a pu lire plus jeune. Ici, l'inspiration est à chercher à la source de l'auteur lui-même qui participe au déplacement du centre d'activité de la BD de l'Europe vers les États-Unis.

D- Le « boom » des années 1890, les États-Unis s'emparent du phénomène

Après une traversée du milieu du XIX^e siècle sans évolution majeure, la bande dessinée trouve des couleurs et son développement avant le passage aux années 1900.

Pendant le dernier tiers du XIX^e siècle on s'aperçoit d'une prolifération de périodiques à travers le monde ; ils présentent des caricatures, images déjà ancrées dans la culture populaire.

La presse se développant, la concurrence pousse à attirer le lecteur par des illustrations et l'usage de couleurs pour illustrer les faits divers ; puis la « Sunday page » (page du dimanche) prend de l'importance auprès du lectorat²⁹.

Les histoires en images des suppléments dominicaux ne connaissent pas un grand succès en Europe. Mais elles le rencontrent aux États-Unis où la presse était entre les mains de magnats qui avaient les moyens (et l'envie, car poussés par la concurrence) d'innover.

C'est dans ce cadre-là que voient le jour les *comics* dans les années 1890.

Avec le recul dont nous disposons aujourd'hui, les *comics* peuvent être perçus comme une convergence des innovations et évolutions qui ont émaillé la production littéraire du XIX^e siècle: dessins satiriques, caricatures et illustrations d'un côté et multiplication des titres de presse, périodiques puis lectures enfantines de l'autre.

Aux États-Unis donc, les *comics sections* (ou *comics supplements*) se répandent par les éditions dominicales du *New York World* d'abord (à partir de 1893, appartenant à Joseph Pulitzer) puis du *New York Morning Journal* (de Randolph Hearst) ensuite. Le terme *comic* était déjà connu depuis les histoires en images d'Arthur Frost publiées dans les années 1880 dans le *Harper's New Monthly* mais il ne se popularise qu'à la décennie suivante grâce à ces *supplements*³⁰. On utilisera aussi le mot *funnies* ; l'un comme l'autre démontrant le caractère humoristique des petites histoires dessinées dont ils sont le support.

Probablement parce qu'il est un enfant des rues et que le lectorat issu des classes populaires est important, le *Yellow kid* de Richard Outcault est la première star des *comics*. De son vrai nom Mickey Dugan, le même apparaît en 1895 dans des scènes de rues qui existaient déjà mais n'étaient pas encore centrées sur un héros récurrent. *Yellow kid* sera le premier. Son surnom provient de la couleur de son vêtement sur lequel s'affichent ses paroles, à l'exclusion de tout autre phylactère. Toutefois, d'autres zones de texte sont présentes, elles sont placées sur des panneaux, affiches ou cartons intégrés au dessin, par exemple collés au mur ou portés par des personnages.

Son succès est considérable, il fera débaucher Outcault du *New York World* par le *New York morning journal* quand ce dernier lancera son *comic supplement*, et donnera malgré lui naissance à l'expression « *yellow journalism* » renvoyant aux méthodes peu flatteuses que la presse n'hésite parfois pas à employer toujours dans la lutte concurrentielle³¹.

²⁹ *Ibid*, p. 98

³⁰ *Ibid*, p. 100

³¹ *Ibid*.

Mais l'héritage immédiat des histoires en images d'Outcault se trouve dans la multiplication par les titres de presse de ces *comics* qui se voient rapidement organisés en séries. C'est ainsi qu'apparaissent successivement les *Katzenjammer Kids*³² en 1897 ; le *Happy hooligan*³³ en 1900 et *Little Jimmy*³⁴ en 1905. Cette même année la plus célèbre série de Winsor Mc Cay, *Little Nemo in Slumberland*, rejoint *Buster Brown*³⁵ dans le *New York Herald*.

Le succès de la formule transparait dans les chiffres de 1907. Cette année-là, quatre-vingt *comic supplements* sont présents dans les journaux américains et le *San Francisco chronicle* propose une bande quotidienne³⁶ : *Mutt and Jeff*³⁷ ; ils sont les héros du premier *daily strip*. Cette « bande quotidienne » qui présente un découpage en cases et des bulles, montre l'augmentation de la fréquence de parution de bande. De nombreux autres suivront, preuve de l'adoption par le public et les médias de cette littérature. S'il ne fallait en citer qu'un, ce serait *Krazy Kat*³⁸ puisque le *New York Journal* le publie dans les pages... « Arts et théâtre ». Le choix d'une telle rubrique pour la diffusion des *comics* révèle une première considération de la bande dessinée comme un objet rattachable à la culture et aux loisirs.

Le développement est facilité par l'apparition des *syndicates*³⁹. On nomme ainsi les entreprises qui ont profité du fleurissement de la presse à la fin du XIX^e pour devenir « fournisseur de contenu ». D'abord les informations, puis différentes rubriques tels que les jeux ou romans à suivre. Aussi, quand les *comics* se créèrent, ces *syndicates* s'emparèrent de ce nouveau succès et un marché se mit en place. Pulitzer revendit les comics du *New York World* dès 1898. Le dessinateur Sydney Smith (auteur des *Gumps*) fut lié au *Chicago tribune New York news syndicate* par un contrat dont les chiffres démontrent l'importance prise par ce média. Signé en 1922, ledit contrat garantissait un revenu de cent mille dollars annuels à l'auteur pendant dix ans pour sa production de *comics*⁴⁰. Ce type de lien professionnel allié à une demande grandissante du lecteur donna naissance aux ateliers de dessinateur.

Sans prendre en comptes les histoires muettes, les comics présentent un avantage pour leur diffusion ; ils sont de traduction facile. En s'appuyant sur cette opportunité, les *syndicates* sont allés toucher des lecteurs/acheteurs à travers le monde et se sont ainsi exportés (on trouve des traces plus que centenaires de ce média au Japon, en Argentine, en France)⁴¹.

³² Par Rudy Dirks, voir plus haut « la figure précurseur de Rodolphe Töpffer », dernier paragraphe

³³ Par Fredericks Burr Opper

³⁴ Par James Swinnerton

³⁵ Autre série de Richard Outcault

³⁶ S. VENAYRE, *op cit*, p. 102

³⁷ Par Harry Conway « Bud » Fisher

³⁸ Par Goerge Herriman

³⁹ S. VENAYRE, *op cit*, p. 113

⁴⁰ *Ibid*, p. 115

⁴¹ *Ibid*, p. 116

Chapitre 2 - La reprise de la bande dessinée par l'Europe

Sur le Vieux Continent, la publication des bandes dessinées n'est pas cantonnée au support de la presse. S'est en effet développée une littérature destinée à la jeunesse dans la suite des théories pédagogiques du XIX^e siècle. Cependant, en intégrant ces lectures illustrées orientées vers le loisir, les publications pour jeunes se verront reprocher une perte de leur rôle pédagogique⁴². Malgré tout, la bande dessinée gagne de l'ampleur.

A partir de 1889, *Le Petit Français illustré* publie les récits humoristiques de *la famille Fenouillard*⁴³. Famille de « bourgeois ridicules »⁴⁴ qui part en voyage, dans l'état d'esprit du moment, c'est-à-dire celui de l'exposition universelle de Paris et l'apogée de la France coloniale. Cette concomitance entre le monde réel et celui développé dans les illustrés donne une popularité certaine à Léocadie, Agénor, Cunégonde et Artémise Fenouillard.

Il faut comprendre que cette popularité s'étend en fait aux récits illustrés qui se multiplieront à partir des années 1900. On relève en France la création de 62 titres de journaux entre 1904 et 1930 (dont 46 hebdomadaires) publiant des illustrés pour la jeunesse⁴⁵. Certains héros donnent alors rendez-vous fréquemment à leurs lecteurs, et deviennent ainsi chefs de file des périodiques qui les publient.

Parmi les parutions de début de siècle, se trouve *La semaine de Suzette* « le journal des petites filles bien élevées » (1905). Elle diffuse les histoires d'Anaïk Labornez plus connue comme Bécassine⁴⁶, dont le nom – qui laisse supposer une certaine naïveté – fait comprendre que se déroulent des histoires à caractère humoristique. Son auteur s'illustrera aussi en 1920 par la création du personnage de Frimouset.

Dans *L'épatant*, ce sont *Les Pieds nickelés* (par Louis Forton) qui s'exercent à partir de 1908 tandis que *Fillette* présente *L'espiègle Lili* (par Jo Valle, en 1909) et *Le Petit Illustré Les aventures de Bibi Fricotin* (encore par Louis Forton), en 1924.

Les titres sont, de plus, évocateurs quant au lectorat visé. On distingue les périodiques pour les jeunes garçons et ceux pour les petites filles. De même, une catégorisation s'opère selon les opinions et c'est ainsi que certaines parutions sont à rattacher à un milieu ou mouvement de pensée. Par exemple, *Les petits bonshommes* (1911) sont soutenus par les socialistes, et *Bernadette* (1914) par les catholiques.

Toujours au rang des publications, il convient de préciser que quelques-unes des histoires illustrées pour la jeunesse ne paraissaient pas dans la presse mais directement sous forme de livre. Elles sont certes minoritaires mais cela ne les a pas forcément empêché de survivre. Benjamin Rabier puis Jean de Brunhoff font naître respectivement en 1923 puis 1929 le canard *Gédeon* et *Babar l'éléphant*.

Puis un autre héros animal traversera les âges : Alfred, le pingouin de *Zig et Puce*. Ceux-ci sont mis en scène par Alain de Saint Ogan à partir de 1925 et publié dans *l'Excelsior-dimanche*, selon la formule éprouvée aux États-Unis du supplément dominical. *Zig et Puce* est souvent reconnue comme la première BD française, bien que les *Fenouillard* soient plus anciens. Zig et Puce, eux, s'expriment dans des bulles, figure propre à la bande dessinée. Malgré cela, de Saint-Ogan ne se présentera pas comme auteur de BD. Cette considération n'interviendra que bien plus tard quand des auteurs

⁴² Voir plus haut les reproches évoqués dans la partie « la figure précurseur de Töpffer »

⁴³ Par Christophe, pseudonyme de Georges Colomb

⁴⁴ S. VENAYRE, *op cit.*, p. 117

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Par Joseph Pinchon

comme Hergé et Greg reconnaîtront l'admiration qu'ils avaient pour leur prédécesseur, décédé en 1974.

Par ailleurs, un autre usage de la BD développé outre-Atlantique apparaît alors en Europe avec Alfred : la mercantilisation. Le pingouin Alfred devient le héros de publicités, produits dérivés (dont une peluche à succès)⁴⁷ et Benjamin Rabier dessine la *Vache qui rit*. L'on voit alors ici une autre reconnaissance du média dans laquelle s'engage la BD dès les années 1920.

Un nouveau média parmi d'autres, les relations inter-médiatiques

Le passage du XIX^e au XX^e siècle est un tournant dans l'histoire de la bande dessinée qui affirme sa présence. C'est une époque qui voit aussi se mettre en place de nouveaux médias. Ceux-ci entretiendront un certain rapport avec la BD, toujours en lien avec l'image et son traitement. C'est un rapport composé d'influences réciproques, qui ont joué sur le développement de chacun.

Pendant cette période, une nouvelle sorte d'image apparaît et se perfectionne : la photographie. Elle devient rapidement l'objet de nombreuses expérimentations pour des clichés toujours plus inédits (aériens, avec effets, grattage, montage etc.). Bien sûr, une telle nouveauté s'accompagne de théories et analyses – notamment philosophiques – sur la représentation de la réalité, et les opinions varient jusqu'à ce que la photographie devienne l'illustration standard de l'actualité dans la presse.

Ce constat a deux effets *a priori* insoupçonnés mais pourtant majeurs sur la considération des *comics* aux États-Unis. Le premier est esthétique. La photo s'accapare la représentation de la réalité, le dessin en devient plus libre, se dispense de son rôle de représentation de la vérité et donc s'autorise à montrer de la fiction jusqu'à être associée aux images non réelles. Le second est social ; les dessinateurs « chassés » par les photographes se réfugient en nombre vers les illustrations émergent alors, c'est-à-dire les *comics*, participant de la sorte à leur expansion.

Autre jeune média : le cinématographe. Faisant fi du fond du débat attribuant la paternité du septième art à Edison ou aux frères Lumières, il faut en retenir que dans la même dernière décennie du XIX^e siècle se développent les images animées des deux côtés de l'Atlantique. Il convient de souligner le travail précurseur de l'Anglais Eadweard Muybridge qui a le premier décomposé un mouvement trop rapide pour l'œil humain afin d'en extraire en images l'instant pendant lequel un cheval au galop ne touche plus le sol. Ces études sur le mouvement et l'image ont rapproché la bande dessinée et les images animées. Le rapport entre BD et cinéma sera développé dans la deuxième partie (voir *infra*).

Enfin, une autre innovation technologique se met en place à cette époque : l'enregistrement du son. Ceci a profité bien sûr au cinéma mais on a pu voir dans la forme des pavillons de phonographes naissant en 1889 une inspiration probable pour le phylactère. Les deux partagent la même sémiologie de diffusion du son.

La BD a donc entretenu dès son origine des liens avec d'autres médias, qui furent sources ou repreneurs de succès. Cette complicité inter-médiatique peut aider à la reconnaissance artistique de la BD dans le sens où aujourd'hui l'expression « septième art » est parfaitement intégrée pour

⁴⁷ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, op cit.*, p. 37

désigner le cinéma et que le huitième, malgré une impression de « fourre-tout », renvoie aux « arts médiatiques », soit la radiophonie et la photographie. La place de neuvième était donc à prendre à la suite.

Chapitre 3 - L'annonce d'une future industrie

A- L'apparition d'une reconnaissance artistique *a posteriori*

La BD du XIX^e siècle est celle de la découverte d'une nouvelle littérature intégrant le texte à l'image.

La BD du passage au XX^e siècle est celle du développement par l'intégration dans les mœurs et la multiplication des titres.

La BD des années 1930 est celle qui sera la première admise comme un âge d'or, celui de la BD américaine. En effet, la critique des années 1950 et 1960 parlera à son propos de néoclassicisme, un terme déjà employé pour d'autres arts, quand on y voit la reprise de codes qui s'imposent comme références de la production artistique.

Les héros vivent de grandes histoires spectaculaires ; ils s'appellent *Tarzan*, *Jungle Jim*, *Flash Gordon*, *Mandrake* ou *Red Ryder*, apparaissent à partir de 1929 et évoluent dans des cadres variés tels que le Far-West ou la forêt sauvage, propices à l'aventure. On va alors mettre en avant les dessins produits et souligner des éléments relevant de l'art, tel qu'on l'entendait. Par exemple, la maîtrise du clair-obscur de Milton Caniff (*Terry*, entre 1934 et 1946) fera école. À partir des années 1950, l'art contemporain s'inspirera de l'univers des *comics*, usant des mêmes procédés graphiques de lettrage ou cadrage par exemple (voir *Infra*).

Bien sûr, les auteurs d'avant-guerre ne savaient pas sur le moment que leur production serait vue comme une époque dorée. Cette considération intervenant au sortir du conflit mondial, on s'aperçoit qu'elle provient de critiques ayant profité de ces BD dans leur jeunesse. Une part de nostalgie joue dans leur opinion ; celle qui peut parfois amener une certaine subjectivité mais aussi qui pousse l'amateur – passionné – à se muer en professionnel.

B- La mise en place des écoles belges

L'année 1928 vient marquer le lancement de ce que Benoit Peeters appelle « le moment belge »⁴⁸, soit l'époque (le milieu du XX^e siècle) pendant laquelle la Belgique est la locomotive tirant toute la bande dessinée européenne.

Alors que la France s'était pourtant distinguée par la place laissée à la BD dans la culture littéraire avant la première guerre mondiale, Peeters relève que la Belgique est un « carrefour de langues et de culture, ne subissant pas le poids d'une longue tradition littéraire »⁴⁹, c'est pourquoi elle « se révèle plus accueillante que la France à la BD »⁵⁰. Illustration : dès les premières pages de leurs histoires, Tintin et Milou s'expriment par des phylactères. Cependant, leur auteur Hergé est obligé de lutter contre les périodiques français qui publient son héros en ajoutant sous les cases des explications de type légende, créant ainsi une inutile répétition du texte. L'éditeur Hachette utilisera le même procédé pour *Félix le chat* et *Mickey*, en blanchissant de surcroît l'espace de la bulle dans le dessin⁵¹. Ce qui déséquilibre la composition de l'illustration. Toutefois, l'*Excelsior-Dimanche* diffusait

⁴⁸ B. PEETERS, « Le moment belge », in P. ORY (et coll), *op cit.*, p. 199

⁴⁹ *Ibid*, p. 203

⁵⁰ *Ibid*.

⁵¹ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée*, *op cit.*, p. 37

Zig et Puce de la même manière que les BD américaines dont il publiait aussi certaines séries : en conservant les phylactères⁵².

Alors qu'aux États-Unis – pays référence en la matière – la bulle est systématiquement présente, la France conservera régulièrement une narration sous le dessin et la Belgique, elle, suivra la mode américaine de suite. Les publications belges permettent de contrer une sorte d'opposition entre un vieux continent archaïsant et un nouveau monde symbole de modernité, s'offrant ainsi une certaine fraîcheur.

1928 est l'année au cours de laquelle le jeune Hergé se voit confier la direction du *Petit vingtième*, supplément jeunesse du *Vingtième siècle* géré par l'abbé Wallez⁵³. C'est là – notamment inspiré du trait d'Alain de Saint-Ogan – que Tintin apparaît. Dans un premier temps naïvement, dans une atmosphère propagandiste, conservatrice et emplies de stéréotypes (*Tintin au pays des soviets, au Congo, en Amérique*) avant de s'affirmer et d'évoluer dans un cadre plus libre d'esprit et abouti grâce aux recherches de l'auteur (*Le lotus bleu* –1936).

Quelques années plus tard, une concurrence se développe face à la puissance du *Petit vingtième*. En Flandre tout d'abord par l'hebdomadaire *Bravo* à partir de 1936 puis en Wallonie en 1938 avec *Le journal de Spirou*.

La seconde guerre mondiale vient alors modifier de nombreuses données: *Le petit vingtième* disparaît avec l'invasion de la Belgique ; *Tintin* passe au *Soir* sous contrôle allemand (mais gagne alors en diffusion) ; *Bravo* accueille l'auteur E.P Jacobs, est lancé en version française suite à la fermeture de la frontière avec les Pays-Bas et vit une période de gros tirage ; *Spirou* est publié jusqu'à son interdiction par l'administration allemande en septembre 1943 mais l'éditeur Dupuis réussit à diffuser tout de même ses principales séries par d'autres biais ; enfin, en anticipant pour le marché après la guerre, Casterman sort *Tintin* en couleurs et finit par recruter Jacobs pour la surcharge de travail que cela entraîne. Hergé ne travaille alors plus seul et fondera en 1950 les Studios Hergé dont les collaborateurs se chargeront des décors ou accessoires des illustrations. À l'image de l'organisation des ateliers des peintres, le maître Hergé se réserve le trait des personnages principaux. Toutefois, la Libération lui interdira de publier dans la presse pendant deux ans pour cause de collaboration⁵⁴.

Justement, l'ambiance de la Libération va bénéficier à la bande dessinée. Non seulement des parutions arrêtées par la force des choses se relancent, mais de plus, de nombreux nouveaux titres voient le jour. On en dénombre vingt-deux pour l'année 1946⁵⁵ ! Bien sûr, tous ne dureront pas. C'est une époque qui voit arriver en Europe la culture américaine, ce qui participe à la résurrection du *Journal de Mickey* par exemple. A contrario et sans surprise, particulièrement en France, se développe une volonté de ne pas se laisser « avaler » par l'oncle Sam. Aussi, de nombreuses oppositions s'élèvent contre cette effervescence d'illustrés, au nom de la protection de la pureté de l'enfance, des valeurs morales et religieuses qui peuvent être perverties ; reprenant un combat parfois déjà mené en faveur des mêmes arguments avant la guerre. Cette lutte sera légalement soutenue en France par la loi du 16 juillet 1949 qui vient surveiller le contenu des publications destinées à la jeunesse. Certaines restrictions qu'elle impose de façon élargie en feront un « instrument de censure qui ne dit pas son nom »⁵⁶. Bien que s'appliquant sur le territoire français, cette loi va avoir un impact sur la BD belge puisque les éditeurs devront s'adapter pour voir leurs

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid*, p. 40

⁵⁴ *Ibid*, p. 51

⁵⁵ *Ibid*, p. 53

⁵⁶ *Ibid*, p. 55

produits adoptés par le marché français. C'est ainsi que le *journal Tintin* trouvera sa place dans l'Hexagone par une édition française.

Chapitre 4 - L'apogée belge des années 1950

La Belgique a acquis dans les années 1940 une réputation reconnue de producteur de qualité de BD ; elle voit ses albums traduits et s'immisce dans les marchés des pays voisins. Cause et conséquence à la fois, les auteurs se déplacent et rejoignent le royaume belge (dont les Français Uderzo, Martin et Tibet – pères entre autres d'Astérix, Alix et Ric Hochet).

Des périodiques s'installent sur le marché. L'on peut citer *Pat*, *Heroic albums*, *Bimbo*, *Petits Belges*, *Le Patriote illustré* ou encore *La Libre Junior* ; mais ils sont finalement effacés par *Tintin* et *Spirou*.

Tous ces éléments viennent montrer la dynamisation que connaît le monde de la BD dans les années d'après-guerre en Belgique.

Au sortir du conflit mondial, le héros Tintin ne disparaît pas avec le *Petit vingtième*. L'éditeur Raymond Leblanc fait démarrer l'aventure du *Journal Tintin*, qui, comme son nom l'indique publie les aventures du héros d'Hergé. En 1946, après avoir fait obtenir à l'auteur un certificat de civisme et s'être assuré le soutien des éducateurs, notamment les directeurs d'établissements scolaires⁵⁷ (s'accordant ainsi le lectorat écolier, le plus important), Leblanc fait paraître le numéro 1. Ce journal sortant le jeudi joue sur la notion de divertissement sérieux en publiant des aventures documentées. On y retrouve *Blake et Mortimer*, *Alix*, *Michel Vaillant*, *Ric Hochet*, *Chevalier Ardent* ou encore *Corentin* pour ne citer qu'eux. Dès les débuts, le périodique existe sous une deuxième version : *Kuifje*, en langue néerlandaise, pour gagner une ampleur nationale.

Du côté de l'opposition, la maison Dupuis de Marcinelle privilégie une autre ligne éditoriale ; celle de l'humour, de l'imagination, de la modernité et du dynamisme⁵⁸. *Le journal de Spirou* accueille *Lucky Luke*, *Johann et Pirlouit*, *Tif et Tondu*, les *Schtroumpfs* et le célèbre *Gaston Lagaffe*, personnage pour qui son créateur Franquin avait un faible⁵⁹. Ce dernier fut aussi aux commandes de la série-titre *Spirou et Fantasio* pendant plus de deux décennies. L'aventure n'est toutefois pas en reste chez Dupuis avec les séries *Jerry Spring*, *La patrouille des castors*, *Buck Danny* et *Marc Dacier*.

L'émulation de *Tintin* et *Spirou* ; des approches différentes, le développement d'écoles

Dans la conscience collective, les politiques éditoriales des journaux *Tintin* et *Spirou* s'opposent (ou se complètent selon les points de vue). *Tintin* est le porte-drapeau de la BD sérieuse et réaliste alors que *Spirou* incarne un registre plus comique et fantaisie. Bien sûr, cette dichotomie est une caricature et il convient de la nuancer pour coller à la réalité.

Les deux journaux se distinguent par la philosophie de leur production, mais ils se démarquent parallèlement dans l'approche du dessin. À l'image d'autres arts graphiques, certains auteurs créent des styles et sont suivis par des « disciples ». Avec le recul, on parlera d'« écoles ». La bande dessinée évolue ainsi suivant un schéma tel qu'il a déjà été vu au sein d'arts plus traditionnels.

C'est pourquoi l'on utilisera parfois l'expression « école de Bruxelles » (du lieu de localisation de la rédaction⁶⁰) ou « école hergéenne », tant Georges Rémi⁶¹ est une locomotive pour toute la production du journal *Tintin*. En tant que directeur artistique à partir duquel Leblanc a créé

⁵⁷ J. PESSIS, *Raymond Leblanc, op cit.*, p. 34-37

⁵⁸ Ces qualités sont recensées par T. GROENSTEEN, *op cit.*, p. 76

⁵⁹ « Pour moi, faire du Gaston est un plaisir presque enfantin », Franquin, cité par H. DAYEZ, *Le duel Tintin-Spirou*, p. 257

⁶⁰ La rédaction était située rue de Lombard, qui a donné son nom à la maison d'édition des séries du journal.

⁶¹ Georges Rémi est le vrai nom d'Hergé, il s'est inventé son nom d'artiste en inversant ses initiales GR.

l'hebdomadaire, il participe au recrutement des auteurs et dessinateurs voulant entrer dans la maison⁶² du Lombard⁶³.

Hergé a développé un trait dont le succès fait apparaître plus tard la qualification « ligne claire ». L'expression trouve son origine en 1977 lors de l'exposition « Tintin à Rotterdam ». Le dessinateur néerlandais Joost Swarte emploie la terminologie *klare lijn* pour qualifier le travail du père de Tintin⁶⁴. Il s'agit d'un dessin visant la plus grande lisibilité dans la simplicité, c'est une approche graphique épurée – ce qui ne signifie toutefois pas que les autres styles sont incompréhensibles.

Les illustrations d'Hergé (puis de ses suiveurs) sont construites sur le même principe créatif. Un trait léger trace les contours et les formes, puis les couleurs sont posées en aplats uniformes à l'intérieur de ces espaces. Le volume et la profondeur sont donnés bien sûr par les règles de perspectives, mais aussi grâce aux ombres (en aplats noirs) et à des traits (secondaires) immiscés sur les aplats, tels que les plis de certains tissus ou les gouttes de pluie.

Cependant l'origine de la ligne claire est à chercher dans les inspirations d'Hergé, notamment chez les anciens. Alain de Saint-Ogan, Joseph Pinchon et Benjamin Rabier présentent des dessins dont l'efficace sobriété est vue de nouveau chez *Tintin*, *Quick et Flupke* ou *Jo, Zette et Jocko*. On la retrouve aussi chez Calvo qui fait vivre des personnages anthropomorphiques comme le faisait Rabier. Dans *La bête est morte !* (1944), les animaux incarnent systématiquement les nationalités ; les anglais sont des chiens, les allemands des loups etc.

Le style « ligne claire » est donc plus ancien que *Tintin*. Cette clarté de dessin rend réalistes des personnages mis en forme par seulement quelques traits, ce qui participe à l'idée que *Tintin* est un journal qui sait rester sérieux malgré le divertissement qu'il représente.

Dès les années 1940, Hergé est aidé par des assistants. Naturellement, ceux-ci seront les plus fidèles suiveurs de la ligne claire. C'est dans ce style qu'E.P. Jacobs mettra en scène *Blake et Mortimer*. Cette série d'aventures historico-scientifiques pour laquelle il quitta Hergé, après que ce dernier avait refusé de lui faire cosigner Tintin, eu un succès qui vint concurrencer celui du maître de Milou.

Bob de Moor prendra la place de premier assistant et restera un fidèle d'Hergé. Toutefois c'est dans ses ouvrages propres (*le Lion de Flandre*, 1950) que se voit l'influence du style hergéen. À ce propos, Franquin s'exprimait ainsi « ce phénomène [de la reprise] a existé dans tous les arts graphiques: il y a toujours eu des ateliers avec des élèves qui commencent par faire gentiment ce que leur patron leur demande, et qui, s'ils ont un talent, se révèlent et surpassent même leur maître... »⁶⁵.

La ligne claire traverse les âges et inspire les dessinateurs. Une anecdote l'illustre. Jijé⁶⁶ se voit reprocher par Hergé de s'être un peu trop inspiré de Tintin pour un personnage, celui-ci lui répond par un triple dessin représentant la Bécassine de Pinchon, puis le même visage sans couvre-chef et enfin de nouveau le même, coiffé d'une simple houpette, laissant ainsi apparaître... Tintin, preuve que le style n'appartient à personne. Hergé ne répondra pas (*ill. 2*).



é, ulcéré, écrit à Jijé pour fustiger l'assimilation entre Tintin et Jojo. Jijé, contente de lui envoyer ce dessin en retour. Fin du débat.

Illustration 2: Jijé, réponse à Hergé, 1936

⁶² J. PESSIS, *op cit.*, p. 38

⁶³ Du nom de la rue accueillant le journal

⁶⁴ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, op cit.*, p. 129

⁶⁵ H. DAYEZ, *op cit.*, p. 268

⁶⁶ De son vrai nom Joseph Gillain, il forme son pseudonyme par le rapprochement de ses initiales JG.

On distingue classiquement trois phases dans la production de dessins : l'apprentissage technique, l'imitation des précédents et la révélation d'un style propre.

De nombreux dessinateurs se formeront au style de l'école de Bruxelles ou l'adapteront à leur trait dès les années 1950 : Jacques Martin pour *Alix* et *Lefranc*, Jean Graton pour *Michel Vaillant*, Paul Cuvelier pour *Corentin*, Willy Vandersteen pour *Bob et Bobette*, Tibet pour *Ric Hochet* et *Chick Bill*, François Craenhals pour *Chevalier Ardent* et *Les 4 as*. Si cela assure au périodique une certaine unité, il convient de faire attention à ne pas perdre les traits propres à chacun. Franquin exprimera cette idée en une phrase : « J'aime bien la ligne claire... mais celle d'Hergé ! »⁶⁷.

Depuis la fin des années 1970, André Juillard s'affirme comme un héritier majeur de la ligne claire, ayant entre autres repris *Blake et Mortimer* et s'étant fait spécialiste de sagas historiques. Il a aussi dessiné *Arno*, épopée se déroulant à l'époque napoléonienne et scénarisée par Jacques Martin, qui se revendique le pionnier de la BD historique⁶⁸. Cette relation vient d'une part démontrer la continuité des styles à travers les générations et d'autre part présenter la ligne claire comme idéale pour les BD aux dessins réalistes et qui veulent aussi l'être dans les scénarios.

Dans le même temps, à côté de Charleroi se développe l'« école de Marcinelle », lieu du siège des éditions Dupuis et donc du *Journal de Spirou*. Le concurrent de *Tintin* présente aussi des aventures réalistes, particulièrement sous le trait de Jijé et se diversifie en mettant en avant un humour qui en fait sa marque de fabrique. Franquin devient alors l'auteur clé du périodique. Son *Gaston Lagaffe* évolue dans des histoires-gags tenant en une planche, et les aventures de *Spirou* se renouvèlent quand il en prend la charge par l'arrivée de personnages dont la présence facilite les scènes humoristiques tels que le Marsupilami, le comte de Champignac ou le maire.

Le dessin de Franquin est énergique, empli de mouvements, il montre une dynamisation qui devient caractéristique chez Dupuis. Les traits paraissent plus nerveux, plus bruts, au contraire du *Journal Tintin* dont on retient un dessin plus travaillé, calme. On retrouve ce dynamisme notamment chez Jean Roba (*Boule et Bill*), Tillieux (*Gil Jourdan*), Morris (*Lucky Luke*) ou encore Peyo (*les Schtroumpfs*).

Cependant, il ne faut pas considérer *Tintin* et *Spirou* comme des publications adversaires que tout oppose. Il est important de soulever l'existence de plusieurs points communs aux deux périodiques, encouragés par l'accord tacite passé par les deux éditeurs. Ce *gentleman-agreement* avait pour règle principale de ne pas essayer de débaucher un auteur au concurrent, afin de préserver les relations de travail propres à chaque rédaction.

En prenant du recul, on s'aperçoit que les héros centraux Tintin et Spirou vivent paradoxalement dans des schémas similaires, en dépit de toutes leurs différences. Ce sont des personnages relativement transparents et neutres (malgré leurs actions et décisions) ; et c'est grâce aux ensembles de personnages gravitant autour d'eux que se créent les émotions et le ressort comique des histoires. Tournesol est sourd et distrait, Champignac farfelu, mais leur science est appréciable ; les animaux Milou et Spip communiquent aux autres animaux et comprennent l'action autour d'eux ; le maire et les Dupond-t ont des expressions alambiquées ; Haddock et Fantasio provoquent par leurs agissements voire comportements une partie des rebondissements de l'histoire⁶⁹...

Autre point commun aux deux écoles : l'utilisation des moyens graphiques propres à la BD donnant vie aux situations vécues par les personnages.

⁶⁷ H. DAYEZ, *op cit.*, p. 264

⁶⁸ *Ibid*, p. 93

⁶⁹ À ce sujet, l'auteur de *Tif et Tondu*, Will, parlera de « consistance » des personnages dans la situation ou le « faire-valoir se révèle plus riche que le héros ». H. DAYEZ, *op cit.*, p. 283



Illustration 3: Hergé, *Tintin au Congo*, 1946 (édition couleur)

Il s'agit d'une part des onomatopées accompagnant les mouvements. On observe de grandes variations selon les auteurs qui les représentent, révélatrices du style qu'ils pratiquent : taille de l'onomatopée dans la case, multiplication à travers les pages, intégration dans les lignes figurant les mouvements etc. Alors qu'Hergé peut donner un coup de feu visuellement discret (ill. 3) –un sobre « pan » dans la fumée – Franquin sait couvrir une planche d'onomatopées, celles-ci participant au ressort comique (ill. 4). Son talent permettant de ne pas alourdir la lecture.

D'autre part, les dessinateurs se servent de différents signes pour rendre vivants les personnages couchés sur le papier. Les gouttes partant de la tête montrent la stupéfaction ou la surprise, les étoiles des chocs, les spirales l'étourdissement, des traits répétés expriment les tremblements et mouvements etc. D'autres symboles sont utilisés à l'intérieur des phylactères pour faire ressortir la colère ou l'énervement du personnage. On retrouve principalement des signes de ponctuation épaissis et de couleur vive, des griffonnages noirs, des éclats, des caractères d'alphabets étrangers (le lecteur ne sachant pas lire un idéogramme chinois, cela fait ressortir l'incompréhension de ce que dit le personnage qui éclate de colère).



Illustration 4: Franquin, *Gaston Lagaffe*

Ces signes ont l'avantage de présenter clairement et sous une forme comique la pensée d'un personnage, mais aussi celui d'éviter l'emploi du langage familier ou d'expression d'adultes, ce qui laisse la BD accessible aux lecteurs de tous âges.

C'est notamment par l'emploi de ces moyens que se distinguent les styles de dessin. Ils sont sobres et discrets (mais pas moins efficaces) chez les adeptes de la ligne claire, et beaucoup plus volumineux et présents chez les dessinateurs de « gros nez » ; expression parfois employée pour désigner le style en arrondis, très présent chez Dupuis, illustré à merveille par le physique de l'agent 212. (ill. 5 – où il croise *Cédric*, autre héros du *journal de Spirou*, aussi mis en forme par un trait rond).

Enfin, puisqu'ils sont contemporains, les deux périodiques sont influencés par leur époque en ce qui concerne la pédagogie. C'est un rôle primordial pour des publications destinées à la jeunesse, elles ne peuvent pas n'être qu'un divertissement. Ainsi, transparaissent à la fois une morale scoute et une tradition catholique qui se rejoignent et sont très présentes dans la Belgique du milieu du XX^e siècle. Hergé s'est fait connaître par ses illustrations dans les publications scoutes et Raymond Leblanc n'a pu lancer le journal *Tintin*, qu'en s'étant assuré du soutien des directeurs d'établissement scolaires privés⁷⁰ dont les élèves allaient devenir le premier lectorat. De même, Charles Dupuis allait consulter



Illustration 5: Kox, *L'agent 212*, tome 19, 1997, p. 40

⁷⁰ J. PESSIS, *Raymond Leblanc, op cit*, p. 42

un père jésuite en cas de doute sur le contenu d'un numéro de *Spirou* à publier⁷¹. Dans les deux maisons, l'on demandait à ses auteurs de s'autocensurer et ils connaissaient généralement ce qui pouvait passer ou non. De plus, *Tintin* comme *Spirou* ont publié des numéros spéciaux « Noël » ou « Pâques », exprimant de façon claire la pensée à laquelle ils adhéraient. C'était aussi l'affichage de cette morale qui permettait aux parents de faire confiance à l'éditeur et aux enfants de lire le journal ouvertement. Et par là même de l'acheter.

Une dernière remarque vient démontrer l'influence de la mentalité des années 1950 sur les parutions d'alors : il n'y a pas de femmes. Ce constat n'est pas limité à l'école belge ; mais cette dernière profite d'une telle domination sur l'Europe de la BD qu'elle se rapproche d'une situation de monopole.

Toutes les séries n'évoluent pas pour autant dans la même situation radicale que le village schtroumpf (unique touche féminine : la Schtroumpfette, qui apparaît en 1967 – la série a démarré en 1958 – et qui est une création du sorcier Gargamel) mais les personnages féminins sont systématiquement secondaires ; limités aux rôles d'éternelle fiancée (telle Nadine dans *Ric Hochet*) ou de mère au foyer (*Boule et Bill*). Deux autres situations se distinguent ; les femmes dont la présence n'est que figuration (une hôtesse ici, une infirmière là) et le cas particulier de la Castafiore. Personnage récurrent de l'univers de Tintin, leur première rencontre remonte à 1939 (*Le sceptre d'Ottokar*). Mais sa présence ne contrevient à aucune « norme » sociale. En tant qu'artiste de scène (cantatrice), elle est cantonnée à un rôle et ses nombreux voyages sont dus aux spectacles qu'elle donne. Son statut de *star* justifie sa vie mouvementée. Pour Hergé, elle est une « caricature »⁷², et selon lui la faible quantité de femme ne s'explique pas par misogynie mais parce qu'elles n'ont « rien à faire dans un monde comme celui de Tintin : c'est le règne de l'amitié virile »⁷³ (et comme on peut s'y attendre, « elle n'a rien d'équivoque cette amitié »⁷⁴).

Par une crainte absolue de la censure suite à de premiers commentaires négatifs, Jacobs ne mettra pas de femme en scène⁷⁵ dans *Blake et Mortimer*. Au milieu du XX^e siècle, la place de la femme est à la maison, pas en vadrouille pour vivre des aventures. Cette mentalité évoluera avec les arrivées des premières grandes héroïnes, adultes, *Natacha* et *Yoko Tsuno*, respectivement en 1965 et 1970.

La censure peut donc brider l'imagination de certains auteurs. Celui de *Lucky Luke*, Morris, résume comment : « En réalité, les problèmes de censure ont surtout commencé lorsque la censure française est apparue [par la loi du 16 juillet 1949, *ndlr*]. Celle-ci était particulièrement sévère à l'égard des bandes dessinées qui venaient de Belgique; c'était une forme de protectionnisme »⁷⁶. De fait, le marché français était trop intéressant pour que les journaux belges se permettent de le nier. L'adaptation était nécessaire et, par peur de voir ses journaux interdits « Dupuis a instauré une censure plus grande »⁷⁷. Une anecdote de Morris en explique le fonctionnement :

Quelquefois, par défi envers moi-même, je mettais des filles assez dévêtues dans les cadres qui ornaient mes saloons [...] Cela faisait partie du côté parodique de la série, mais tout cela était invariablement gommé ou gouaché avant la publication... C'est pour cela qu'il y a tous ces cadres vides dans mes histoires du temps de chez Dupuis⁷⁸.

⁷¹ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, op cit.*, p. 86

⁷² N. SADOUL, *Entretiens avec Hergé*, p. 93

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ On relève toutefois une présence féminine « active » : dans *Le piège diabolique* (1960- neuvième album) Jacobs fera intervenir la princesse Agnès sur quelques pages en milieu d'histoire, elle prendra même la parole.

⁷⁶ H. DAYEZ, *op cit.*, p. 342

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

Chapitre 5 - La modernisation des années 1960

Au mitan du XX^e siècle, les écoles *Tintin* et *Spirou* règnent sur la bande dessinée européenne. De nombreuses BD faisant figures de « classiques » voient le jour dans ce contexte, la concurrence des deux périodiques pousse à la qualité mais les dominations ne sont pas éternelles.

D'une façon générale, la décennie 1960 voit en Europe une évolution des mentalités, en particulier sur la place que veut occuper la jeunesse et le concept de liberté. Cet état d'esprit qui traverse la période « yéyé » et explosera en mai 1968 a aussi un impact sur la production de bandes dessinées. *L'Atelier populaire Néerlandais* détournera justement un slogan soixante-huitard pour faire des affiches « La bédé dans la rue »⁷⁹. Justement, la BD s'éloigne de certaines traditions et vise une nouvelle modernité, dans la mouvance de l'époque.

Cette idée de modernisation est incarnée par l'hebdomadaire *Pilote*. Créé en 1959, le journal français disparaît en 1989, la même année que *Circus*⁸⁰, laissant la place à une autre ère – qui sera vue plus loin – puisque *Tintin* s'était arrêté l'an d'avant et *Métal hurlant* en 1987.

Pilote (dont le slogan est « Ça c'est un journal ! ») innove donc par plusieurs aspects. Par sa figure de proue, *Astérix*, il démontre que la bande dessinée n'est pas réservée aux plus jeunes. Les auteurs montrent à chaque histoire un comique intergénérationnel (allant de la récurrence des rencontres avec les pirates au détournement de locutions latines en passant par les jeux de mots cachés dans l'ensemble des noms de personnages). Par ailleurs, le magazine laisse de la place à un humour d'absurde et de dérision (*Les dingodossiers*, *Le concombre masqué*) et accueille aussi les thèmes du fantastique (*Philémon*) et de la science-fiction (*Valerian*). À propos de la « SF », il faut distinguer *Valerian* de *Blake et Mortimer* en ce que le premier vit dans un monde futur totalement imaginaire (le XXVIII^e siècle) alors que ces derniers évoluent avec des technologies « d'anticipation » à l'époque contemporaine.

De plus *Pilote* ne va pas se laisser enfermer dans une catégorie (« ligne claire »/« gros nez » ou réalisme/humour) en élargissant les styles graphiques et en variant les idées narratives. Deux séries phares en exemple pour s'en convaincre : *Achille Talon* et *Barbe-rouge, le démon des Caraïbes*.

Enfin, René Goscinny⁸¹, qui s'est vu confier la rédaction avec Jean-Michel Charlier⁸² en 1963 par Dargaud (reprenneur du titre deux ans plus tôt), va donner ses lettres de noblesse aux scénaristes dans le duo d'auteurs dessinateur/scénariste. En effet, jusqu'alors le metteur en scène des histoires était occulté par le dessinateur dont on reconnaissait le talent visuellement. La considération que va apporter Goscinny au scénariste va en faire émerger un statut de profession.

Pilote va développer une « politique des auteurs », le journal les fait connaître aux lecteurs par l'insertion de portraits dessinés en haut des pages qui leur sont dédiées⁸³ mais la rédaction sera aussi présentée au sein même de certaines histoires. On retrouve de la sorte Goscinny et Charlier quand Achille Talon se rend à son travail (le journal *Polite*) tel un Gaston Lagaffe chez Dupuis. À la différence de ce dernier les rédacteurs en chef de *Pilote* sont visibles dans les dessins et pas seulement évoqués.

⁷⁹ V. BERNIÈRE, « Fanzines et blogs : les bulles de la reconnaissance », *Beaux-arts magazine*, n°356, février 2014, p.110

⁸⁰ Publication des éditions Glénat, à partir de 1975

⁸¹ Cofondateur de *Pilote* et scénariste, entre autres, des séries *Astérix*, *Iznogoud*, *le Petit Nicolas*, *Lucky Luke* ou encore des *Dingodossiers*

⁸² Cofondateur de *Pilote* et scénariste, entre autres, des séries *Blueberry*, *Buck Danny*, *Barbe-rouge*, *La patrouille des Castors* ou encore *Tanguy et Laverdure*

⁸³ C'est Alexis qui se chargera de portraiturer ses collègues. T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, op cit.*, p. 110

Par la spécialisation de certains auteurs (et parce que *Pilote* ne peut pas tous les garder), les années 1960 voient l'apparition de différents titres de presse. Cette prolifération est, de plus, facilitée par le protectionnisme inhérent à la loi de 1949, portant pourtant sur la protection du jeune lecteur. En effet, en voulant sauvegarder la production nationale, la législation française crée un contexte favorable aux auteurs nationaux voulant alors se lancer, ce que certains ne manquent pas de faire.

Ainsi, Mandryka (*Le concombre masqué*) quitte ce qui ne s'appelle déjà plus « le journal d'Astérix » et s'associe à ses anciens collègues Bretécher et Gotlib pour créer en 1972 *L'écho des savanes*, premier illustré à mentionner « réservé aux adultes » en couverture (Cet avertissement se veut de tenir à distance la Commission de contrôle des publications).

L'écho et ses suivants, donc gérés par les auteurs mêmes – aux succès variables – s'orientent vers une ligne rédactionnelle changeant de *Pilote* qui lui, veut conserver le plus large lectorat. Ces magazines visent ouvertement le public adulte, en employant un humour moins « correct » (le slogan de *Fluide glacial* est « amour et bandessinée », celui de *Hara-kiri* « journal bête et méchant »), le fantastique (Arzach⁸⁴, Lone Sloane⁸⁵) et un nouveau style graphique se rapprochant de la caricature, à l'opposé de la ligne claire. Bretécher, Reiser, Wolinski sont aussi dessinateurs de presse.

À côté, *Charlie Mensuel* (à partir de 1969) visait l'internationalisation sous l'impulsion de son rédacteur en chef Wolinski qui en profite aussi pour rechercher des bandes chez les anciens. Il publie notamment des Américains (*Les Peanuts*, *Popeye*, *Krazy kat*), ou Sud-Américains (Breccia, Muñoz, Sampayo), des Italiens (Crepax, Buzzeli), ou Néerlandais (Joost Swaarte).

Sous l'impulsion des Humanoïdes associés⁸⁶ apparaît en 1975 *Métal hurlant*, périodique spécialisé en premier dans la science-fiction puis s'ouvrant à d'autres genres, tout en exploitant différents styles graphiques. Yves Chaland développe un trait tellement limpide qu'il relance la ligne claire, Marc Caro travaille sur les noirs, Pascal Doury sur des formes tourbillonnantes, dynamiques paraissant être des illustrations pour enfants.

Avec cette progression de la bande dessinée adulte (non pas en ce qu'elle puisse comporter des scènes violentes ou érotiques mais dans l'idée qu'elle n'est pas adressée aux plus jeunes), ressurgissent les débats autour de la censure. L'évolution naturelle que vit la BD ne va toujours pas dans l'esprit de la loi de 1949.

Mais ces changements dépassent le cadre de ce que va avoir sous les yeux le lecteur ; on prend en compte l'envie de l'auteur. Comme le fait remarquer Thierry Groensteen,

L'enjeu de la révolution qui s'accomplit autour de 1968 est tout simplement d'offrir aux auteurs de BD la même liberté de création qu'aux autres conteurs d'histoires, écrivains ou cinéastes, de les laisser aller au bout de leur désir artistique et de leur ambition⁸⁷.

C'est ainsi que se développe une reconnaissance de la BD comme mode d'expression artistique à part entière.

⁸⁴ Par Mœbius, autre signature de Jean Giraud

⁸⁵ Par Philippe Druillet

⁸⁶ Maison d'éditions rassemblant à l'origine Jean-Pierre Dionnet, Bernard Farkas et deux transfuges de *Pilote* : Druillet et Mœbius

⁸⁷ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, op cit.*, p.137

PARTIE II – La BD en tant que neuvième art

Chapitre 1 – Le processus d’artification

Le sujet de cette étude est l’ « artification ». Si l’on comprend par ce mot qu’il s’agit d’un processus *a priori* lié à l’art, un temps d’explications s’avère nécessaire au moment d’aborder un tel concept.

Le terme est explicité pour la première fois en 1992 par la psychologue américaine Ellen Dissanayake. Elle le définit comme « la capacité à transformer un objet ordinaire en un objet exceptionnel, par l’adjonction de couleur, lignes ou dessins »⁸⁸. Il faut entendre objet non pas dans le sens matériel mais comme sujet d’étude.

Toutefois, ce néologisme n’est mis en avant qu’une dizaine d’année plus tard par les sociologues Nathalie Heinich et Roberta Shapiro. Cette approche laisse donc penser que l’artification a à voir avec la sociologie au moins autant qu’avec l’art. Les deux sont de toute façon liés en permanence, l’art reflétant la société qui l’a produit. L’emploi d’un néologisme permet en outre de rappeler la nouveauté de la problématique. « Artification » est par exemple préféré à « construction sociale de l’art » qui oublie l’aspect matériel pour se concentrer sur les aspects idéologiques et sémantiques du changement⁸⁹.

L’artification est ainsi définie : « **processus de transformation du non-art en art, résultat d’un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets et des activités** »⁹⁰. Le « non-art » et l’ « art » sont respectivement les objets « ordinaire » et « exceptionnel » d’Ellen Dissanayake. Toutefois, les détracteurs utiliseront artification dans un autre sens ; celui d’une dégradation vers l’artificiel⁹¹. Ce qui implique une perte d’authenticité de la matière.

Mais l’artification résulte d’un travail complexe. En quoi consiste-t-il ? C’est « la résultante de l’ensemble des opérations pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives »⁹² appliquées à une activité ou un objet qui en ressortira institué comme art. Les changements entrant en jeu sont donc de quatre natures.

Qui sont les opérateurs de ces changements ? Ce sont les acteurs intervenant le long du processus (l’artification s’effectue sur le terme). Quatre types d’acteurs se détachent⁹³ :

-les producteurs mêmes du média en voie d’artification (dans le cadre de la bande dessinée : les auteurs et éditeurs)

-les « réceptionneurs » (soit les critiques et commentateurs divers, les institutions -tels que lieux d’exposition- et les lecteurs)

-des tiers (les médias, annonceurs, institutions reconnaissant juridiquement ou académiquement la BD).

⁸⁸ N. HEINICH et R. SHAPIRO, *De l’artification, enquêtes sur le passage à l’art*, Paris, 2012, p. 18

⁸⁹ *Ibid*, p. 24

⁹⁰ *Ibid*, p. 20

⁹¹ Dans ce cas, on pourrait préférer « artificialisation ».

⁹² N. HEINICH et R. SHAPIRO *op cit.*, p. 21

⁹³ *Ibid*, p. 288

-le grand public (autre que le lecteur habitué), qui va considérer un média comme un art, en étant plus ou moins influencé par les réflexions des précédents

Ces changements ont des effets sur différents aspects de ce qui devient un art.

Le premier étant l' « institutionnalisation d'un objet comme œuvre, d'une pratique comme art, des pratiquants comme artistes, des observateurs comme public »⁹⁴. Toutefois, à la lecture de cette remarque, l'on peut se demander si ces critères ne seraient pas ceux plus simplement de la légitimation d'une pratique. Les auteurs de *De l'artification* se défendent alors en différenciant la légitimité artistique de l'artification.

Le premier terme renvoie à une gradation sur une échelle de valeur interne au monde de l'art, incarné par le débat du *paragone*⁹⁵.

Le second « veut comprendre la genèse de l'objet d'art ou de l'activité artistique, et ses conditions d'existence »⁹⁶. L'artification se penche sur « l'émergence de nouvelles formes d'art [...] par un déplacement de frontière du non-art »⁹⁷ ; elle se différencie de l'évaluation, qui se place dans un monde de l'art préexistant⁹⁸. L'artification entraîne donc l'élargissement de la sphère artistique. Elle englobe la légitimation en tant que crédibilité et visibilité d'une pratique.

Ce constat amène invariablement à la problématique de la définition de l'art, et corollairement à celle de l'artiste. Quels sont les critères autorisant cette qualification pour une pratique ou une personne ?

Cette question de l'art est un débat infini et complexe ; aussi il sera pris ici pour réponse le rapport intitulé « Les difficultés des métiers d'arts » de Pierre Dehaye, élu à l'académie des beaux-arts. Il conclut à « l'impossibilité de dégager des critères convenables pour suppléer ce qu'a d'ambigu à jamais la notion d'art »⁹⁹ et donc qu' « il n'existait pas de définition satisfaisante du métier d'art »¹⁰⁰.

Par ailleurs, il ne faut pas conclure que tout ce qui est appelé « art » résulte d'un processus d'artification. Il convient de se méfier de l'attribution métaphorique du qualificatif « art » dont le sens varie. Celui-ci vise l'ennoblissement d'une activité ; mais qui pourrait bien ne jamais obtenir une reconnaissance artistique. Par exemple, « l'œnologie, l'art des jardins, le parfum »¹⁰¹ ; l'idée peut être étendue à l'emploi d' « artistes » pour les sportifs doués d'un coup technique parfaitement maîtrisé et/ou adeptes du beau geste¹⁰². Enfin, n'en déplaise à Victor Hugo, *L'art d'être grand-père* (1877) n'est que poétique.

⁹⁴ *Ibid*, p. 21

⁹⁵ Débat récurrent à la Renaissance pour savoir laquelle de la sculpture ou la peinture était au sommet des arts

⁹⁶ N. HEINICH et R. SHAPIRO, *op cit.*, p. 23

⁹⁷ *Ibid*, p. 20

⁹⁸ *Ibid*, p. 23

⁹⁹ P. DEHAYE, Rapport sur les difficultés des métiers d'art, adressé au président de la République, 1976. Cité par N. HEINICH et R. SHAPIRO, *op cit.*, p. 82

¹⁰⁰ *Ibid*.

¹⁰¹ N. HEINICH et R. SHAPIRO, *op cit.*, p 216

¹⁰² Par exemple, le tennisman suisse Roger Federer a souvent profité de ce qualificatif.

Après cette phase de définition générale du néologisme, il convient de recentrer sur le sujet de la bande dessinée. Les auteurs de BD sont-ils concernés par cette problématique du statut d'artiste?

Oui. On peut établir un parallèle avec les auteurs d'estampes qui se sont réunis sous l'*association des peintres graveurs*, créée en 1889. Ils avaient pour but de rapprocher la gravure de la peinture, et, par suite, d'obtenir une revalorisation de son statut pour que ce soit un art, au même titre que la peinture qu'ils pratiquaient déjà et pour laquelle ils profitaient d'une reconnaissance d'artiste. L'estampe est un art puisque eux sont artistes (via la peinture) et produisent des estampes, bien qu'indépendamment de l'activité de peintre.

Pour une transposition à notre époque, il faut rappeler à ce sujet que les productions aujourd'hui perçues comme les premières bandes dessinées, celles de Töpffer, étaient alors appelées *histoires en estampes*. Cette pratique pouvait s'apparenter à l'illustration de presse (dont la caricature occupe une place de choix), mais certains dessinateurs encore aujourd'hui exercent dans les deux domaines, ce qui fait remonter le contexte des peintres membres de l'association des peintres graveurs. Une activité artistique double est possible.

Le dessinateur de BD est-il un artiste ? En dehors des considérations sur l'essence de l'art, il convient de reconnaître indéniablement au dessinateur une maîtrise des techniques de dessin (tracé, perspectives, lignes, compositions, les couleurs aussi parfois -même si coloriste est devenu un métier à part entière- etc.). Cette maîtrise est nécessairement le fruit d'un travail d'apprentissage et de perfectionnement. En somme, l'éducation commune à toute pratique artistique. Mais il faut élargir cette question à la problématique pluriséculaire de la place de l'artiste dans la société. Le talent créatif d'une personne oscille entre l'artisanat et l'art en fonction du regard que lui porte la société dans laquelle elle évolue. Un maître verrier installant un vitrail dans une église au XIV^e siècle est aujourd'hui un artiste mais était un artisan à l'époque médiévale ; ce qui entraîne par ailleurs son anonymisation. L'expert Marc Breyne¹⁰³ retourne la question en se demandant ce qu'« auraient fait les artistes du XIX^e, XVIII^e siècle s'ils avaient connus la bande dessinée à l'époque » ; et, à l'inverse, voit en Franquin un tel surdoué du dessin qu'« on l'aurait mis dans n'importe quel siècle, ç'aurait été un génie [...] il n'aurait peut-être pas fait de BD à ce moment-là mais je pense qu'on le connaîtrait encore aujourd'hui, ce n'est pas possible autrement » parce que lui, et les *grands maîtres*, « sont des créateurs d'univers, c'est le signe distinctif de tous les grands artistes, [qui se rencontre] à partir du moment où on voit un dessin et qu'il n'y a pas besoin de chercher la signature pour savoir qui l'a fait ».

Le dessinateur de bande dessinée peut donc prétendre à la reconnaissance d'artiste, ce que confirme le regard actuellement porté à la bande dessinée ; pour Marc Breyne « c'est l'art du XXI^e siècle parce qu'elle a sa reconnaissance maintenant ».

Il a été vu que l'histoire de la bande dessinée, de sa création jusqu'à ce qu'elle s'impose dans les mœurs culturelles, est fortement liée au monde de l'enfance. Les deux titres dominants de la fin du XIX^e siècle, *Little Nemo* et *Yellow kid*, narrent les péripéties d'enfants ; les illustrés qui se développent dans l'entre-deux-guerres ou même avant, sont destinés aux plus jeunes (*la semaine de Suzette L'épatant*) ; et encore avant le milieu du XX^e siècle, l'édition des journaux principaux *Tintin* et *Spirou* est accordée en tout point avec la morale pédagogique qui faisait alors loi. À la découverte de ce passé, il n'est guère surprenant que la bande dessinée soit encore rattachée au monde de l'enfance, ce qui ne semble pas aller dans le sens de l'artificialité. Cependant, à ceux qui se demanderait si « l'art peut-il être chose d'enfant ? », l'on citera pour réponse Picasso à qui l'on attribue « j'ai mis toute ma vie à savoir dessiner comme un enfant ! ».

¹⁰³ De la galerie bruxelloise Breyne & Huberty, déclarations extraites d'un entretien réalisé le 9 juin 2015 dans ses locaux

Le débat sur la reconnaissance de la BD comme neuvième art est relié à celui du septième (le cinéma) ayant eu lieu quelques années auparavant. À ce sujet, le cinéma peut être pris pour la grande sœur de la bande dessinée. En effet, les deux médias ont en commun d'être jeunes, d'avoir une histoire courte et fortement documentée. Partant du divertissement, ce sont des objets de passion et d'études s'étant professionnalisés. Le principal reste que ce sont deux pratiques basées sur le traitement de l'image et de textes (qu'ils soient sous forme sonore ou visuelle), ce qui a permis de nombreux transferts et parallèles, aussi bien en interne que pour les considérations extérieures.

La bande dessinée dans l'art, les relations inter-artistiques

La bande dessinée développe des codes qui participent à son identité (une narration séquentielle par la découpe en cases, des paroles contenues en phylactères, etc.). Certaines formes d'art déjà établies vont emprunter ces codes plastiques à la BD ; surtout les arts avant-gardistes, d'expérimentation, prompts à rechercher nouveautés et renouvellements, en s'inspirant de ce qui existe par ailleurs.

La production artistique d'un moment est révélatrice de son époque ; les liens qu'elle entretient avec la BD évoluent donc invariablement au cours du temps, démontrant un dialogue plus ou moins profond avec ce média. En fait de dialogue, il s'agit d'échanges d'inspirations et d'emprunts entre le monde artistique en général et celui de la bande dessinée en particulier. En conséquence de quoi la BD démontre sa valeur *a minima* d'objet culturel puisque représentative de son moment de production. De là à en faire un art, il n'y a qu'un pas... qui a été franchi.

Si l'on se pose la question de l'artification de la bande dessinée, c'est que la réponse provoque le débat. Cela fait environ un demi-siècle qu'un changement de regard s'est porté sur la bande dessinée et elle existait à l'époque sous sa forme moderne depuis déjà un autre demi-siècle. Cette chronologie, grossièrement résumée, vient montrer la longue maturation qu'a vécue la BD avant d'élargir le cercle des arts.

Il faut discerner trois phases -temporellement distinctes- d'échanges réciproques entre l'art et la bande dessinée : la première moitié du XX^e siècle ; le contexte artistique des Trente Glorieuses et une époque plus contemporaine (du dernier quart de siècle jusqu'à nos jours). Au cours de ces périodes, naissent des phénomènes d'interaction qui ont pu se poursuivre dans les décennies suivantes. Malgré cela, ces phénomènes seront abordés en intégralité dans le chapitre de l'époque qui les a vu se développer.

Chapitre 2 - À l'époque de l'émergence de la bande dessinée

L'époque s'étendant entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e est artistiquement marquée par le dessin imprimé. Il présente l'esthétique suivante : des contours marqués, l'emploi de couleurs primaires disposées en aplats uniformes et une simplification des formes commune à la presse, aux livres, aux affiches et aux dessins techniques ; caractéristique des mouvements successifs d'art nouveau et arts déco¹⁰⁴.

La bande dessinée est donc proche visuellement de l'art de son époque d'émergence et de confirmation. Mais son autonomie (par rapport aux livres pour enfants et la presse) et sa maturité (comme pratique culturelle) ne sont pas atteintes rapidement ; ce que confirme l'apparition tardive de l'expression « bandes dessinées » (années 1950). Ainsi, au cours des premières décennies du XX^e siècle, la distinction de la BD par rapport à l'art n'est pas réellement opérée, renforcée par le flou entourant la définition de ce média fraîchement né. On pourrait y voir un signe annonciateur de la volonté à venir quelques décennies plus tard de considérer la BD comme un art.

En somme, durant cette période la BD n'est pas encore celle que l'on connaît aujourd'hui sous le format de l'album. Elle est intégrée pour sa naissance à la presse d'information, puis prestement aux périodiques pour la jeunesse qui restent assimilés à la littérature enfantine. L'apparition du média se fait à la croisée de plusieurs autres (l'estampe, les gravures, les dessins de presse) sur fond d'illustrations de livres pour enfants. Cette poly-origine en empêche une définition courte, précise et claire.

Le début du XX^e siècle est une époque artistique voyant la création de nombreux mouvements. Ils sont d'avant-garde et se distinguent par des nouvelles approches de la composition des œuvres (le fauvisme agit sur les couleurs, le cubisme intervient sur les formes, le futurisme se penche sur les mouvements, le surréalisme interroge... le réalisme etc.).

On voit une intégration de moyens différents pour créer de l'art et qui cherchent justement à questionner le sens même de l'art ; notamment incarnés par les *ready-made* de Marcel Duchamp. Ailleurs, Picasso fera des collages cubistes intégrant du papier journal¹⁰⁵ (alors moyen de diffusion de la bande dessinée), forme traditionnellement issue d'un univers différent de celui de l'art.

Ce qui n'est pas encore appelé bande dessinée, et encore en phase d'émergence, pourrait être compris comme un de ces nombreux mouvements plastiques souvent très limités dans le temps. Mais la BD n'a pas vécu, elle vit encore. En ayant évolué, sous différentes formes, elle a résisté aux âges et voit certaines de ses conventions empruntées par d'autres artistes. C'est là qu'il faut envisager la BD non pas comme un mouvement artistique mais comme un médium. C'est-à-dire le support par lequel peuvent s'exprimer différentes formes d'art. Ainsi, Magritte en 1928 présente son *Homme au journal* sous la forme d'une toile décomposée en quatre cases séparées de marges et agencées telle une planche formant une séquence. L'œil habitué à la lecture de bandes dessinées verra dans les quatre scènes quasi-identiques un temps d'attente. En effet, la répétition, notamment d'un espace sans action, souligne l'écoulement du temps. À son tour, Picasso devra à la bande dessinée la disposition de *Songes et mensonges de Franco* (1937). Il s'agit de planches de neuf cases délimitées par des marges.

Ces emprunts « témoignent de la circulation des formes au sein d'un espace artistique »¹⁰⁶. Ce constat amène à une considération d'importance : la bande dessinée est intégrée à un « espace » commun à la peinture et au dessin, celui de l'art.

¹⁰⁴ Recensement établi par X. LAPRAY, « La bande dessinée hors d'elle-même », in P. ORY (et coll), *op cit.*, p. 508

¹⁰⁵ On peut citer en exemple *La bouteille de vieux marc* (1912)

¹⁰⁶ X. LAPRAY, *op cit.*, p. 512

Cependant, il faut distinguer les inspirations des codes et formes de la BD de celles de contenu. Ni Matisse, ni Picasso ne font usage de phylactères par exemple.

La figure de l'artiste multidisciplinaire

Il importe aussi de se demander si l'auteur de bande dessinée peut être un artiste. Il faut se placer du côté de l'artiste-dessinateur.

Il y a eu l'affichiste qui exerçait pour la réclame et les spectacles tel Jules Chéret ; partant de là, la bande dessinée intervient alors comme une extension de l'emploi du dessin. On peut considérer la question dans l'autre sens, l'auteur de BD prouvant un certain talent au dessin (dans le trait comme la composition) peut employer sa capacité à d'autres destinées que l'illustré et se présenter comme dessinateur, au sens large. Cette situation est incarnée par Hergé. En plus de ses bandes, il était effectivement dessinateur de mode pour des publications des années 1930 (*Votre Vingtième* et *Madame*). Plus tard, avec le déploiement du studio Hergé, l'auteur de Tintin utilisera ses personnages dans un cadre hors-BD, qu'il soit commercial ou pédagogique, par exemple en illustrant des cartes postales sur l'histoire de l'aérostation produites dans les années 1940. On reconnaît à l'auteur de BD son aptitude à produire un dessin se voulant artistique. Et c'est la publicité qui va utiliser ce savoir-faire. Dans les années 1930 encore, le pingouin Alfred¹⁰⁷ promeut le produit de nettoyage Pingol. L'exploitation commerciale d'un succès en BD peut être vue dès les débuts puisqu'on connaît des produits dérivés du *Yellow Kid* publié dans les années 1890.

Une autre discipline artistique est aussi approchée par les artistes de la bande dessinée : la peinture. En parallèle de ses illustrés, Jijé (auteur de *Jerry Spring*) produira des tableaux dès l'entre-deux guerres¹⁰⁸ et depuis les années 1980, Jerry Moriarty (*Jack Survives*) fait de même. Son huile sur toile *Sally's surprise* fait la synthèse de ses deux activités en étant divisée en trois zones apparentées à des cases. Moriarty en profite pour se qualifier de *paintoonist*, soit la contraction entre *paintor* et *cartoonist*¹⁰⁹.

La bande dessinée n'est pas qu'illustrations, c'est autant une histoire de texte, et certains dessinateurs ont établi des liens avec la « grande » littérature. Pour mettre en scène *Varlot soldat* (1999), Jacques Tardi fut aidé par l'auteur Didier Daeninckx. Pour *La débauche*, c'est Daniel Pennac qui se mit au scénario. Par ailleurs, c'est l'auteur américain Jérôme Charyn qui était au scénario du *Croc du serpent* (1998, dessins de José Muñoz) et de *Panna Maria* (2000, avec Jacques Loustal, qui exerce aussi une activité de peintre). On le voit, être acteur dans la bande dessinée ne réduit pas les possibilités de pratiques artistiques, quelle que soit l'époque. Plus récent encore, il convient de présenter Johan Sfar qui, parallèlement à ses bandes dessinées, s'est lancé dans le cinéma (*Gainsbourg, vie héroïque* ; *Le chat du rabbin*) un autre art de l'image. Vu son importance, celui-ci sera abordé dans le quatrième chapitre, celui de l'époque contemporaine.

Les échanges entre art et BD sont un dialogue, ils vont dans les deux sens.

¹⁰⁷ Personnage de la série *Zig et Puce* de Saint Ogan

¹⁰⁸ <http://www.jije.org/jije/oeuvre/peinture.html> (consulté le 11/06/15)

¹⁰⁹ T. GROENSTEEN, in P. ORY, *op cit.*, p. 44

Chapitre 3 - Les Trente Glorieuses, une période faste

L'expression Trente Glorieuses désigne la période historique des trois décennies ayant succédé à la seconde guerre mondiale. Elle tire son nom du constat d'une intense activité économique, d'une forte croissance démographique (initiée par le *baby-boom*) et de mutations sociales.

Il s'avère qu'à la même période, la bande dessinée vit une maturation des deux côtés de l'Atlantique.

Aux États-Unis, on considère alors les *comics* de l'entre-deux-guerres comme ceux d'un âge d'or de l'illustré. En Europe, la Belgique développe une concurrence vertueuse dont l'apogée se situe au fil des années 1950 ; puis la politique éditoriale évolue en France dans les années 1960 avec des offres plus « adultes » qui en font le pays dominant jusqu'aux années 1980. Se construit en même temps un regard critique et la perception de la littérature illustrée évolue. L'intérêt qu'on lui donne devient professionnel et scientifique.

A- Le manifeste du « 9^e art »

C'est au numéro 1392 du *Journal de Spirou*, en date du 17 décembre 1964, que se trouve le premier emploi dans le monde de la BD de l'expression aujourd'hui consacrée pour la désigner : le neuvième art.

La formule fut proposée en mars de la même année pour la première fois par Claude Beylie dans une série d'articles publiés dans *Lettres et médecins*¹¹⁰.

Chez *Spirou*, la rédaction vient démarrer la nouvelle rubrique éponyme qui consiste en un dossier de plusieurs pages retraçant différentes étapes de l'histoire de la BD. On y retrouve *Max und Moritz* (de Willem Busch, dont la sortie en 1865 semble confirmer une origine européenne à la BD), mais aussi les imageries Pellerin (à Épinal), *Les pieds nickelés*, *Le fantôme* (par Lee Falk, comme « prototype des vengeurs masqués ») et l'œuvre d'Hergé (bien que concurrent au journal *Tintin*, ce qui montre l'aura dont il bénéficiait).

Cette rubrique trouve essentiellement son intérêt dans l'article en première page venant justifier l'expression-titre : « le 9^e art » (écrit en chiffre). Les auteurs Morris (*Lucky Luke*) et Pierre Vankeer défendent le neuvième art par la comparaison inévitable avec celui qu'on surnommait déjà le septième. Non, le cinéma n'a pas cherché à détrôner les spectacles antiques que sont l'opéra ou le théâtre et il s'est trouvé sa place, malgré des jugements dépréciatifs, comme art. De même, une fois le cinéma accepté par le grand public, on a craint que la télévision ne soit ridicule face au grand écran et que les animations qu'elle proposait n'arrivent pas à la même qualité que celles de ce dernier. Force est de constater que le « huitième art » s'est finalement imposé (souvent considéré comme les arts des médias). C'est en partant de ce constat que les auteurs viennent imposer à la suite le numéro neuf pour l'art de la BD.

« Aujourd'hui [en 1964], on peut considérer que l'histoire en image a ses lettres de noblesse et qu'on peut la prendre tout autant au sérieux que la littérature ou la musique. Ou bien que la télévision ou le cinéma »¹¹¹.

S'adressant à son public jeune, le journal continuera son plaidoyer en contredisant les critiques habituellement reçues par la BD. Non, la BD n'est pas une invention barbare des américains (et de citer la colonne Trajane et les peintures de l'Égypte antique pour prouver l'ancienneté du dessin narratif). Non, la BD ne désapprend pas à lire, elle crée au contraire un contact aisé avec la lecture

¹¹⁰ T. GROENSTEEN, *Un objet culturel non identifié*, 2006, p. 111

¹¹¹ MORRIS, P. VANKEER, *Journal de Spirou* n°1392, 17 décembre 1964, p. 85

sans lequel « bien des jeunes n'auraient jamais ouvert volontairement un livre »¹¹². Pour ce qui est de « l'influence pernicieuse exercée sur la jeunesse »¹¹³, la rédaction relève que cette critique est une fois imputée à la télévision, une autre fois aux BD, mais aussi à « la vie en commun dans les Habitations à Loyer Modéré »¹¹⁴ ; alors même qu' « on ne peut faire aucun reproche à l'histoire en image européenne, d'où sont sévèrement bannies par les auteurs eux-mêmes toutes les violences, toutes les scènes de mauvais goût, toutes les images nocives »¹¹⁵.

Quant au mauvais goût, « c'est affaire de goût »¹¹⁶. Malgré la subjectivité de la question, les auteurs expliquent cette lapalissade en précisant que dans les « bons journaux diffusant des séries dessinées » (sont cités Tintin, Pilote, Mickey et Spirou), le mauvais goût n'est pas présent. « Ce qu'on y trouve, c'est de l'humour, de la poésie, de l'aventure, du merveilleux. Bref de l'histoire en images »¹¹⁷. Le lecteur attentif remarquera que l'expression « bande dessinée » n'est alors pas employée, montrant encore les doutes sur la dénomination de ces histoires.

Le point le plus remarquable de l'article est probablement le regard sur ce qui se passe alors outre-Atlantique. On y explique que les *comics* sont faits pour les adultes, puisqu'ils peuvent présenter des choses qu'on ne montre pas à un public plus jeune et ne sont donc pas comparables pour ce qui est du goût aux périodiques européens. Morris, qui a travaillé aux États-Unis, en vient à faire un constat qui en dit long sur les mentalités européennes du moment quant à la BD : « les Américains n'éprouvent aucune gêne à se plonger dans la lecture des illustrés en couleurs »¹¹⁸.

Ainsi, en dépit de l'anecdote sur les lecteurs de *comics*, au milieu des années 1960 se popularise le « neuvième art », sur lequel on commence à changer d'opinion. On se met à défendre publiquement une reconnaissance à apporter à ce média et les amateurs – adultes – ne se cachent plus (ou en tout cas moins).

B- L'action initiatrice de la bédéphilie

L'intérêt passionné de certains amateurs pour la BD change de dimensions à partir des années 1960. Progressivement, on ne se cache plus d'être lecteur et on expose ouvertement son attrait pour le média. C'est principalement l'attirance des générations qui ont grandi enfant avec les BD de l' « âge d'or », soit les publications des années d'avant-guerre -en premier lieu américaines. S'ensuit une admiration pour « les ténors belges »¹¹⁹ (force est de constater que la trace qu'ils ont laissé dans l'histoire de la BD et le succès obtenu ne galvaudent pas cette dénomination) puis à l'arrivée des années 1970 en faveur des « Européens contemporains »¹²⁰. L'intérêt des amateurs s'élargit vers les productions récentes.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Allusion aux auteurs tels Hergé, Jacobs, Morris, Peyo, Franquin etc. P. ORY « Une révolution européenne », in P. ORY, *op cit.*, p. 314

¹²⁰ *Ibid.*

En 1962 déjà, voit le jour le « club des bandes dessinées » en France. C'est la matérialisation de la bédéphilie. Suite à des divergences d'avis, le *Club* sera divisé deux ans plus tard en Centre d'Études des Littératures d'Expression Graphique (CELEG) et Société Civile d'Études et de Recherche des Littérature Dessinées (SOCERLID) ; les deux associations publieront chacune leur revue d'études sur le sujet (respectivement *Giff-Wiff* et *Phénix*) et organiseront les premières manifestations dédiées à la BD.

Ces manifestations comptent parmi les premières d'une dynamique que le recul et la sociologie actuels nous permettent de qualifier d'artification. Bien que pompeuses, les appellations CELEG et SOCERLID révèlent un souhait de prendre la BD comme sujet d'étude sérieux et qui sera dénommé pour la première fois en 1964 « neuvième art » (voir *supra*).

1- La poussive reconnaissance de la presse artistique

Il convient de délaissier les médias bédéphiles (les récents comme les anciens - *Phenix*, *Giff-Wiff*, l'italien *Linus* - soutenu par l'universitaire Umberto Eco) et ceux publiés par les éditeurs (par exemple *Lanfeust mag* des éditions Soleil), pour lorgner du côté des publications générales, ayant une approche extérieure à la BD. Leur regard de critique d'art participe à l'élévation de la bande dessinée.

Un échelon important est posé en décembre 1974. *Le magazine littéraire* consacre un numéro à la bande dessinée dans lequel il se demande si la critique habituelle subie (*un art mineur réservé aux mineurs*) n'est pas en train de se retourner pour devenir « un art majeur réservé aux majeurs »¹²¹. Le philosophe Alain Finkielkraut joue le jeu de la hiérarchie des arts, mais dans un sens contraire à l'élévation de la BD. Pour lui, se targuer d'aimer la bande dessinée « c'est dire, en sous-main, il n'y a pas d'art mineur. Et quand on dit il n'y a pas d'art mineur, non seulement on réhabilite les arts mineurs mais on vide les autres »¹²².

Mais il semble toutefois que *Le magazine littéraire* montre que le combat s'est déplacé de la reconnaissance de la BD comme un art à la reconnaissance de cet art en art majeur. Hergé confiait à ce propos une réflexion à Numa Sadoul lors d'entretiens réalisés au début de la décennie 1970 :

« J'ai longtemps considéré la bande dessinée comme une farce, comme une amusette ; en tout cas, comme un art mineur. Mais il n'y a pas d'art mineur ! J'ai découvert cela il y a quelques années, lorsque j'ai rencontré des peintres et des sculpteurs, et que nous avons ensemble parlé de nos problèmes respectifs : c'étaient au fond les mêmes. Le processus de création est identique, la recherche d'un équilibre est identique : nous avons tous besoin de nous exprimer par les moyens qui nous sont propres »¹²³.

En réponse à l'exposition du MoMA *high & low* (1990) sur la hiérarchie des arts, l'auteur Spiegelman apportait une précision sur la situation de la bande dessinée : « même si nous [les créateurs de BD] sommes réduits à n'occuper que des notes en bas de pages dans l'histoire héroïque de la peinture, la question du majeur et du mineur relevé de l'économie et du social, pas de l'esthétique »¹²⁴.

On peut en déduire qu'à partir du moment où la bande dessinée a commencé à être admise comme le neuvième art, la question de savoir quelle valeur donner à cet art était déjà caduque. Selon la vision d'Hergé, l'Art serait un moyen d'expression, résultant d'un processus de création équilibré, quelle que soit la matière travaillée. La bande dessinée gagne à la fois le cercle de la littérature et celui des arts.

¹²¹ T. GROENSTEEN, *Un objet culturel non identifié*, p. 187

¹²² Cité par X. GUILBERT, « vues éphémères - mai 2014 », *du9, l'autre bande dessinée*, <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-mai-2014/>, (consulté le 19/06/15)

¹²³ N. SADOUL, *Entretiens avec Hergé, édition définitive*, Casterman, Tournai, 1989, p. 94

¹²⁴ Cité par T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, op cit.*, p. 324

Mais la presse spécialisée de l'art ne propose qu'une approche timide de la BD. Xavier Guilbert passe par l'ironie pour dénoncer :

« La reconnaissance de la bande dessinée que propose [...] *Beaux-Arts Magazine* est plus que discutable, ne trouvant de place qu'à l'occasion de hors-séries (forcément) à caractère exceptionnel, rédigés par une équipe de circonstance. À croire que la bande dessinée serait si particulière que ce magazine dit « culturel » ne saurait la traiter de manière ordinaire et quotidienne »¹²⁵.

Il importe cependant de tempérer cet avis par plusieurs remarques.

Tout d'abord, son auteur vise le fait que la BD ne bénéficie pas du discours critique régulier et de même importance que ceux consacrés à d'autres sujets (en premier lieu le cinéma dont la majorité des sorties ont droit à un avis). Xavier Guilbert relève que dans les trois grands quotidiens français (*Le Figaro*, *Le Monde* et *Libération*), un sixième des articles traitant de bande dessinée paraît pendant la semaine du Festival d'Angoulême¹²⁶. C'est cette situation disproportionnée qui lui paraît gênante.

Ensuite, les titres consacrés à la BD par un des principaux magazines d'art participent d'une reconnaissance affirmée de ce média. Et celle-ci va croissant. Pourtant en 1999 Fabrice Bousteau se prononçait sur un numéro de *Beaux-arts magazine* « si nous consacrons notre couverture et un dossier aux tendances de la bande dessinée en France, ce n'est pas que nous considérons la BD comme de l'art »¹²⁷. Force est de constater que l'opinion a changé. Après un numéro dédié à « la BD internationale » en 1995, puis un « spécial art et BD » en 2002, le magazine interroge en 2003, 2007 et 2008 par des hors-séries « qu'est-ce que la BD ? », le dernier précisant « aujourd'hui ». Le sujet mérite l'attention du monde de l'art, les hors-séries dédiés à la BD sont au nombre de dix-huit entre 2008 et 2014¹²⁸ et sont axés sur des thématiques variables (politique, Grande Guerre, érotisme, architecture etc.).

Enfin, le mensuel intervient tout de même régulièrement au sujet de la bande dessinée dans ses numéros ordinaires. On en trouve trace ces dernières années dans les numéros 317, 356, 359 ou encore 362 (août 2014).

Par ailleurs, le titre *Art Press*, spécialiste pour l'art contemporain, sort un numéro spécial en octobre 2005 intitulé *Bande D'auteurs*.

À l'écart des périodiques, l'éditeur Citadelles et Mazenod, référence dans les livres d'art, dirigeant une collection nommée « l'art et les grandes civilisations »¹²⁹ sort en 2012 *L'art de la bande dessinée*. En conclusion de cet ouvrage de presque six cent pages, les auteurs se plaisent à interroger si un tel livre (en connaissance de la réputation dont bénéficie l'éditeur) doit être vu comme « un manifeste en faveur d'une légitimation qui a tardé à venir ou une preuve de l'achèvement de ce mouvement d'artification »¹³⁰, laissant libre le lecteur de choisir selon son opinion.

¹²⁵ X. GUILBERT, « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités*, <http://comicalites.revues.org/181>, paragraphe 78 (consulté le 18/06/15)

¹²⁶ X. GUILBERT, *op cit.*, paragraphe 73

¹²⁷ O. DELCROIX, « De la BD considérée comme un des beaux-arts », *Le Figaro*, 29 octobre 2012, <http://www.lefigaro.fr/bd/2012/10/29/03014-20121029ARTFIG00332-de-la-bd-consideree-comme-un-des-beaux-arts.php> (consulté le 18/06/15)

¹²⁸ À retrouver dans l'onglet consacré à la BD sur le site de *Beaux-arts magazine* : <http://www.beauxartsmagazine.com/themes-5/3-Bande-dessinee.htm> (consulté le 01/06/15)

¹²⁹ <http://www.citadelles-mazenod.com/3-l-art-et-les-grandes-civilisations> (consulté le 18/06/15)

¹³⁰ L. MARTIN, « Conclusion », in P. ORY (et coll), *op cit.*, p. 569

2- La double quête de la professionnalisation et de la reconnaissance académique

L'on veut reconnaître la BD comme objet culturel d'expression et changer la perception qu'en a le public, quel qu'il soit. Pour cela, il faut des experts. Parce qu'ils sont pionniers en la matière, les premiers¹³¹ sont autodidactes ; mais dès la fin des années 1960, la deuxième génération¹³² pourra revendiquer des formations (journalisme, sémiologie, psychologie) complétant l'analyse de la BD.

La sociologue Évelyne Sullerot publie « Bande dessinée et culture » en 1966. En 1968, Eddy Paape (*Luc Orient*) anime le premier cours de bande dessinée en Europe à Bruxelles¹³³. L'année suivante l'écrivain Claude Moliterni organise la première convention de la bande dessinée à Paris. En 1971, Francis Lacassin obtient la première chaire d'histoire et esthétique de la bande dessinée (à l'université Paris-I) qu'il occupera jusqu'en 1984¹³⁴. En 1971 toujours, Numa Sadoul présente une maîtrise de lettres modernes : *Archétypes et concordances dans la bande dessinée moderne*.

L'on assiste par ces événements à la mise en place d'une reconnaissance académique de la bande dessinée. Elle est devenue un sujet digne d'une approche scientifique. L'institution qu'est l'université, abordant une grande variété de thèmes, y voit un intérêt d'enseignement et d'étude.

Cet intérêt est encore prouvé par une thèse de sociologie soutenue en 2013¹³⁵ dans laquelle son auteur, Vincent Seveau, pointe une nuance qu'il convient d'observer. Il oppose la « classe » des amateurs à celle des professionnels. « Les premiers étant les tenants d'un discours affectif et les seconds les représentants d'un discours détaché »¹³⁶. C'est donc l'objectivité d'un discours qui permet de situer son auteur dans l'une des deux classes, en plus de son argumentation de fond.

Cette opposition trouve sa place au sein des bédéphiles. On y trouve uniquement des passionnés, comme l'indique le suffixe *phile*, mais là où certains y voit un hobby, il s'agit pour d'autres d'une activité professionnelle.

C'est grâce à cette passion pour la BD et en réaction à la réputation de « lectures enfantines » (réputation encouragée par le succès des illustrés pour la jeunesse au sortir de la seconde guerre mondiale) que les bédéphiles ont fait se développer une reconnaissance du média.

Preuve encore s'il le fallait de la reconnaissance académique de la bande dessinée ; des prix lui sont remis en dehors des systèmes de récompenses dédiés. En 1992, Art Spiegelman reçoit pour *Maus* le prix Pulitzer (l'unique décerné pour une BD) et en 1996, Joe Sacco se voit remettre l'*American Book Award* pour son œuvre-reportage *Palestine*.

Cependant, cette reconnaissance académique n'entraîne pas l'attribution d'un statut professionnel à ses auteurs.

La professionnalisation d'une pratique lui confère publiquement un cachet « sérieux », ou pour le moins encadré, donc un gage de la présence de règles propres. C'est une étape d'importance dans un processus visant la reconnaissance de ladite pratique comme « art ».

¹³¹ Citons notamment Francis Lacassin, Numa Sadoul, Pierre Couperie et Thierry Martens

¹³² Thierry Groensteen, Benoit Peeters, Pierre Fresnault-Deruelle

¹³³ H. DAYEZ, *op cit.*, p. 381

¹³⁴ T.GROENSTEEN, *La bande dessinée, op cit.*, p. 91

¹³⁵ V. SEVEAU, Thèse de doctorat en sociologie, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle. Une typologie des modes d'engagements en bande dessinée*, sous la direction de Patrick

Tacussel, Université Montpellier III, 2013 ; version téléchargeable en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00958812/document> (consulté le 11/06/15)

¹³⁶ V. SEVEAU, *op cit.*, p. 54

Il importe de différencier professionnalisation et artification. Il s'agit de deux notions distinctes, bien que pouvant s'accompagner.

La professionnalisation tout d'abord, est la structuration d'une activité lui permettant de sortir de l'amateurisme. Cela passe par la mise en place de règles (plus ou moins conscientes, elles peuvent être issues de traditions) auxquelles les pratiquants vont se référer (a minima une déontologie, les normes allant parfois jusqu'à la codification) et sur base desquelles s'exercera un autocontrôle. Cette structuration entraîne des droits et devoirs pour les différentes parties dont les rapports peuvent s'opérer sous l'œil protecteur de syndicats¹³⁷. Il ne faut pas oublier que l'activité d'auteur est – plus ou moins – rémunératrice. Par conséquent, entrent en jeu des notions pouvant être litigieuses tels que le paiement, le salariat ou encore la propriété intellectuelle.

Ensuite, l'artification vise « la reconnaissance des artistes et des œuvres mais aussi celle de l'objet, du médium, du type de pratique dont [les commentateurs] ont la charge de décrire les spécificités »¹³⁸. L'on se penche ici sur le processus sociologique du « passage à l'art ».

L'artification et la professionnalisation se rejoignent dans un but de reconnaissance ; mais au regard des définitions de ces termes, une différence essentielle se dégage : la professionnalisation se limite au statut de la personne tandis que l'artification va englober la discipline plus largement, comprenant la gratitude académique.

Dans la bande dessinée, la professionnalisation des auteurs passe en premier par la reconnaissance donnée par un autre acteur : l'éditeur. De par ses choix d'édition et son importance sur la diffusion d'une œuvre, son influence sur la carrière d'un auteur est grande. Il est le premier à interagir avec le créateur même ; son action intervient directement après le stade de la conception et est décisive pour le sort de l'œuvre. De l'édition ou non d'un travail peut se dégager un succès faisant basculer son auteur d'amateur à professionnel. Non seulement une activité de loisir, il ne faut pas perdre de vue que la bande dessinée reste un moyen pour son auteur de subvenir à ses besoins.

Ainsi, la professionnalisation et l'académisation apportent une reconnaissance à la bande dessinée ; elles la légitiment comme moyen d'expression ayant une valeur. Mais cette première légitimation reste incomplète pour accéder à une reconnaissance d'art. L'artification est une légitimation spéciale de l'art. Elle doit passer par une admission des acteurs artistiques.

Il faut se demander par quelles institutions et comment se met en place cette reconnaissance.

A- La consécration institutionnelle

1- La légitimation par la création d'institutions dédiées

Il s'agit pour la bande dessinée de se légitimer elle-même, de s'octroyer un crédit qui en attirerait de la part des non-bédéphiles. La fondation du *Club de bande dessinée* en 1962 n'est pas qu'un rassemblement de passionnés. Pour défendre la BD, la faire vivre et prouver que la réputation "facile" et "médiocre" qu'on lui donne est faussée, ce type d'associations (CELEG et SOCERLID -les descendants du *Club*- et les confrères créés à l'étranger) va mettre sur pieds des manifestations à valeur scientifique et culturelle.

La première pierre est posée en 1965 à Bordighera (Italie) où est organisé le premier colloque et salon européen de la bande dessinée, axé toutefois sur les *comics* et non les *fumetti*. Dès l'année

¹³⁷ On peut nommer en exemple l'UADF (Union des Artistes Dessinateurs Français) et ses formes successives à travers le temps.

¹³⁸ V. SEVEAU, *op cit.*, p. 49

suivante, il sera déplacé à Lucques mais subira quelques difficultés qui ralentiront sa fréquence dans les années 1980. Il existe cependant encore aujourd'hui et se présente comme un des plus gros événements mondiaux en bande dessinée.

En 1974, la ville d'Angoulême accueille la première édition du « salon international de la bande dessinée » et profite de la place laissée libre par le salon italien pour s'affirmer comme un *leader* (au moins) européen de l'évènementiel BD.

Encore présents, et copieusement multipliés aujourd'hui, des prix sont décernés annuellement depuis l'origine au *Festival international de la bande dessinée* (renommé ainsi en 1996)¹³⁹. Pour Xavier Guilbert « L'enjeu est double : d'une part, la légitimation de la bande dessinée par la mise en avant d'œuvres et d'auteurs remarquables ; et d'autre part, la légitimation du Festival lui-même, en tant qu'entité de sélection et de valorisation du médium »¹⁴⁰. C'est l'effet des prix remis à des artistes qui se voient distingués et la récompense donne par là même une autorité à l'institution l'ayant décerné. Autorité qui va croître au fil du temps, ce qui va augmenter la légitimité de ladite institution.

Toujours dans un but de légitimité, le choix du prix n'est pas anodin. L'objet même de la récompense a une portée historique. À Angoulême, de 1981 à 1988 des « Alfred » (le pingouin de *Zig et Puce*, bande dessinée créée en 1925) furent remis aux vainqueurs ; puis des « Alph'art » jusqu'en 2003, référence au Tintin inachevé d'Hergé, mais laissant aussi parfaitement entendre le mot « art », comme une revendication. Après quelques années d'« Essentiels », les prix sont depuis 2009 des « Fauves », figurant la mascotte du Festival (dessinée par l'auteur Lewis Trondheim) ce qui amène à la conclusion que le Festival est légitime à distribuer des prix le caractérisant et peut se dispenser de références historiques préexistantes. Il est devenu lui-même source de légitimation, l'objectif est atteint. Parce que la BD est aussi une industrie, on observe que les prix facilitent les ventes¹⁴¹. Ayant présenté quelques discordes inévitables à tout classement, Xavier Guilbert conclut que « ces récriminations sont le signe que le Festival a réussi dans son entreprise d'autolégitimation : les prix qu'il décerne (ainsi que, dans une moindre mesure, la Sélection Officielle qui les précède) sont devenus des enjeux tant symboliques qu'économiques, pour un médium pourtant toujours en quête de reconnaissance »¹⁴².

Le succès de la figure du festival de bande dessinée, initié en Italie puis démultiplié à Angoulême a logiquement entraîné des petits. On assiste à partir des années 1980 à la création de nombreuses autres manifestations du genre, démontrant de plus en plus une certaine internationalisation. Ainsi, on peut citer comme nouveaux festivals ceux de Barcelone (1982), Sierre (1984, en Suisse), Québec (1988), Amadora (1989, au Portugal) ou Haarlem (1992, aux Pays-Bas).

De même, d'autres prix viennent retracer l'histoire de la bande dessinée, pouvant de la sorte montrer une ascendance et promouvoir la production nationale. En Suède, depuis 1965 est remis au meilleur auteur de l'année le prix Adamson du nom du héros créé par Jacobson en 1920. Du côté de l'initiateur, à Lucques, le prix n'emprunte pas à la culture locale mais se réfère aux sources de la bande dessinée, c'est un *Yellow Kid* qui est décerné. En remontant encore plus le temps, on trouve depuis 1984 au festival d'Erlangen (Allemagne) le prix *Max und Moritz*¹⁴³.

¹³⁹ Dernier en date (2015), le prix Charlie hebdo de la liberté d'expression. Il se veut « pérenne et international ». <http://www.bdangouleme.com/723,prix-charlie-hebdo-de-la-liberte-d-expression> (consulté le 20/06/15)

¹⁴⁰ X. GUILBERT, « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités* [En ligne], Théorisations et médiations graphiques, 2011, <http://comicalites.revues.org/181#tocto1n2>, paragraphe. 65 (consulté le 11/06/15)

¹⁴¹ *Ibid.* paragraphe 66

¹⁴² *Ibid.* paragraphe 72

¹⁴³ S.VENAYRE, « Vous avez dit "art" ? », in P.ORY (et coll), *op cit.*, p.15

2- La légitimation par l'acceptation de l'institution muséale

En 1967, le musée des arts décoratifs de Paris reçoit en ses murs l'exposition « bande dessinée et figuration narrative ». Elle vient interroger le système de la narration en images tel qu'il est en bande dessinée et tel qu'il existe en peinture, sous le prisme du mouvement de la figuration narrative (voir *infra*). La présentation des œuvres fonctionne sur l'agrandissement de cases de bande dessinée, ce qui provoque chez le spectateur un « effet tableau », visant à changer le regard porté à l'image. C'est la reprise d'une construction de l'œuvre éprouvée les années précédentes par Roy Lichtenstein (voir *infra*). Mais en dehors des considérations plastiques qui seront détaillées ultérieurement c'est le lieu de l'exposition qui importe ici.

Il s'agit de la reprise du domaine de la bande dessinée non pas par un artiste mais par un musée. Bien que provoquée par le groupement de valorisation de la BD – la SOCERLID – cette exposition aux « arts déco » bénéficie de l'aval d'un musée, soit une institution non destinée initialement à la bande dessinée, qui lui préexiste et qui fait autorité en matière d'art.

C'est là qu'apparaît la volonté de faire rentrer la bande dessinée au musée, renforcée par le succès critique de l'exposition parisienne. En faisant venir la bande dessinée à lui, le musée participe à l'évolution des regards portés sur le média dans les années 1960. La BD est accueillie pour elle-même et non pas comme simple support pédagogique.

En 1968, c'est la Bibliothèque Royale de Belgique qui organise une exposition « offrant un regard cohérent sur l'école belge »¹⁴⁴, c'est l'occasion pour le jeune Jean van Hamme de publier *Introduction à la bande dessinée belge*¹⁴⁵. On veut prendre un peu de recul sur le média dont l'histoire à ce moment s'est accélérée.

Les débuts de la muséification, s'ils sont hautement symboliques, restent cependant timides. En effet, c'est seulement à la fin des années 1980 qu'elle va prendre son envol par la création de musées spécialisés.

Pour affirmer une honorabilité similaire à celle d'autres moyens d'expression artistique, les bédéphiles et professionnels vont donner à la bande dessinée un cadre muséal dédié à l'étude et la promotion du neuvième art. Le contexte est celui de l'apparition des éditeurs « alternatifs » mis en place par des auteurs qui veulent prendre de la distance par rapport aux grandes maisons d'édition ; afin, d'une part, de s'écarter du schéma de la « BD-marchandise » et, d'autre part, de se plonger dans d'autres valeurs artistiques (voir *infra*).

En 1986 d'abord, s'ouvre la première galerie totalement consacrée à la bande dessinée, celle de Christian Desbois à Paris¹⁴⁶. *Pepperland* à Bruxelles proposait déjà des originaux à la vente à partir de 1970.

Puis coup sur coup, deux musées de la BD sont créés dans les villes les plus promptes à les recevoir.

En 1989, le Roi Baudouin et la Reine Fabiola inaugurent à Bruxelles le Centre Belge de la Bande Dessinée. Y prend place l'association sans but lucratif éponyme, fondée en 1984, dont les objectifs sont de « conserver et promouvoir la bande dessinée et sauvegarder et mettre en valeur le chef-d'œuvre architectural qui l'accueille »¹⁴⁷. Le CBBBD est en effet situé dans un bâtiment Art Nouveau réalisé par Victor Horta et s'enorgueillit d'avoir une bibliothèque dédiée à la BD parmi les plus fournies.

¹⁴⁴ P. ORY, « Une révolution européenne », in *L'art de la bande dessinée*, p. 268 (note 10)

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ P. ORY, *op cit.*, p. 322

¹⁴⁷ <http://www.cbbd.be/fr/cbbd/en-bref> (consulté le 15/06/15)

Et en 1990 est officiellement inauguré (quelques mois après l'ouverture réelle l'année précédente) un musée à Angoulême, visant plus large que la BD : la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. Comprenant une maison des auteurs, une librairie, un cinéma, une bibliothèque, un centre de documentation et le musée de la BD en lui-même, la *Cité* ne veut pas se limiter à la bande dessinée pour pouvoir montrer les interactions possibles avec d'autres sources artistiques d'images.

A l'écart de ces institutions destinées au monde de la BD, d'autres musées suivent le sillon creusé et accueillent des expositions.

Avant le CBBD et la *Cité*, le Grand Palais recevait en 1986 Hugo Pratt (*Corto Maltese*) et ses œuvres. Puis Juillard est exposé (« Une BD, des monuments ») à l'hôtel de Sully en 1991. Le choix d'un bâtiment du XVII^e siècle correspond à une époque historique que l'auteur affectionne particulièrement (voir les différentes séries du cycle des *7 vies de l'épervier*). Cinq années plus tard, Astérix envahit le musée national des arts et traditions populaires. Ce qui entérine définitivement la BD comme objet culturel.

Une autre institution vient admettre la valeur littéraire de la bande dessinée : la Bibliothèque nationale de France. Elle expose l'année du millénaire les « Maîtres de la bande dessinée européenne » sous le commissariat de Thierry Groensteen. Il rassemble soixante-neuf auteurs provenant de treize pays différents¹⁴⁸, montrant la large histoire de la bande dessinée à travers le Vieux Continent.

Depuis, le phénomène s'est accéléré comme le montre la multiplication des lieux ouvrant leurs portes au neuvième art. On peut distinguer trois principales thématiques de présentation :

-sur les auteurs et leur création : la rétrospective Geluck à l'École nationale des beaux-arts de Paris en 2003 ; l'exposition « Loustal en clair-obscur » à Cherbourg en 2008 ; Moebius est à la fondation Cartier pour l'art contemporain en 2010 ; « De Superman au chat du rabbin » met en évidence plusieurs auteurs juifs en 2007 au musée d'art et d'histoire du judaïsme à Paris ; celui-ci accueille « Les mondes de Gotlib » (2014) qui iront dans la foulée à Bruxelles au musée juif de Belgique ; la même année, Margerin est au musée Maillol de Banyuls-sur-Mer.

-sur la BD : « la BD s'attaque au musée » à Aix-en-Provence (2008) – dont le titre est parfaitement parlant quant à l'intention du musée Granet – de même pour « le Louvre invite la bande dessinée » (2009) ; l'exposition « Vraoum ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain » à la Maison Rouge (Paris-2009) ; la biennale du Havre (2010) visant l'égalité entre BD et art contemporain¹⁴⁹ (en successeur de « Vraoum ! »). Les auteurs furent invités à se confronter à la pratique de l'art contemporain, comme objet distinct de la BD. Les organisateurs parleront de « nouvelle scène de l'égalité »¹⁵⁰ et à ce sujet, la directrice artistique de la biennale expliquera que la BD « c'est de l'art. Le temps des hiérarchies disparaît »¹⁵¹. En 2014, à Grenoble (à la fondation Glénat) s'ouvre « la grimace du monde – le fantastique entre Bosch, Bruegel et la bande dessinée ». L'exposition interroge l'origine des monstres de la BD (quand bien même ils seraient gentils – par exemple le Marsupilami) en établissant des liens avec les imaginaires fantastiques des maîtres primitifs flamands.

-utilisant la BD comme support didactique : la cité des sciences et de l'industrie présente les inventions de Gaston Lagaffe dans « le monde de Franquin » (2004). Toujours dans un but pédagogique, elle accueille en 2007 le « zizi sexuel », exposition autour des questions adolescentes (amour, puberté, sexualité) s'appuyant sur l'univers d'un héros du même âge, Titeuf, dont l'humour

¹⁴⁸ T. GROENSTEEN, *Un objet culturel non identifié*, 2006, p. 165

¹⁴⁹ V. BERNIÈRE, « La BD sort de sa case », *Beaux-arts magazine*, n°317, novembre 2010, p. 186

¹⁵⁰ *Ibid*

¹⁵¹ *Ibid*, p 188

permet de faciliter l'approche de tels thèmes. Devant le succès, l'exposition est reconduite en 2014. Cette même année, la Cité nationale de l'immigration (Paris) prête ses cimaises pour *Bande dessinée et immigration* afin de présenter les déplacements de population par le prisme du neuvième art. Pour commémorer le centenaire de la première guerre mondiale, l'exposition *Tardi et la Grande Guerre* est inaugurée lors du festival d'Angoulême et voyagera ensuite au musée des Beaux-arts de Bruxelles. Une autre exposition pédagogique mérite d'être mise en lumière, celle de 2006 au centre Pompidou sur la BD-reportage. Elle vient mettre en avant ce type émergent de bande dessinée, lui-même didactique. La BD-reportage est parfaitement incarnée par *Le photographe* (Guibert, Lemercier, Lefèvre) puisqu'il s'agit d'un album empruntant des clichés d'un reportage sur les missions de Médecins sans frontière en Afghanistan en 1986. Les photos sont intégrées aux cases dessinées pour former les planches ; les dites cases venant compléter l'action se déroulant entre deux photos. Cette exposition est organisée conjointement à celle intitulée *Hergé* dont le principal héros vient illustrer la place du reportage dans la bande dessinée.

Enfin, la muséification est complétée par une collaboration d'un autre type au musée du Louvre. Depuis 2005, l'institution parisienne s'est alliée aux éditions de BD Futuropolis pour lancer une collection d'albums dont l'action se déroule dans le cadre du musée. Il s'agit d'une promotion utilisant le support de la BD. Le plus grand musée du monde se sert donc du neuvième art pour une double promotion, sur lui-même et la BD. Le Louvre est ouvert à la libre imagination des auteurs participant. Bien que de styles différents, ils tendent fréquemment vers le fantastique et la poésie. On retrouve, entre autres, Marc-Antoine Mathieu, Bernard Yslaire, Nicolas de Crécy, Enki Bilal, Étienne Davodeau et le *mangaka* Jirô Taniguchi, symbole d'ouverture.

A- La reprise de la BD par l'art

Alors qu'aux États-Unis, les années suivant la Seconde Guerre mondiale tendent vers une valorisation, notamment financière, de la bande dessinée ; l'Allemand Kurt Schwitters pose un premier jalon artistique en 1947 en présentant son collage *For Kate* dans lequel apparaissent cinq personnages découpés depuis des *comics* (ill. 1).



Le concept est adopté puisqu'il est suivi par Robert Rauschenberg dont la syllabe centrale de son *Rebus* (1955) est une planche de *comic* ; puis par Richard Hamilton qui offre une place de choix à la bande dessinée dans son plus célèbre collage¹⁵² représentant des composantes de la société de consommation. La couverture du *comic* « Young romance » y est affichée au centre du mur, en grande taille.

Les années 1950 et 60 voient l'essor d'un mouvement artistique qui marque fortement le paysage culturel : le *Pop'art*. Le nom est un raccourci d'« art populaire », ce qui sous-entend une volonté d'interroger sur le rapport entre l'art et le « peuple ». La production artistique veut être parlante au plus grand nombre. Elle postule que dans la société de consommation, telle qu'elle se développe alors, l'art peut être consommé comme tout autre bien. Corollairement, apparaît une notion d'art « bon marché ». On accepte ainsi que l'art puisse être créé à partir de techniques comme de sujets traditionnellement non artistiques. Et le *Pop'art* s'empare alors du thème de la bande dessinée.

¹⁵² *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing ?* - 1956



Illustration 2 : Peter Blake, *Children reading comics*, 1954, Tullie House Museum and Art Gallery, Carlisle (GB)

Jasper Johns fait directement et doublement allusion à la bande dessinée avec *Alley Oop* (1958). En effet, d'une part, le titre de l'œuvre est similaire à celui d'un *strip* publié dans la presse américaine¹⁵³ des années 1930 et 40 ; d'autre part, l'œuvre consiste en l'intégration sur un fond orange d'une planche de bande dessinée repeinte de taches de couleurs de sorte que ni les caractères ni les figures ne soient plus distinguables. Mais, ce travail fait ressortir la composition de la planche (trois bandes de quatre ou cinq cases dans un format horizontal) et pourrait s'apparenter à une œuvre impressionniste puisque depuis les zones blanches transparaît l'agencement des phylactères et des zones claires des visages. De même, Peter Blake fera référence à la bande dessinée, ne serait-ce que par le titre, avec *Children reading comics* (ill. 2)

où lesdits *comics* profitent d'une grande exposition.

Son contemporain Jess Collins s'emparera de planches complètes et d'origine identifiable – la série *Dick Tracy*¹⁵⁴ – pour mettre au point ses *Tricky Cad* à partir de 1954. Le même Dick Tracy se révèle source d'inspiration puisque Andy Warhol en fera son portrait¹⁵⁵; insistant fortement sur les



Illustration 3 : Öyvind Fahlström, *Sitting... Six months later*, 1962, Moderna Museet, Stockholm

caractéristiques graphiques du détective dessiné : les contours anguleux du personnage (dévoilant par physiognomonie une certaine force d'autorité) et les traits épais cernant distinctement les zones de couleur.

Ce portrait s'inscrit dans un des fondamentaux du *Pop'art* en se penchant sur les icônes. Non pas religieuses, mais celles créées par la culture populaire. Dans la même idée, Warhol décline de nombreux Mickeys colorés et Philip Pearlstein peint *Superman*¹⁵⁶ ; soit deux héros parmi les premiers de la bande dessinée, et qui ont traversé des générations de lecteurs, montrant ainsi un caractère populaire, dans le sens où il est massivement connu.

1954 est aussi l'année de rédaction d'un article d'Öyvind Fahlström révélant la place croissante qu'occupent les *comics* dans la sphère artistique. Intitulé « The comics as an art »¹⁵⁷, l'article apparaît comme une première prise de position sur la valeur qu'il est possible d'accorder à la bande dessinée. Joignant la pratique à la théorie, le peintre reprendra en 1962 le modèle de composition de la bande dessinée, soit des cases séparées par des marges neutres, pour *Sitting... Six months later*. (ill. 3).

¹⁵³ X. LAPRAY, « La bande dessinée hors d'elle-même », *op cit.*, p. 523

¹⁵⁴ Par Chester Gould, de 1931 à 1977

¹⁵⁵ En 1960, nommé... *Portrait of Dick Tracy*

¹⁵⁶ En 1952, où Superman survole une ville

¹⁵⁷ Cité par X. LAPRAY, *op cit.*, p. 525

1- La nouvelle dimension : Lichtenstein

À l'image des précédents, l'Américain Roy Lichtenstein produit des œuvres interrogeant les icônes que la société dégage (*Popeye* et *Look Mickey*, où ce dernier est à la pêche avec Donald). Mais c'est par une démarche autre que, d'une part, il s'affirme comme l'artiste entretenant le rapport le plus étroit avec la bande dessinée et, d'autre part, que son œuvre rehausse la bande dessinée dans l'art.

Il puise ouvertement ses sujets dans les *comics* et agit sur des détails en extrayant des plans rapprochés. Deux thèmes de prédilection émergent : le sentimentalisme amoureux et l'héroïsme guerrier, comme pour répondre à une dichotomie garçons/filles et aller toucher le plus large public. De surcroît, ces sujets sont souvent – dans un scénario – un moment fort pouvant être déterminant pour la suite de l'histoire.



Ses œuvres ne sont donc pas des références aux codes graphiques de la bande dessinée – phylactères, légendes, onomatopées, cases, conventions de figuration des mouvements (vitesse, explosion) – ce sont des appropriations personnelles de la BD.



Le travail artistique de Lichtenstein ne résulte pas de la création même de l'image. Celle-ci tient du dessinateur de la série de laquelle est issue l'image BD (ill. 4). Bien qu'agissant sur les couleurs voire les compositions, Lichtenstein n'est pas le père du modèle dessiné. En voici une illustration. Pour *Crak* (1963) (ill. 5), d'une part, il agit sur les couleurs dans une trame caractéristique de son œuvre, c'est-à-dire qu'il privilégie les couleurs primaires et déposées en aplats uniformes. D'autre part, il intervient sur la composition par simplification du prototype : les fusils extérieurs sont supprimés, la matière du muret protecteur et la fumée sont modifiées, plus synthétique.

Illustration 5 : Roy Lichtenstein, *Crak*, 1963

L'art de Lichtenstein consiste en la création d'un processus (puis son exécution) faisant de l'image de *comic* une œuvre d'art. De l'artification en somme. Malgré cela, la BD n'est pas encore devenue de l'art pour elle-même, bien qu'elle soit matière d'art. En effet, elle en est la source, le sujet, elle s'en rapproche par un visuel similaire ; mais il subsiste une intervention de l'artiste sur l'image d'origine qui perd

donc son statut de bande dessinée. Ce ne serait pas le cas si un artiste exposait une planche sans la dénaturer.

Le processus artistique passe par un jeu sur le format (par découpage, *Crak* devient horizontal) et les dimensions. La case subit un agrandissement géant qui lui donne une taille de tableau (bien qu'il existe de petits tableaux). Le tout est renforcé par un jeu de matière : on passe de papier imprimé à toile.

Conséquence de ces nouvelles dimensions, la perception de l'image change ; sur le fond et sur la forme.

Sur le fond : cela attire l'attention sur une image pour laquelle l'œil du lecteur ne se serait pas arrêté, puisque entraîné par l'intrigue. L'isolement permet un regard arrêté, plus long ; l'exploitation de grandes dimensions force à regarder ; ce qui vient souligner le contenu stéréotypé de l'image¹⁵⁸ (par exemple, dans *Happy tears* – 1964 – les larmes deviennent grotesques).

¹⁵⁸ X. LAPRAY, *op cit.*, p. 525

Sur la forme : l'image d'un *comic* est connue habituellement encadrée par des consœurs avec lesquelles elles forment une planche. L'agrandissement peut améliorer la vision de détails ; mais ils sont chez Lichtenstein volontairement exagérés, jusqu'à dévoiler ce qui est invisible (dans les illustrés) puisqu'on voit les points dits *de Benday*, utilisés à l'impression pour nuancer les couleurs. De plus, l'isolement d'une image lui confère un statut iconique. Cet isolement est renforcé pour les œuvres contenant des bulles puisque les paroles prononcées n'auront jamais de réponse¹⁵⁹.

Par conséquent, ces modifications révèlent le caractère mécanique de l'image. L'artiste ne cache pas l'origine industrielle de celle-ci ; mieux, il la souligne.

Ceci entraîne une nouvelle perception de l'objet d'art (en dehors du contenu même de l'image). On ne cherche pas à dissimuler son artificialité, elle est au contraire mise en avant par la représentation détaillée d'un outil de reproductibilité (les fameux points *Benday*). Se met alors en place une réflexion sur les origines (dans le sens des inspirations) de l'art. En l'espèce, la BD est un sujet ni noble ni académique.

La réflexion porte aussi sur la place que l'art peut ou doit prendre dans la société, puisqu'il destiné à tous (*a fortiori* parce qu'il se base en l'occurrence sur un sujet – les *comics* – déjà connu du grand public). Ces considérations élargissent les frontières de l'art, les *comics* interviennent comme support du message du *pop'art* !

Lichtenstein a également travaillé en trois dimensions (*ill.* 6). Ses différentes versions sculptées d'explosions sont la matérialisation visuelle d'un son – qui serait "*boum* !" selon une onomatopée traditionnelle.

Ce son se concrétise à partir d'une image abstraite à laquelle le cerveau donne un sens. La sculpture agit comme une sémiologie palpable. C'est la matérialisation d'un symbole plastique autonome¹⁶⁰. Cette autonomisation est due à l'absence de mise en contexte par le reste de la case ou la planche. Le symbole doit exprimer son sens de lui-même, isolé de tout référent extérieur.

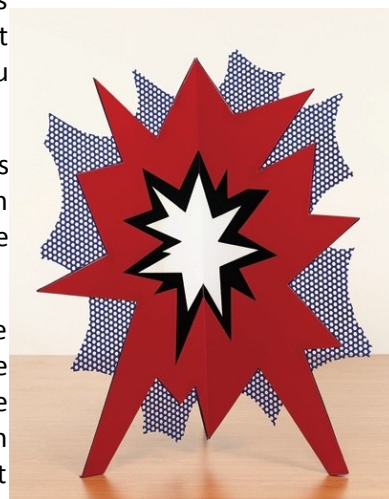


Illustration 6 : Roy Lichtenstein, Standing explosion, 1966, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville (US)

L'extraction d'un détail d'un genre méprisé artistiquement vient volontairement créer un écart d'avec les conventions artistiques habituelles. En rendant ces détails objet d'art, par un traitement d'"élite" – l'emploi de matière noble (la peinture à l'huile) et l'intronisation dans les lieux de référence (galeries, musées) – l'écart provoqué par Lichtenstein sera qualifié par Xavier Lapray de « geste extraordinaire de rupture »¹⁶¹.

Lichtenstein s'affirme alors comme un révélateur des effets artistiques de la bande dessinée. En effet, le traitement artistique dont il fait bénéficier les BD affirme « leur dimension plastique et leur efficacité visuelle »¹⁶².

2- Une autre vision de la narration en image : la Figuration narrative

¹⁵⁹ G. GASSIOT-TALABOT, *La figuration narrative*, 2003, Nîmes, p. 106

¹⁶⁰ X. LAPRAY, *op cit.*, p. 530

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

Suite au *Pop'art*, un autre mouvement artistique donnera une visibilité certaine à la bande dessinée. Dans les années 1960, en France, se met en place la *Figuration narrative* sous l'impulsion du critique Géraud Gassiot-Talabot et des artistes Rancillac et Télémaque qui promeuvent la figuration dans un contexte dominé par l'abstraction¹⁶³.

La motivation des artistes y prenant part est de « réhabiliter figuration et récit en empruntant formes ou contenus à la bande dessinée »¹⁶⁴. C'est en effet l'essence même de la BD que d'utiliser des images qui assurent un récit. Les deux artistes cités ont plusieurs fois emprunté aux univers de Disney et Hergé¹⁶⁵. Le mouvement s'interroge sur l'application de cette logique à la peinture ; le point d'orgue sera l'exposition de 1967 au musée des arts décoratifs : « Bande dessinée et Figuration narrative », ouvrant les portes des musées à la bande dessinée (voir *supra*), et confirmant l'influence de la BD sur la peinture.

C'est sur ce rapport à la bande dessinée que se séparent le *Pop'art* et la Figuration narrative. Par l'emprunt aux BD des cases, Lichtenstein va finalement être pour Gassiot-Talabot « le peintre certainement le plus antinarratif que l'on puisse imaginer »¹⁶⁶. En effet, en isolant une séquence choisie, il la « fige dans une sorte de permanence hors durée »¹⁶⁷, la coupant de tout contexte lui donnant son sens (notamment les cases précédentes et suivantes). Gassiot-Talabot conclut justement qu'« il n'utilise pas la séquence de la bande dessinée dans la logique narrative de celle-ci »¹⁶⁸.

La logique constructive du dessinateur de bande dessinée est, à l'inverse, de se soumettre « à la réalité extérieure du récit dont il doit par une série de procédés et de conventions graphiques rendre le déroulement aussi explicite que possible »¹⁶⁹. C'est sur ce point-là que les artistes de la Figuration narrative vont se démarquer du *Pop'art* pour tendre vers un système narratif. Toutefois, puisqu'ils ne « font » pas non plus de la BD, lesdits artistes n'ont pas pour but « d'atteindre à un langage explicite mais d'ouvrir au spectateur un monde secret, aux subtiles connexions, où [...] chaque image renvoie à un double mental »¹⁷⁰. Plastiquement, cela signifie que quand le dessinateur de BD va tout faire pour rendre lisibles ses images, l'œuvre du peintre restera accessible uniquement par une initiation¹⁷¹. Il faut entendre par « lisibles » qu'elles soient compréhensibles ; il n'y a pas de rapport avec le concept illustratif de ligne claire. Toutefois, l'un n'empêche pas l'autre comme le démontre Valerio Adami dont *l'Incantesimo del lago* s'affiche comme l'héritière du trait de Jacobs (*ill. 7*).

L'initiation évoquée consiste en la compréhension du terme « narratif » quand il est appliqué à la peinture. « Les peintres ne "racontent pas une histoire", mais proposent dans la mise en place picturale qui leur appartient en propre, un certain nombre d'états divergents, de figures concertées »¹⁷². Parce qu'il y a autant de points de vue que de spectateurs, la "vérité" de l'œuvre n'est pas atteinte, y compris par le créateur lui-même « qui sollicite la pluralité des lectures [...] et

¹⁶³ F. DEGOUYS, J. ROUCLOUX, « Bernard Rancillac », *Images et formes dans la figuration narrative*, Louvain-la-Neuve, 2008, p. 68

¹⁶⁴ X. LAPRAY, *op cit.*, p.532

¹⁶⁵ G. GASSIOT-TALABOT, *op cit.*, p. 53

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 54

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 55

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 56

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid*, p. 57

¹⁷² *Ibid*, p.108

propose plus souvent des approches relatives que des affirmations »¹⁷³. « Il s'agit plutôt d'un "tissu narratif" que d'un déroulement précis »¹⁷⁴. Ce tissu sera éclairé par l'ensemble des éléments de la composition.

La peinture se détache de la bande dessinée par une approche nécessairement « globale », due au support exploité. Effectivement, là où la BD bénéficie de plusieurs planches pour s'exprimer, la peinture se concentre en un tableau. Gassiot-



Illustration 7 : Valerio Adami, *Incantesimo del lago*, 1984

Talabot voit dans la référence aux

bandes dessinées bien plus qu'une nostalgie de l'enfance des peintres. Ils en exploitent la forme et le fond. C'est tantôt une volonté d'user d'« un vocabulaire directement intelligible qui simplifie jusqu'à l'extrême la communication »¹⁷⁵, soit l'appréhension des formes de la BD. Et tantôt « un rappel de mémoire entraînant des analogies d'images et de situations »¹⁷⁶, soit la création d'un sentiment de « déjà-vu » chez le spectateur, dans le sens où il perçoit dans la peinture des compositions qui ne lui sont pas inconnues. Pour l'artiste narratif, la bande dessinée est un « matériau sociologique »¹⁷⁷ utilisable comme peut l'être une page de journal ou une publicité.

3- L'adoption de la BD par l'art contemporain de Keith Haring

Malgré certaines similitudes (notamment l'"effet tableau"), ce sont donc deux approches différentes de la bande dessinée que présentent le *Pop'art* et la Figuration narrative. Il ne faut cependant pas considérer que ces mouvements représentent tout des interactions entre la BD et l'art contemporain.

En effet, doit également être mis en avant l'Américain Keith Haring qui s'est produit dans les années 1980. Ses œuvres représentant des bonshommes (et quelques animaux) montrent une forte affinité avec la bande dessinée, comme le démontre *Retrospect* (ill. 8).

La simplicité caricaturale de la BD apparaît exacerbée : les personnages ne sont figurés que par le contour cerné de leur silhouette et il se trouve une grande prolifération des "petits traits", c'est-à-dire les éléments graphiques apportant à l'image son dynamisme. Ils viennent de fait symboliser des mouvements ou émotions selon leur forme (droits, courbés, en vague), leur emplacement (par rapport aux êtres) et leur degré de répétition.

¹⁷³ *Ibid*, p. 57

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 108

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 106

¹⁷⁶ *Ibid*.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 108



Illustration 8 : Keith Haring, *Retrospect*, 1989, 75 exemplaires

La grande lisibilité des œuvres de Haring est facilitée par l'emploi des codes graphiques de la bande dessinée. Ils se détachent de plus parfaitement sur des fonds de couleurs vives disposées en aplats uniformes. Dernier croisement avec les *comics*, flagrant, certains tableaux de l'artiste reprennent la disposition de planches composées de cases.

Chapitre 4 - Le rayonnement contemporain de la bande dessinée

Cette troisième époque voit un décloisonnement de la bande dessinée. Plus précisément, il s'agit de continuer l'ouverture et les interactions de la BD avec la sphère générale des arts suite aux actions pionnières des années 1960 qui ont donné une légitimation culturelle. Elle ne veut plus apparaître comme « isolée dans sa propre culture, qui s'apparentait par certains côtés à un ghetto (avec revues spécialisées, festivals spécialisés, librairies spécialisées, etc.) »¹⁷⁸.

Cette ère de décloisonnement de la BD prend son envol au milieu des années 1970. Dans le cadre de cette étude, ce temps n'est aujourd'hui pas révolu. Encore actuellement, la BD fait fructifier l'éclat qu'elle s'est créé au cours des dernières décennies ; que ce soit par la création de nouveauté, la recherche de concepts graphiques, l'établissement sur le marché de l'art ou encore l'affirmation en tant que source pour le cinéma.

A- La quête de renouvellement, la fin du XX^e siècle

Les acteurs – notamment économiques – des pôles de production (États-Unis, Japon, Europe – en premier lieu franco-belge, mais il convient d'y inclure l'Italie et d'élargir à l'Argentine dont de nombreux ressortissants viennent s'exprimer sur le Vieux Continent) mettent en place au cours du dernier quart du XX^e siècle une nouvelle configuration de la BD. Elle vise à la rapprocher de l'art, elle qui est dorénavant admise comme objet culturel.

L'art serait « la création formelle et [la culture serait] les conditions de production et médiation qui rendent possible ladite création »¹⁷⁹. La promotion artistique de la bande dessinée passe donc par la mise en place de moyens à cet effet.

Ainsi, de nouvelles formules se développent à la fin du XX^e siècle pour proposer autre chose que le schéma de l'album « classique » (format vertical, en couleurs, couverture cartonnée, pagination limitée). Le contexte économique pousse au renouveau puisque les illustrés (qui pouvaient tester des bandes novatrices en se limitant à quelques pages) se meurent les uns après les autres¹⁸⁰. Ils sont très fortement concurrencés par le succès grandissant des albums à partir des années 1970 et les politiques d'édition ne convainquent pas l'acheteur à chaque fois. Pour assurer sa pérennité, il faut proposer de nouvelles choses emportant l'adhésion du lectorat.

Alors, comme on parle du « cinéma d'auteur » des maisons d'édition lancent des collections d'albums « d'auteur » (notamment Futuropolis, créée en 1972) et on propose de la « bande dessinée alternative » (L'Association, depuis 1990).

Le contexte libéral se mettant en place dans les années 1960 est favorable à l'apparition de nouveaux concepts de BD, intervenant sur la forme ou le fond.

¹⁷⁸ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, op cit.*, p. 187

¹⁷⁹ P. ORY, « Neuvième art », *L'art de la bande dessinée, op cit.*, p. 322

¹⁸⁰ Le *Journal de Spirou* est toutefois une exception, il a fêté ses 75 ans en 2013.

B- L'illustration du « 9^e art », le cas du *graphic novel*

Le *graphic novel* est « la légitimation au sein de la société culturelle américaine »¹⁸¹ de la bande dessinée qui se développe en cette fin de siècle dans une nouvelle configuration, celle de la considération d'un neuvième art. L'expression et le concept voient le jour aux États-Unis où Will Eisner popularise l'appellation pour *A contract with God* (1978)¹⁸² afin de ne pas être rangé aux côtés des *comics* et apparaître parmi les œuvres littéraires des librairies.

Par le prix Pulitzer accordé en 1992 à Art Spiegelman pour *Maus* (histoire pré-publiée à partir de 1972 dans le périodique *Raw*¹⁸³) l'Amérique offre des palmes académiques à la BD, ou pour le moins un certain type, puisque le marché opérera toujours une différence entre *graphic novel* et *comics*, se rangeant ainsi au souhait de Eisner. Il convient en effet de prendre en compte une stratégie commerciale dans la désignation de *A contract with God* et de *Maus* comme *graphic novel*. Cela permettait à leurs auteurs de s'immiscer dans les librairies générales et de s'adresser aux lecteurs de « grande littérature » (*novel* peut être traduit en français par *roman*) pour les rapprocher d'un média qu'ils pouvaient considérer comme un divertissement léger.

L'on peut s'interroger sur le fondement de cette distinction. Il est à étudier sur la forme et le fond.

En ce qui est de la forme, la différence est visible de l'extérieur. Les *novels* obéissent à des formats ne répondant pas aux standards, symbole de la liberté laissée aux auteurs (la couverture est souvent souple, les dimensions réduites, la pagination plus étoffée).

Sur le fond ces ouvrages apparaissent plus « adultes », et ce à deux regards :

Dans le visuel d'abord. Plusieurs éléments peuvent rendre le *graphic novel* moins accessible au grand public. Les dessins sont régulièrement en noir et blanc ; les traits semblent moins aboutis ; les couleurs dépassent des formes ; la mise en page peut perturber (des planches voire des histoires complètes sortent du système des cases carrées). On est loin des critères académiques.

Dans le récit ensuite. Apparaît un certain « sérieux » des sujets. Les thématiques et problématiques abordées participent au phénomène de « BD d'auteurs » ; on ne vise pas forcément le grand public. Cette idée est démontrée dès les origines. *A contract with God* montre la vie dans un logement ouvrier du ghetto juif de New-York dans les années 1930, sur un fond autobiographique. Le *graphic novel* vient héroïser des anonymes du quotidien. Mais ce n'est rapidement plus une marque de fabrique. Un succès en entraînant d'autres, le modèle du *graphic novel* est repris pour conter d'autres histoires (dès 1982 sort *The death of captain Marvel* chez... Marvel, spécialiste reconnu des superhéros¹⁸⁴).

Toutefois, se multiplient les scénarios non fictifs, souvent vus « de l'intérieur » : reportage (*Palestine*¹⁸⁵), témoignages (*Kaboul Disco, comment je ne me suis pas fait kidnapper en Afghanistan*¹⁸⁶), mais aussi biographies (*Kiki de Montparnasse*¹⁸⁷).

Les sujets dépeints montrent une volonté de couper avec la tradition du divertissement comique ou d'aventures, ce qui permet de se détacher de l'image persistante de la BD comme littérature pour

¹⁸¹ P.ORY, *op cit.*, p. 326

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ T. GROENSTEEN, « roman graphique », revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, septembre 2012, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448>, (consulté le 17/06/15)

¹⁸⁵ De Joe Sacco, 1996

¹⁸⁶ De Nicolas Wild, 2007

¹⁸⁷ De Catel et Bocquet, 2007

enfants. On en lit aussi pour apprendre et découvrir. Le *graphic novel* se démarque de plus par une publication en *one shots* : un « album » présente une histoire du début à la fin, il y a très peu de séries continues. Par conséquent, les personnages ne reviennent pas d'un livre à l'autre. La biographie *Olympes de Gouge*¹⁸⁸ tient en un seul volume de 342 pages.

Malgré toutes ces différences, le *graphic novel* ne peut pas être détaché de la BD. Il s'agit d'un mode d'expression fonctionnant sur le même schéma de fabrication : l'interaction du dessin et de l'écriture (et présentant parfois aussi des ouvrages muets, par exemple *Là où vont nos pères*¹⁸⁹). La mise en forme différente des standards ne saurait en faire une nouvelle littérature. On peut alors considérer qu'il s'agit d'une classe interne à la bande dessinée, pouvant emprunter à tous les genres et sujets (historiques, humoristique...). L'utilisation de ce média permet de faire passer le message de l'auteur par une forme nouvelle (par rapport au documentaire filmé ou photo-journalistique) et qui, par sa filiation apparente avec la BD, rappelle le caractère « léger » de celle-ci ; sous-entendu qu'il est abordable facilement. Or, l'apparition de nouveaux divertissements est un phénomène vendeur. « L'importance prise par le rayon "graphic novels" dans les librairies américaines le confirme : tactiquement parlant, le concept s'est révélé payant ; il a confirmé, et au-delà, les espérances de Will Eisner »¹⁹⁰.

La volonté originelle des auteurs et éditeurs de s'exprimer distinctement des classiques traditionnels est reprise en argument de vente. Le *graphic novel* fait irruption en librairie comme livre et non pas comme *comic*. Il se rattache ainsi à la littérature dont la reconnaissance culturelle est déjà assurée et participe de la sorte au mouvement d'artification de la bande dessinée. Scott Mc Cloud réussit à ce propos une mise en abyme du

sujet en publiant *Understanding comics. The invisible art*, un bloc de plus de deux cents pages en noir et blanc qui vient expliquer la mécanique constructive des bandes dessinées. Le personnage agit tel un professeur démontrant en image chacune de ses affirmations (ill. 9) ; qu'elles concernent la forme des phylactères ou les moyens

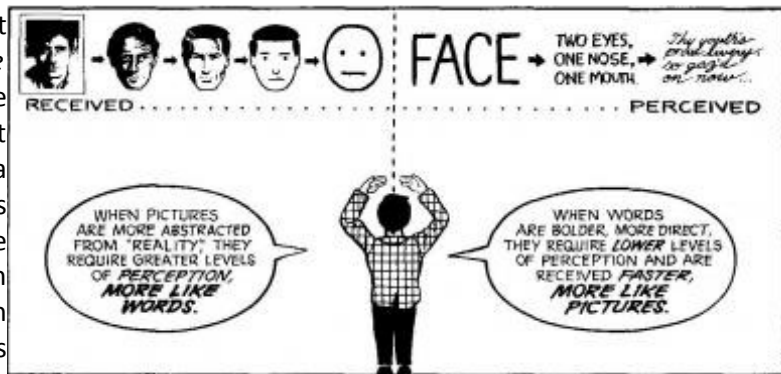


Illustration 9: Scott Mc Cloud, *Understanding comics. The invisible art*, 1993

graphiques de représentation de la perspective. Il se sait n'être lui-même qu'un élément de l'illustration, soit une image consciente de son statut d'image.

Le premier succès des *graphic novel* s'explique par la découverte de la qualité de livre (soit l'album en Europe) par le public américain habitué aux *strips* et *comics supplements* qui ne se conservent pas. Mais cette appellation devient ambiguë puisque tout album finit par rentrer dans la catégorie des *graphic novel*¹⁹¹. Les marchands ne s'y opposant pas si cela leur permet de vendre.

En Europe, avant que l'on importe ce qui sera appelé « romans graphiques » par les éditions du Seuil à partir de 1995 – issues des éditions classiques¹⁹² – la formule préexiste avec l'exemple isolé de *La ballade de la mer salée* (Hugo Pratt – 1972). La version française publiée par Casterman trois ans plus tard est révélatrice des débuts de l'artification : le récit paraît dans la collection *Les grands romans*

¹⁸⁸ De Catel et Bocquet, 2012

¹⁸⁹ De Shaun Tan, 2008

¹⁹⁰ T. GROENSTEEN, *op cit.*

¹⁹¹ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, op cit.*, p. 300

¹⁹² P. ORY, *op cit.*, p. 329

de la bande dessinée, dont le titre montre une volonté d'assimilation de la BD à la littérature¹⁹³. Rejoint en ce sens par le critique Charles Hatfield qui considérait le *graphic novel* comme « le meilleur passeport pour la reconnaissance de la bande dessinée comme une forme de littérature »¹⁹⁴.

C- L'exploration du champ créatif, à la recherche des limites graphiques

La multiplication des considérations sur la bande dessinée et l'évolution de sa perception ont créé un cercle vertueux. Le niveau d'exigence des auteurs s'est élevé. Ils veulent être à la hauteur de la reconnaissance de leur situation devenue professionnelle.

Par là même, l'état d'esprit d'ouverture à une BD novatrice provoque une diversification qui passe par l'expérimentation. Indépendamment des nouveautés liées au développement d'une bande dessinée plus adulte dans les intrigues, l'on voit l'apparition de jeux dans la création des bandes dessinées.

Se développe alors des productions différentes, inattendues par rapport aux standards exploités. La bande dessinée va se chercher des moyens d'expression innovants, jouant sur l'image comme sur le concept formel de « bande dessinée ».

Cependant, à l'image des autres arts, différents courants se croisent et la bande dessinée des années 1970 (et postérieures) n'abandonne pas pour autant ses succès. Comme pour respecter une certaine tradition réaliste, Theo van den Boogaard reprend les codes classiques franco-belges pour un *Léon la terreur* parfaitement hergéen dans l'image (ill. 10). C'est dans la même veine que se produit Joost Swarte, justement à

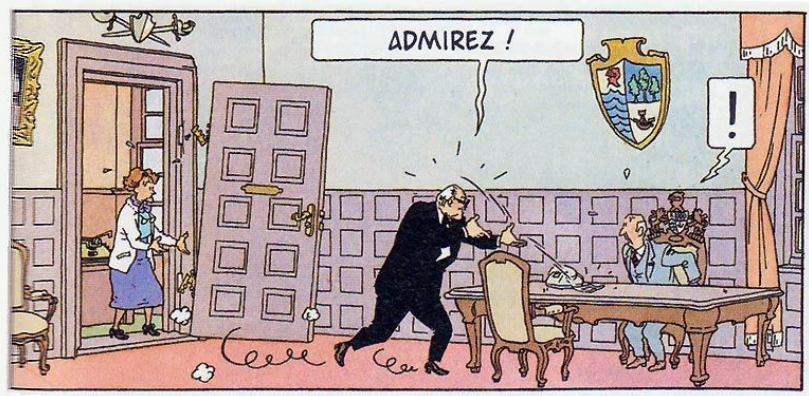


Illustration 10 : Theo van dan Boogaard, *Léon la terreur*, 1976

l'origine de l'expression *ligne claire* pour qualifier la production d'Hergé. L'un comme l'autre font partie d'une nouvelle génération d'auteurs qui va faire explicitement référence aux anciens considérés comme des modèles. On peut également y voir un hommage. La ligne claire retrouve notamment un maître en Yves Chaland. Malgré sa houppette et sa bonhomie, son détective *Freddy Lombard* n'est pas une parodie de Tintin. Il vit des aventures « à l'ancienne » dans lesquelles les bédéphiles retrouvent l'état d'esprit des modèles des années 1950. Chaland sera à son tour suivi par Olivier Schwartz (*Inspecteur Bayard*), alors qu'Émile Bravo met en scène un *Spirou* présentant à la fois à un héros des plus classiques et un dessin qui ne l'est pas moins (*Le journal d'un ingénu*, mais aussi la série des *épatantes aventures de Jules*).

Toutefois, ce n'est pas par ces « néoclassiques » que la bande dessinée innove en cette fin de siècle mais bien par une volonté de repousser les limites.

1- Les défis de l'Oubapo

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Cité par T. GROENSTEEN, *op cit.*, p. 300

Parallèlement au groupe d'édition alternatif *L'association*, se forme en 1992 le collectif Oubapo, soit l'ouvrage de bande dessinée potentielle. Ses membres se placent en héritiers de la philosophie et des réflexions sur la littérature menées par l'Oulipo dans les années 1960. Ils cherchent à s'affranchir des règles à partir desquelles se forme une BD, en s'imposant des contraintes de production.

C'est ainsi que des défis sont relevés pour la création de bande dessinée toujours plus audacieuses. Ils portent par exemple sur l'emploi d'un très petit nombre d'illustrations (*Moins d'un quart de seconde pour vivre*, par Menu et Trondheim, où seuls huit dessins sont réutilisés pour former toute la BD) ; sur la « plurilecturabilité » (*Cercle vicieux* de Lécroart, est une BD-palindrome) ; sur la restriction iconique (des images sans dessins ; voir *Feinte trinité* de François Ayroles) ou encore l'extension (Étienne Lécroart et Benoit Jacques exposent des planches de BD... en bois)¹⁹⁵.

Ces défis sont diffusés dans des publications, dénommées *Oupus*, à partir de 1997, ce qui permet de les faire connaître hors du cadre restreint des initiés¹⁹⁶.

L'Oubapo va par son approche alternative engendrer une facilité à sortir de la bande dessinée « classique ». Les variantes vont augmenter et les différentes propositions de BD se multiplier.

2- La variation de concepts créatifs

Variation doit s'entendre au regard de la forme traditionnelle de la BD telle qu'elle est perçue par le grand public, en albums ou en publication épisodique. C'est à dire une succession de cases racontant une histoire par l'interaction de dessins et écritures (sous forme de légendes ou phylactères).

Les variations sont donc les propositions de sortir d'une façon ou d'une autre de ce cadre standard traditionnel. Elles portent sur les différents aspects d'une BD.

Sur la perspective graphique de celle-ci.

Un premier décalage est créé par l'association de dessins enfantins et d'histoires « adultes » par Lewis Trondheim (*Les formidables aventures de Lapinot*). Le rapprochement d'un visuel « simple » et d'un fond « sérieux » participe de l'éloignement des standards. Entre 2003 et 2006, Guibert, Lefèvre et Lemerrier réunissent en album la BD et la photographie pour *Le photographe*, triptyque dans lequel les clichés sont intégrés tels des cases au dessin qui vient compléter l'histoire chronologiquement située entre lesdits clichés. Avant même l'avènement de l'Oubapo, Jean Teulé confectionnait déjà des bandes dessinées dans les années 1980 à partir de montages photos travaillés par retouches (*Banlieue sud*). Le média BD intègre un autre média. Pour la biographie *Fritz Haber*, David Vandermeulen renforce le contexte des premières décennies du XX^e siècle en présentant la vie du chimiste comme un très ancien film. Les dessins sont teintés en sépia et les textes s'affichent en bas des cases comme un sous-titrage, voire en occupant entièrement une vignette tel que le faisaient les écrans de dialogues des films muets. Dans la même vision, Jacques Loustal et Philippe Paringaux, pour *Barney et la note bleue* (1987), n'emploient que des légendes, pas de phylactères. Les informations essentielles au scénario sont distinguées du visuel occupé par le jeu d'acteur ou par le dessin, selon qu'on regarde un film ou une bande dessinée.

Un autre concept plastique exploité rapproche de l'art non figuratif : la bande dessinée sans représentation, qui s'affirme comme la suite du défi de la restriction iconique. Cette approche permet d'interroger le support sur son propre nom, la « bande » doit-elle être « dessinée » ?

Pour Shane Simmons, non. Il publie sur son site¹⁹⁷ une série *Movies in longshot* dans laquelle il fait montre d'une minimalisation prononcée du dessin. Les personnages sont réduits à de simples points

¹⁹⁵ T. GROENSTEEN, « Définition », in P. ORY, *op cit.*, p. 28

¹⁹⁶ P. ORY, *op cit.*, p. 349

(un par personne) ayant pour tout décor un fond blanc. Ils s'expriment via des phylactères dont seule la flèche est représentée (pour l'orientation des paroles vers son émetteur) ; l'ensemble est agencé en des cases carrées disposées en bandes. Il y aurait donc une « bande pas dessinée ».

C'est justement le titre que donne Navo à sa production. Elle aussi diffusée par internet, elle a cependant été publiée en recueils imprimés à partir de 2010. Ces livres sont au format à l'italienne, ce qui permet d'insister sur l'aspect « bande » (on peut y voir un retour aux sources de la BD : la *strip*). En effet, chaque page ne contient qu'une seule bande de trois cases et celles-ci, toujours de fonds colorés unis, reçoivent quelques phylactères. S'il n'y a pas de dessin, il y a au moins une présence graphique, renforcée par des onomatopées ou signes (*ill.* 11).



Illustration 11 : Navo, *La bande pas dessinée, les inconvénients*, 2007

La BD conceptuelle proposée par les auteurs ces dernières décennies porte également sur des variations liées au texte et au fond.

En 2008, le festival d'Angoulême vient distinguer en tant que meilleur album *Là où vont nos pères* de Shaun Tan. Cette récompense est attribuée à une histoire muette. Elle agit comme une approbation de l'idée faisant du texte un élément non essentiel de la bande dessinée. L'auteur australien reçoit par ailleurs un oscar en 2011 pour le film d'animation *The lost thing*, ce qui prouve une polyvalence d'illustrateur et les liens pouvant être établis entre le septième et le neuvième art. Ce qui sera traité plus bas.

L'absence de texte ne vient pas déranger le lecteur et semble être entré dans les mœurs. L'ouvrage silencieux de 222 pages *Un océan d'amour* (par Lupano et Panaccione) a reçu en 2015 le prix Fnac parmi cinq finalistes choisis par le public.

En dehors du texte à proprement parler, il faut relever la présence de variations dans la BD contemporaine portant sur la mise en place du scénario.

¹⁹⁷ <http://eyestrainproductions.com/comics/longshot-comics/> (consulté le 13/06/15), cité par T. GROENSTEEN, *op cit.*, p. 32

¹⁹⁸ <http://www.labandepasdessinee.com> (consulté le 15/06/15)

En 1986, Martin Vaughn-James sort un album que n'aurai pas renié l'Oubapo s'il existait alors : *La cage* est une bande dessinée sans personnages¹⁹⁹ ! Dans un tout autre univers, le fil d'Ariane de 3'' (2011) est la lumière. L'histoire est bâtie autour du chemin parcouru par celle-ci, de reflets en reflets, ricochant sur les surfaces brillantes. Le titre renvoie à la durée de ce trajet à haute vitesse, la lumière se déplaçant à environ 300 000km/s. L'auteur, Marc-Antoine Mathieu, s'était déjà distingué en intervenant sur le support même de *L'origine* (1990), c'est-à-dire le livre imprimé tenu par le lecteur. Au sein d'un univers fantastique dans lequel s'enchaînent les mises en abymes, il manque une case. Une page est réellement découpée en son centre, ce qui provoque une double lecture de la case centrale des pages suivante et précédente sur lesquelles ladite page percée vient se déposer. Cette intervention sur le matériau de l'album est de surcroît intégrée au scénario, le personnage est conscient de cette faille. Récidiviste dans les concepts de bande dessinée comme support de pratique artistique, Mathieu publie en 1995 *Le début de la fin/la fin du début* (1995), un album qui peut se lire à partir de la fin et dont la page centrale est matériellement une charnière entre les histoires développées dans chaque moitié de l'album et qui se télescopent en son centre.

Mathieu a ouvert dans les années 1990 une nouvelle dimension dans la considération de l'objet « BD ». Il faut, à ce propos, pour lire *La 2,333^e dimension*, être équipé de lunettes 3D puisqu'il s'agit de conquérir le *point de fuite*, disparu dans un rêve et pourtant perçu comme chose palpable.

Parmi ces innovations, Mark Gonyea va mettre en place la bande dessinée abstraite. *Squares in squares* paraît en 2009 dans *Abstract comics*²⁰⁰. Elle est étroitement en lien avec l'art abstrait de forme géométrique (absence totale de figuration ; répétitions d'une forme géométrique - en l'espèce, le carré - dans le « tableau » et entre les « tableaux » formant les cases de planches similaires ; variations sur les couleurs) ; si bien qu'on ne sait plus si c'est une BD fonctionnant comme l'art abstrait (en hommage ?) ou un artiste abstrait qui se produirait en utilisant le support de la BD (par le réemploi de code tels que le découpage en cases). Gonyea est présenté comme un « dessinateur et graphiste » expliquant : « je cherche toujours à faire une bande dessinée qui soit aussi une œuvre d'art [...] certaines pages sont plus narratives qu'artistiques, pour d'autres, c'est le contraire... »²⁰¹.

Sur le fond des histoires, la bande dessinée multiplie depuis un quart de siècle les récits d'inspiration autobiographique. C'est un concept créatif puisqu'il s'oriente vers une source de sujet novatrice. Art Spiegelman apparaît comme un précurseur avec *Maus* (1980), exposant une double biographie : sa relation avec son père et l'histoire de celui-ci, survivant des camps de la mort nazis. Le thème familial se retrouve chez Jacques Tardi, auteur de *Moi, René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag II B* (2012) dans lequel il transpose les carnets de guerre de son père. Marjanne Satrapi, d'origine iranienne, se plonge aussi dans ses racines via *Persepolis* (2000-03). Pénélope Bagieu entretient depuis 2007 un blog (*Ma vie est tout à fait fascinante*) dans lequel elle va notamment renouer avec la tradition des carnets de voyage, racontant ses périples à l'étranger. Appartenant au mouvement alternatif *L'association*, Fabrice Neaud publie dans la revue de cette dernière, *L'éprouvette*, et ne cache pas sa source d'inspiration dans les quatre tomes de son *Journal*. Sous un angle humoristique mais qui n'empêche pas la réflexion, Manu Larcenet s'attèle dans les années 2000 à la double entreprise du *Combat ordinaire* et du *Retour à la terre*. Dans le premier, le lecteur suit des tranches de vies de l'auteur ; dans le second, le personnage (dessinateur de BD) est un pastiche de Larcenet, scénarisé par un autre auteur (Ferri). Par ce jeu, le lecteur ne sait pas s'il y a une part biographique dans les albums. Enfin, Étienne Davodeau va ouvertement mettre en avant son métier d'auteur de bande dessinée, à partir duquel il fonde la trame de l'album *les ignorants* (2011). Par cette mise en abyme, il dévoile au lecteur une expérience personnellement vécue au long d'une année d'échanges de savoir-faire entre un vigneron et lui. L'auteur est lui-même sa source, mais dans ce cas, il l'a de plus

¹⁹⁹ T. GROENSTEEN, *op cit.*, p. 28

²⁰⁰ *Ibid*, p. 32

²⁰¹ *Ibid*.

provoqué puisque cette collaboration s'est faite dans le but de créer à terme un album. Davodeau présente par là même les deux professions dans un but de vulgarisation et découverte de celles-ci au lecteur.

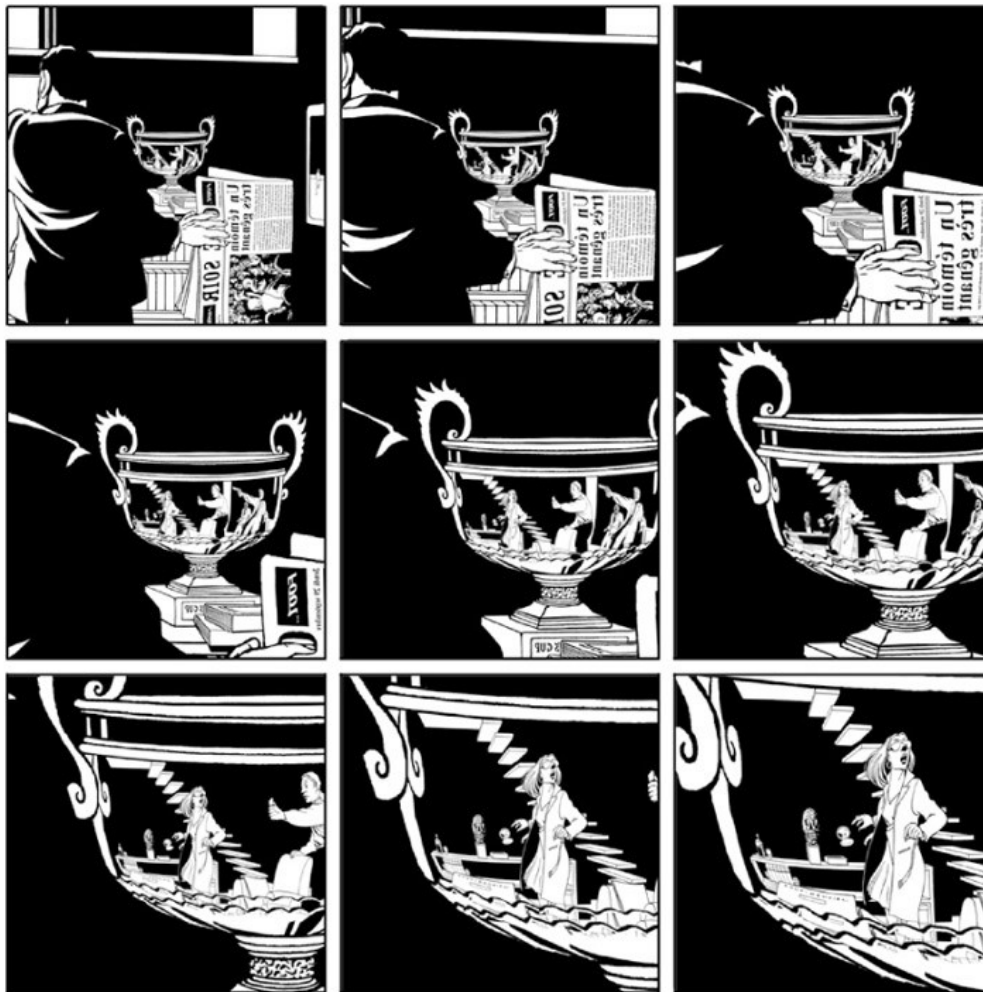
Les exemples de récits autobiographiques s'étant multipliés au cours des dernières années, il faut en conclure que la bande dessinée a laissé une porte ouverte à de nouveaux sujets. Par là, elle a montré une nouvelle attitude prouvant un passage à une autre dimension. « Cette référence explicite au vécu de l'auteur était évidemment exclue tant que la bande dessinée n'était qu'illustration, sans autonomie et sans prestige, de récits "destinés" à la jeunesse »²⁰².

Un ultime domaine permettant des variations est pris d'assaut par la bande dessinée la plus contemporaine. Il s'agit d'explorer différents supports sur lesquels développer des BD. Cette évolution est particulièrement liée au développement technologique.

La BD 3'' se distingue encore ici ; l'auteur pense simultanément au livre et à une version numérique²⁰³. Cette dernière se déroule par un défilé continu des cases, comme un zoom, celles-ci ayant la particularité de toujours se suivre. En termes de cinéma, on parlerait d'un seul plan-séquence. L'outil informatique permet de réduire les ellipses entre cases, qui sont déjà le plus atténuées possibles sur le papier par un déplacement régulier (*ill.* 12).

²⁰² P. ORY, *op cit.*, p. 380

²⁰³ <http://www.editions-delcourt.fr/3s/index.php?page=home>, mot de passe : 33miroirs (consulté le 17/06/15)



Sur internet encore, avec *Prise de tête*²⁰⁴ (2009), Tony propose une expérience interactive pour le lecteur. Il est alors renommé « lectacteur » puisqu'il lui revient la tâche de déplacer et jouer avec les écrans successifs, voire intégrés les uns aux autres pour comprendre l'histoire. Celle-ci se raconte sans paroles, seuls des symboles expressifs tels les panneaux du code de la route ou les signes de ponctuation apportent un sens immédiatement reconnu du *lectacteur* en dehors des mouvements des personnages.

Internet a cet avantage maint fois mis en avant de permettre une diffusion illimitée sans investissement financier. C'est donc naturellement que l'on observe une présence des auteurs sur ce média. Ils s'en servent pour leur promotion, comme le font les éditeurs et les acteurs de tout business, mais l'utilisent également comme support pour leurs créations. Avant même une hypothétique impression papier de leurs bandes, elles sont présentées voire entièrement exposées une première fois sur le web et les sites d'auteurs de BD se multiplient : Zep, Bagieu, Sfar, Dupuy&Berberian ou encore Trondheim, pour ne citer qu'eux, entretiennent un site web.

Trondheim, justement, élargit le débat en 2009 avec *Bludzee*. Il s'agit de la première série conçue pour les écrans de smartphone. L'auteur proposait pour quelques euros un abonnement à un an de *strip* quotidiens des histoires d'un chat noir. La publication papier finale des strips se présentera comme un recueil classique, ce qui annihile l'expérience visuelle de la version électronique²⁰⁵.

²⁰⁴ <http://www.prisedetete.net/> (consulté le 17/16/15)

Ces différentes expériences et l'application de la bande dessinée à plusieurs supports montre que celui-ci est une caractéristique variable de la BD, il ne suffit pas à la définir, comme l'avait déjà démontré le *graphic novel*.

Au regard de la production de nouveautés, on constate que la BD alternative s'est ancrée dans le paysage, ce ne fut pas une mode passagère des années 1980 ou 1990. Les démarches et idées qu'elle revendiquait ont gagné en exposition si bien – revers de la médaille – qu'elles l'ont poussé « à une forme de radicalisation pour se démarquer de l'industrie de la BD qui s'est approprié [ses] modèles »²⁰⁶. Par l'exemple du *graphic novel* on réalise la forte évolution vécue par la BD. On est passé d'un format se voulant différent lors de sa sortie à un type de standard parmi d'autres aujourd'hui. Les « résistants de l'alternatif » se sentent donc forcés d'aller plus loin pour conserver leur ligne de conduite de variations. Ainsi, dans l'éditorial de son catalogue 2007, l'Association définit son rôle comme celui « de se tenir aux frontières de la bande dessinée, voire de les franchir, pour confronter le neuvième art avec ceux numérotés autrement... »²⁰⁷. La limite entre la BD et d'autres arts (soit la place particulière de la bande dessinée dans l'expression graphique en général) devient un centre de réflexion.

Ceci se ressent par certains sujets de la revue *L'éprouvette* (2006/2007) portant sur l'« érosion progressive des frontières » (n°2) avant l'« explosion progressive des frontières » (n°3), et par la nouvelle revendication de *Frémok* qui ne se veut plus simple maison d'éditions mais une « plateforme » publiant en 2008 « des ouvrages de littératures graphiques qui vont de la bande dessinée à la poésie visuelle »²⁰⁸. Le constat conclusif est que l'image est un signe fédérateur ; et par ce biais « la phalange la plus novatrice [de la bande dessinée] est bien en train de rejoindre le mouvement plus large de l'expression graphique et plastique contemporaine »²⁰⁹ consommant ainsi l'union de la BD et de l'art.

²⁰⁵ Exemple détaillé par T. GROENSTEEN, *op cit.*, p 37

²⁰⁶ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, op cit.*, p. 190

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

A- Bande et ciné

L'emprunt de ce titre « bande et ciné » au thème du quinzième festival d'Angoulême²¹⁰ (1988) vient rappeler les passerelles établies entre ces deux arts-média.

Le cinéma est le média culturel et artistique avec lequel la bande dessinée entretient le plus fort dialogue. Il peut se placer comme un « grand frère » pour la BD dans le large univers de la production artistique dans le sens où ils sont contemporains (d'apparition et d'histoire). Le cinéma a expérimenté peu avant la BD l'expérience le faisant devenir le septième art.

De par l'articulation commune des deux médias autour d'un visuel narratif, leurs échanges n'en sont que plus facilités et, par suite, intenses.

Le premier lien entre la BD et le cinéma est celui de l'animation. C'est un lien dont l'ancienneté montre que les deux mondes ont grandi conjointement. En effet, dès 1914, par *Gertie le dinosaure* Winsor Mc Cay, l'auteur de *Little Nemo*, fait se rapprocher BD et cinéma. À partir de 1928, Walt Disney en montera une industrie encore active aujourd'hui. En Europe, c'est seulement à partir des années 1950 que le phénomène prendra doucement de l'ampleur. L'éditeur du journal *Tintin*, Raymond Leblanc, crée les studios d'animation Belvision en 1955 en vue d'adapter les aventures du maître de Milou à l'écran en série animée et également de produire des longs-métrages²¹¹. Parmi eux, *Daisy town* (1971), une aventure de Lucky Luke par son auteur sur papier, Morris, qui s'est notamment formé dans le studio d'animation (CBA)²¹². Entre temps, en 1961 et 1964, sortent deux films dans lesquels Jean-Pierre Talbot joue le rôle de Tintin. Mais ces histoires²¹³ ne sont pas des adaptations d'albums, elles sont créées de toute pièce pour le cinéma. Il s'agit d'inspirations libres de l'univers créé par un auteur de BD mais sans ses intrigues. De même, Gotlib verra ses héros d'histoires humoristiques - tenant pourtant en quelques planches - repris en 1975 par Patrice Leconte dans *Les vécés étaient fermés de l'intérieur*²¹⁴.

Par ailleurs, comme un retour à l'expéditeur, certains films font l'objet d'un « album du film » (*Le lac aux requins* (1973), *Le coup du menhir* (1989)) soit l'adaptation du dessin animé au format de la BD. C'est un imprimé cartonné se présentant comme un *story-board* montrant en image les séquences essentielles au déroulement du scénario, complétées par les dialogues en marge.

La forte multiplication des contacts ces dernières décennies entre bande dessinée et cinéma donne toutefois à cet échange inter artistique une dimension contemporaine à notre époque. C'est sur cette période du dernier quart du XX^e siècle que portent les propos suivants.

Deux interactions majeures entre le septième et le neuvième art sont à mettre en avant.

La bande dessinée en tant que partenaire de la production du cinéaste et la bande dessinée en tant que source d'intrigues cinématographiques.

²¹⁰ Affiche réalisée par Enki Bilal. On y voit le pingouin Alfred sur la caméra d'un cinéaste à l'intérieur d'une salle de projection dans laquelle Mickey et Minnie regardent un héros coiffé comme Tintin.

²¹¹ J. PESSIS, *Raymond Leblanc, op cit.*, p. 136

²¹² <http://www.bedetheque.com/auteur-111-BD-Morris.html> (consulté le 19/06/15)

²¹³ Chronologiquement *Le mystère de la toison d'or* et *Tintin et les oranges bleues*

²¹⁴ X. LAPRAY, « La bande dessinée hors d'elle-même », in P. ORY (et coll), *op cit.*, p. 534

1- Le recrutement de la BD par le cinéma

À la fin des années 1970 se développe une collaboration des auteurs pour la promotion des sorties sur écran. La BD fait irruption dans l'affiche. En effet, certains réalisateurs se tournent vers les dessinateurs pour la création du principal support publicitaire de leur film. Ainsi, Philippe Druillet est appelé pour les trois affiches de la trilogie vampirique (1967-70) de Jean Rolin. Giraud use de sa maîtrise picturale en matière de westerns pour l'affiche de *Touche pas la femme blanche* (1974)²¹⁵ ; Floc'h dessinera l'affiche de *Diabolo menthe* (1977) et en produira ensuite seize autres, notamment pour Alain Resnais et Woody Allen²¹⁶. Le cinéma est attiré par la capacité des illustrateurs à entretenir des univers visuels complets, par exemple de science-fiction.

C'est dans ce cadre que Moebius va dessiner les costumes de *Alien* (1979) et *Tron* (1982)²¹⁷, participer la même année au *story-board* du film d'animation *Les maîtres du temps*, et se pencher sur les décors du *Cinquième élément* (1997) où interviendra aussi Jean-Claude Mezières, pionnier de la science-fiction française avec la bande dessinée *Valerian* à partir de 1967. Druillet encore, est choisi pour son « inventivité visuelle »²¹⁸ par Jean-Jacques Annaud en 1981 pour *La guerre du feu*. Maître reconnu de la BD de science-fiction, Enki Bilal collaborera pour des films à connotation scientifique mais se déroulant sans anticipation dans le monde tel qu'on le connaît. Il réalise pour Resnais l'affiche de *Mon oncle d'Amérique* (1979) mais aussi l'affiche et des décors du film *La vie est un roman* (1983)²¹⁹.

2- La BD comme source pour le cinéma

Partie intégrante de la littérature, la bande dessinée va suivre le même destin que le roman et être utilisée par le cinéma comme une source d'inspiration. Les producteurs vont multiplier les adaptations sur grand écran des albums en faisant usage de différentes techniques.

Toute la difficulté du passage à l'écran avec des acteurs humains et non dessinés est la reconstitution des effets de l'illustration. Par la visualisation d'un acteur, même parfaitement grîmé, le spectateur ne retrouve pas l'illusion créée par le dessin. Du personnage audiovisuel transparaissent inévitablement des traits physiques de l'acteur ou ses mimiques caractéristiques. S'ajoute à ça la difficulté de la voix. C'est un élément propre à l'identité de chacun et les héros de papier n'ont pour voix que celles que chaque lecteur va entendre d'eux. La légende raconte qu'Hergé avait justement reçu un courrier suite à la sortie du film d'animation *Le temple du soleil* d'un jeune spectateur disant « *Je n'aime pas le capitaine Haddock au cinéma. Il n'a pas la même voix que dans les albums* ». Tout est dit.

Afin de se coller au plus près de l'aspect graphique de la BD et limiter l'écueil de la personnification du personnage en l'acteur, deux réalisateurs ont usé de technologies informatisées pour leurs films. Ces derniers s'orientent donc plus vers la transposition que l'adaptation de bande dessinée au cinéma.

Le premier est réalisé, entre autres, par l'auteur du *comic* éponyme : Frank Miller. Le film *Sin city* (2005) recrée l'ambiance la plus sombre possible, telle que la bande dessinée la présente. On y voit

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Floc'h_\(illustrateur\)#Affiches_de_films](https://fr.wikipedia.org/wiki/Floc'h_(illustrateur)#Affiches_de_films) (consulté le 19/06/15)

²¹⁷ <http://www.moebius.fr/page-Biographie> (consulté le 19/06/15)

²¹⁸ X. LAPRAY, *op cit.* p. 354

²¹⁹ O. DELCROIX, « Enki Bilal : "Alain Resnais est un monument du cinéma" », *Le Figaro*, 2 mars 2014, <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/03/02/03002-20140302ARTFIG00153-enki-bilal-alain-resnais-est-un-monument-du-cinema.php> (consulté le 19/06/15)



Illustration 13: Sin city (film) 2005, capture d'image, Elijah Wood jouant Kevin



se développer un très fort jeu sur les ombres et contrastes, mis en scène par l'emploi d'un noir et blanc parfois poussé à l'extrême (ill. 13). Toutefois, malgré l'assistance de l'informatique pour optimiser un retour vers le dessin de la captation, les visages restent reconnaissables.

Mais quand bien même un metteur en scène réussit la performance de donner des traits similaires à ceux du dessin aux personnages des films, à passer outre le problème de la voix et à donner un ensemble réaliste (sans le « ridicule » des dessins animés), il subsiste un élément trop propre à la BD pour être transposé parfaitement. Il s'agit de l'âme de la bande dessinée telle que son créateur l'a faite. À travers les aventures qu'un auteur fait vivre à ses personnages il ressort un esprit général de son œuvre. Malgré leurs différences et évolutions, les albums d'une série se rejoignent par une animation commune qui correspond au style de l'auteur (ce qui fait qu'on retrouve parfois des similitudes d'intrigue entre deux séries différentes animées par un même créateur). En s'inspirant de Flaubert, Hergé disait que Tintin était lui, « ce sont *mes yeux, mes sens, mes poumons, mes tripes !* Je crois que je suis le seul à pouvoir l'animer, dans le sens de donner une âme »²²². Visionnaire, il prévenait « si d'autres reprenaient Tintin, ils le feraient peut-être mieux, peut-être moins bien. Une chose est certaine : ils le feraient *autrement* et, du coup, ce ne serait plus Tintin ! »²²³.

L'on peut en effet adresser plusieurs reproches au *Tintin* de Spielberg. Malgré les efforts technologiques et une volonté affichée de respecter l'œuvre d'Hergé (habilement placé comme dessinateur portraiturant le héros lors de la scène d'ouverture), plusieurs scènes sortent de la nature hergérienne. L'on peut citer notamment un long mitraillage sur un pas de porte là où il n'y aurait que quelques coups de feu dans la bande dessinée ; la destruction d'une partie d'une ville lors d'une course poursuite entre plusieurs véhicules ou encore l'exacerbation de l'alcoolisme du capitaine Haddock. Il semble que le spectaculaire soit privilégié par rapport à l'esprit originel. Peut-être cela répond-il mieux à l'époque actuelle autrement habituée à ce type de spectacle que les lecteurs des

²²⁰ Technologie de capture de mouvements.

²²¹ Nick Frost et Simon Pegg

²²² N. SADOUL, *Entretiens avec Hergé, op cit.*, p. 66

²²³ *Ibid.*

années 1950. Un autre exemple se trouve dans *Michel Vaillant* (2003). Le film s'ouvre sur une scène d'accident de rallye au cours duquel un pilote meurt. En septante albums d'une série se rapprochant au plus de l'actualité de la course automobile²²⁴, il n'y a pas de décès en course à déplorer. L'esprit du *journal Tintin* de ses débuts (1957) est conservé. Les personnages principaux s'en sortent au final toujours et les mauvais « disparaissent » s'ils ne sont pas rattrapés par la justice

La mise en film de bande dessinée serait donc vouée à l'imperfection.

Cette remarque n'est cependant valable qu'en dehors de toutes considérations commerciales.

En effet, l'on peut constater au XXI^e siècle une sorte de mode dans laquelle tout héros de bande dessinée a droit à son adaptation sur grand écran. On peut y voir l'admission d'une suprématie du cinéma sur le neuvième art.

De fait, le cinéma semble profiter de la connaissance des héros de BD (au moins de nom) par le grand public en multipliant les films basés sur le contenu de bande dessinée. On en prendra pour preuves quelques héros sortis en salles obscures ces dernières années : Astérix par quatre fois (1999-2012), Blueberry (2004), Jack Palmer (2004), Les Dalton (2004), Iznogoud (2005), les chevaliers du ciel²²⁵ (2005), Largo Winch (2008 et 2011), Lucky Luke (2009), Adèle Blanc-sec (2010), l'élève Ducobu (2011 et 2012), le Marsupilami (2012), Benoit Brisefer (2013), Boule et Bill (2013), les Profs (2013 et 2015). S'ajoutent des films s'inspirant d'albums uniques, non intégrés à une série d'albums. Par exemple, le *Transperceneige* et *la vie d'Adèle*, tous deux datés de 2013.

Outre-Atlantique, la production cinématographique reprenant la bande dessinée s'inspire principalement des *comics* de super-héros. Ainsi, ils sont nombreux à avoir leurs adaptations au cinéma, dont le succès entraîne souvent des suites : Spider-man (2002) – en 1977 était déjà sorti *L'homme-araignée*, Hulk (2003), Daredevil (2003), Les 4 fantastiques (2005), Iron Man (2008), Thor (2011), Avengers (2012) et encore les X-mens à propos desquels sept films sont sortis entre 2000 et 2014²²⁶.

Au regard des films européens les plus récents, il apparaît une tendance ciblant comme spectateurs les enfants et adolescents. Ceux-là mêmes vers qui se tournaient les illustrés imprimés jusqu'aux années 1960.

²²⁴ Les héros rencontrent les pilotes Ickx, Schumacher et Vettel, champions de trois époques différentes

²²⁵ Les héros de BD Tanguy et Laverdure avaient déjà été portés à l'écran *via* une série télévisée diffusée entre 1967 et 1969

²²⁶ [https://fr.wikipedia.org/wiki/X-Men_\(s%C3%A9rie_de_films\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/X-Men_(s%C3%A9rie_de_films)) (consulté le 20/06/15)

PARTIE III – La BD adoptée par les salles des ventes

Chapitre 1 – L'apparition d'un marché : la BD, un bien patrimonial

A- Patrimonialiser la bande dessinée

La patrimonialisation peut se définir comme le processus attribuant une valeur économique à un bien ; celui-ci représente donc un patrimoine et peut à ce titre être conservé ou échangé.

Les concepts économiques sont indissociables du monde artistique dans le sens où l'œuvre d'art fait l'objet d'un commerce. La BD est un objet de consommation quotidienne ; les éditeurs et vendeurs sont des hommes d'affaires du marché du livre, pas de celui de l'art. Une inclination en faveur de la bande dessinée apparaît de façon contemporaine à la bédéphilie. En 1965 est inaugurée à Paris la première librairie spécialisée dans la BD²²⁷. Cinq ans plus tard, *Pepperland* ouvre à Bruxelles et devient la première librairie proposant des dessins originaux²²⁸.

En 1979 est publiée une encyclopédie de référence listant les cotes des BD²²⁹. Le *Trésors de la bande dessinée* sort sa vingtième édition pour l'année 2015-16 ; son nom (« trésor ») fait un clin d'œil à la valeur économique des albums²³⁰. Par ses mises à jour régulières, suivant au plus près les sorties et l'évolution du marché, l'argus reste aujourd'hui une autorité pour les acheteurs.

B- L'émergence d'une nouvelle profession : l'expert en bandes dessinées

La bande dessinée étant reconnue comme une nouvelle valeur marchande, certaines personnes développent une connaissance appréciée sur le sujet. Il s'agit des experts. Il convient donc de s'interroger sur les motivations de ces personnes-là, leurs compétences ou encore leur rôle dans le cadre des ventes.

Par la force des choses, ce métier est intimement lié à la mise en place des ventes spécialisées dans la bande dessinée.

Le départ « même s'il y avait dans un coin de la tête de l'argent à se faire, c'est de montrer que la BD, c'est le neuvième art et que ce sont des pros qui dessinent »²³¹. Les experts sont donc des bédéphiles de la première heure, dont la motivation s'inscrivait dans l'état d'esprit général du milieu qui voulait donner à la BD de nouvelles lettres de noblesse. M. Jacquemard confirme que le « métier d'expert part d'une passion, d'une spécialisation » mais l'expert François Meyniel précise qu'« on ne peut pas vouloir faire expert, c'est ridicule, pour être expert, il faut vendre et acheter des choses, il faut connaître la clientèle, être admise par elle, en tant qu'expert »²³².

Deux constats ressortent.

²²⁷ V. SEVEAU, « La bande dessinée », in N. HEINICH et R. SHAPIRO, *De l'artification*, Paris, 2012, p. 256

²²⁸ P. ORY, « Une révolution européenne », in P. ORY (et coll) *L'art de la bande dessinée*, p. 268

²²⁹ V. SEVEAU, *op cit.*, p. 257

²³⁰ Le clin d'œil vaut aussi pour le surnom, *BDM*, formé à partir des initiales des trois fondateurs (Béra, Dennis, Mellot)

²³¹ Entretien avec Alexis Jacquemard, responsable des ventes BD chez Millon, réalisé jeudi 30 juin 2016 à Paris

²³² Entretien avec François Meyniel, expert pour Cornette de Saint Cyr, le 3 juillet 2016 à Paris

Premièrement, bien qu'indispensable, la passion ne suffit pas, l'expert reste un marchand. « Si vous n'êtes pas passionné, vous ne serez jamais un bon expert ni un bon vendeur »²³³. C'est la vente et l'achat de pièces (ne serait-ce qu'en tant qu'intermédiaire) au quotidien qui permet de connaître le marché et ses évolutions. L'expertise est un métier de conseil, d'où la nécessité de connaître le milieu. Résumé par M. Meyniel, cela donne : « si vous n'achetez pas, vous ne vendez pas, vous ne pouvez pas savoir ce qui est recherché, ce qui vaut ; il faut être au contact de la clientèle, des salons, des gens, savoir ce qu'ils cherchent. C'est pour ça qu'on ne naît pas expert ». L'expert est donc une personne d'expérience. Naturellement M. Meyniel reconnaît que « des collectionneurs sont plus experts que [lui], parce qu'ils sont très pointus dans un domaine »²³⁴.

Deuxième constat ; à l'image d'un chercheur, c'est le public et ses pairs qui donne sa crédibilité à un expert. En effet, l'avis d'un expert peut toujours être contredit, mais s'il emporte tout le monde, il en ressort en position de force. Ainsi pour M. Meyniel « Tous ces pseudos experts qui se ruent sur *Art price*²³⁵ pour connaître un prix, c'est ridicule et affligeant, parce que la valeur a pu évoluer en fonction de la demande ou du moment ». La connaissance du marché permet d'en maîtriser les valeurs et les acteurs.

Concrètement, être expert en bande dessinée « consiste à être capable de reconnaître un trait de crayon, de bien connaître l'œuvre de certains auteurs, des auteurs majeurs, mais surtout c'est être capable de dire si l'œuvre est originale ou pas »²³⁶. Par exemple, distinguer un original d'un dessin imprimé sur lequel l'artiste a peint une aquarelle. Un « demi-original » en somme.

Et pour reconnaître les dessins et techniques de dessins « il n'y a pas 50 façons de faire, il faut côtoyer les artistes, il faut être dans les imprimeries, regarder les techniques, leur travail »²³⁷.

Mais l'expert n'utilise pas uniquement son œil et sa connaissance technique et historique de son domaine de prédilection ; pour une vente, il tient également un rôle plus commercial. L'expert est celui qui a une spécialisation et qui a « plaisir à la montrer et à la vendre »²³⁸. Puisqu'il agit dans le cadre de vente, il y a forcément un intérêt pécuniaire dans l'affaire. Mais les experts ne sont pas nécessairement employés par les maisons de ventes, ils tiennent souvent des galeries de BD en dehors de leur activité dans les enchères. Ainsi la galerie des *Petits papiers* de Breyne et Huberty, travaillant pour Millon, la *Galerie Napoléon* de Guillaume Lafon, expert pour Tajan. Comment se répartissent alors les tâches pour la mise en place d'une vente aux enchères ? Alexis Jacquemard donne les clés de l'organisation chez Millon : « Les ventes sont gérées par les experts, ce sont eux qui ramènent 80% des lots, qui font la maquette du catalogue. Nous, on leur apporte notre clientèle, c'est donnant donnant, on leur apporte notre expérience des ventes aux enchères, notre savoir-faire. Mais c'est eux qui font tout, qui connaissent les artistes »²³⁹.

Cette connaissance peut aussi être utilisée avec les auteurs les plus contemporains pour les pousser à la production afin de « jouer avec la cote »²⁴⁰. Certains experts sont également agents d'artistes et peuvent orienter leur production selon les tendances du marché.

Par ailleurs, dans un souci de clarté et compréhension, François Meyniel a mis au point un système de notation des albums qui lui passaient en mains pour être vendus. Partant du postulat que « "Livres en bon état", "très bon état", ça ne veut rien dire » puisqu'il peut y avoir une part de subjectivité

²³³ Entretien avec Alexis Jacquemard, *op cit.*

²³⁴ Entretien avec François Meyniel, *op cit.*

²³⁵ Base de données de résultats de ventes à travers le monde, disponible sur internet

²³⁶ Entretien avec François Meyniel, *op cit.*

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Entretien avec Alexis Jacquemard, *op cit.*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

dans ces remarques, il a donné une note sur 5 à chaque coiffe et coins des livres, présentant ainsi une note sur 20 « qui permet en un coup d'œil de savoir aux gens ce qu'ils achètent »²⁴¹. La fiche d'un album en excellent état contiendra donc la mention "5555" ; un autre dont les angles inférieurs seraient plus ou moins abimés obtiendrait "5325".

Au final, le monde de l'expertise est « un petit milieu, les experts se connaissent tous »²⁴², et les acheteurs, passionnés, se retrouvent facilement d'une vente à l'autre. Ils peuvent avoir leurs préférences pour les transactions mais passent généralement d'une maison à l'autre en faisant « le jeu des frais et dates de ventes proposés »²⁴³.

C- Enchères et en hausse²⁴⁴

1979 s'affirme comme une année fondamentale dans la reconnaissance patrimoniale de la bande dessinée. En effet, le 4 octobre, à Drouot, se déroule la première vente aux enchères consacrée à la BD.

Cinq ans plus tard, au même endroit, l'auteur Philippe Druillet est mis à l'honneur par la première vente monographique de bande dessinée. Pour l'expert Marc Breyne, dans le contexte bédéphile et au regard de l'évolution de la BD en ces années, ces deux événements sont « la suite logique des choses ! »²⁴⁵.

Plusieurs conclusions sont à tirer de ces débuts. La première vente n'était pas une tentative sans suite : l'arrivée de la BD sur le marché de l'art se confirme. La bande dessinée affirme et affiche sa valeur pour devenir une valeur, au sens artistico-économique. Enfin, par sa position élevée sur le marché français voire européen, l'hôtel Drouot confère à la bande dessinée l'impulsion nécessaire à son installation sur le marché de l'art et offre directement une visibilité dans les salles des ventes qui attirera un succès jamais démenti depuis. Cette primauté permet à la salle parisienne de tirer une légitimité historique en tant que place forte de la bande dessinée face à ses adversaires.

La vente aux enchères est un mécanisme économique, de transaction, pas artistique. Cependant l'art (entre autres) s'en est emparé, ce qui permet d'établir la valeur d'un artiste par un public d'acheteurs et non pas uniquement par des galeristes ou acheteurs professionnels.

La bande dessinée fait donc l'objet d'un fort intérêt de la part du public. On peut parler d'engouement au regard des proportions atteintes aujourd'hui par ce marché pour une si jeune histoire.

D- L'évolution de l'auteur en artiste

Les auteurs tiennent un rôle fondamental puisque c'est à partir de leur production que se développent les transactions. Ils affirment leur statut d'artiste par une représentation élargie de leur production. Bilal, Tardi, Schuiten « sont représentatifs de ce marché, de l'art contemporain » (Breyne) parce qu'ils n'ont pas restreint la bande dessinée à des planches rassemblées en albums. Ils « créent des univers autour de leur planches et dessins, une vraie scénographie ! On

²⁴¹ Entretien avec François Meyniel, *op cit.*

²⁴² Entretien avec Alexis Jacquemard, *op cit.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Titre emprunté à un article du magazine *Casemate*, numéro 79, mars 2015, p. 4-10

²⁴⁵ Entretien réalisé avec l'expert de la galerie bruxelloise *Breyne et Huberty* le 9 juin 2015 ; sauf contre-indication, les citations du chapitre sont de lui

déborde complètement de la bande dessinée à proprement dit, en tant que page de lecture »²⁴⁶. Ces exemples d'auteur sont ceux dont le travail issu de la BD confine à l'art contemporain.

²⁴⁶ Entretien avec Marc Breyne, *op cit.*

Chapitre 2 – La confirmation d'un engouement

A- L'incroyable intensification des enchères de bandes dessinées

Un marché portant sur plusieurs supports

Organiser une vente sur la thématique des bandes dessinées peut renvoyer à plusieurs supports. Trois sont ainsi à détailler.

Le plus proche des librairies est le marché des albums. Il s'agit de « bibliophilie » pour l'expert François Meyniel. « C'est toujours par-là que commencent les collectionneurs »²⁴⁷. Il peut y avoir des lots d'albums vendus pour désencombrer des bibliothèques mais les pièces plus intéressantes sont les albums. Ils se distinguent de ceux des commerces grands publics parce qu'ils sont d'édition originale, en excellent état ou encore jamais ouverts, intégrés dans un emballage d'origine ou rattachés à une publicité d'époque. C'est aussi le cas des albums comportant une dédicace.

Le deuxième support est celui des planches et dessins originaux. C'est avec ce type de pièces que les ventes atteignent de gros prix. Effectivement, en s'offrant une planche d'un auteur, l'acheteur s'approprie une œuvre directement créée par l'artiste, pas une impression. C'est ce dernier qui transforme une simple feuille en pièce d'art. Grâce à son coup de crayon, au lien direct qu'il a avec le support papier. La signature apposée sur la planche vient prouver le contact physique entre l'auteur et son travail, *via* les outils qu'il utilise (et qui varient donc selon les techniques employées, crayons, pinceaux...).

Enfin, le troisième support de vente de bandes dessinées est ce qu'on appelle le para-BD. Ce sont les à-côtés de la bande dessinée en tant qu'objet d'édition. « C'est de l'objet déco, c'est sympa, ça fait partie de l'environnement, c'est chouette »²⁴⁸. On y trouve ainsi les produits dérivés parmi lesquels les plaques émaillées qui donnent un cachet luxueux à une illustration sortie de son histoire (par exemple les dessins de couverture, sans phylactères). S'y ajoutent les publicités ou illustrations réalisées par un auteur célèbre mais en dehors des albums (carte de vœux, communication pour un projet soutenu par ailleurs etc.). Mais le principal support para-BD reste les figurines. Que ce soient les héros, les véhicules voire des mini mises en scène, les figurines de bandes dessinées permettent de faire vivre en trois dimensions ce qui n'existe habituellement qu'en deux. Forcément, cela peut être critiqué à cause d'une certaine dénaturation. Cependant, certains en sont devenus professionnels et leur travail relève de la sculpture. Aroutcheff s'est spécialisé dans les figurines de véhicules (un avion dans Tintin, une jeep de Spirou...), Pixi dans les miniatures en plomb et Leblon Delienne dans les résines. Toutefois, le constat aujourd'hui est net, le para-BD est une sphère particulière dont la période de forte activité est passée. Selon l'expert Meyniel « Le para-BD est un épiphénomène, qui s'est tassé, ça a duré 20 ans mais maintenant c'est un peu plus compliqué. Ça pourrait repartir pour certains artistes. J'ai fait le record du monde pour un objet de [Jean-Marie] Pigeon, vendu à soixante-cinq mille euros ; là effectivement, c'est plus un sculpteur qu'un autre comme Leblon Delienne, producteur de sculptures »²⁴⁹. L'on voit une fois encore que l'aspect industriel dessert, le public acheteur veut toujours intégrer une notion d'unicité dans le concept d'œuvre. Les sculptures de Pigeon sont toutes réalisées en moins de douze exemplaires, rentrant ainsi dans les normes d'appellation d'œuvre originale.

²⁴⁷ Entretien avec François Meyniel, *op cit.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

En aout 2016, le record mondial pour un dessin de BD, est de 2.65 millions d'euros (frais inclus). Selon l'expert Éric Leroy : «un prix exceptionnel pour une œuvre unique qui résume 75 % de l'œuvre de Hergé»²⁵⁰. Il s'agit en effet d'un dessin de double page de garde pour les albums de Tintin de 1937 à 1958 représentant le héros et Milou dans trente-quatre situations différentes référant à leur univers. Cette page a été vendue le 24 mai 2014 chez Artcurial lors d'une vacation qui battait le record du monde pour une vente sur le thème de la BD, à hauteur de 7.46 millions d'euros²⁵¹.



Illustration 1: Hergé, double page de garde des albums Tintin (1937-1958)

Force est de constater que le héros Belge détient les principaux records des enchères de BD. En voici un rapide aperçu.

Octobre 2015, chez Sotheby's, 1.5 million pour une double planche du *Sceptre d'Ottokar*. Juin 2012, chez Artcurial, 1.3 million pour une couverture gouachée de *Tintin en Amérique*. Le plus significatif est que cette couverture avait été achetée en 2008 (dans la même maison de ventes) pour environ 760 000 euros, ce qui constituait le record du monde de l'époque. Elle était alors estimée 260 000 euros. Ce qui illustre parfaitement le regard de l'expert Leroy « Le marché arrive à maturité, et il est même un des plus actifs aujourd'hui »²⁵³.

²⁵⁰ Cité par X. GUIBERT, « vues éphémères, mai 2014 », *du9*, l'autre bande dessinée, <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-mai-2014/> (consulté le 18/06/15)

²⁵¹ Communiqué rédigé par Artcurial, 26 mai 2014, <https://www.artcurial.com/pdf/presse/2014/r2546-herge.pdf> (consulté le 18/06/15)

²⁵² P. ADRIAN, « Pourquoi Tintin bat-il tous les records aux enchères ? », *Le Figaro* (en ligne), publié le 26/10/15, <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2015/10/26/03016-20151026ARTFIG00284-pourquoi-tintin-bat-il-tous-les-records-aux-encheres.php> (consulté le 28/04/16)

²⁵³ *Ibid.*

Il convient de préciser que le record pour un artiste encore vivant est détenu par Enki Bilal depuis octobre 2015 pour *La femme piège* à 361 750 euros, chez... Artcurial, solide leader mondial du marché²⁵⁴.

La maison de ventes Tajan

Tajan est une des premières maisons de ventes à ouvrir un département dédié à la bande dessinée, en 1996.

Il s'agit également de l'institution au sein de laquelle l'auteur de ce mémoire a effectué un stage à temps plein d'un peu plus de cinq mois. À cette occasion, il a eu le loisir, entre autres, de se pencher sur la préparation et l'exécution des ventes du premier semestre 2016, d'y aider comme il le pouvait lorsque l'on y autorisait et de se voir chargé d'une partie de l'organisation d'une vente. Dans le cadre de ce travail, c'est la vente "Bandes dessinées" du 12 mars qui retient toute l'attention. Avant de se pencher plus en détail sur cet événement, il convient de retracer brièvement l'histoire de cette maison de vente, d'en préciser le fonctionnement et de contextualiser la vente en elle-même.

Installée dans les locaux d'une ancienne banque des années 1920 sise à Paris (8^e arrondissement), la maison Tajan se voit naître par l'association de maître Jacques Tajan en 1971 à l'étude de maître Remi Ader. Suite à différents départs, maître Tajan se retrouve seul aux commandes en 1994, mais il bénéficie de la collaboration de ses fils Emmanuel et François, également commissaires-priseurs.

2001 est une année majeure pour la maison de vente.

Tout d'abord, comme pour toute la profession, c'est l'année de la réforme des lois encadrant les ventes aux enchères. L'étude prend la forme de Société de Ventes Volontaires. En effet, il faut distinguer les ventes volontaires des ventes judiciaires. La différence tient en la décision de vente : le vendeur vend-il de son propre gré ou y est-il obligé par une décision de justice ? Le cas de cette dernière situation démontre la nécessité d'avoir des connaissances approfondies dans les matières juridiques pour pouvoir frapper une vente avec son marteau de commissaire-priseur. Ceux-ci, qualifiés également d'opérateurs de ventes, doivent passer un examen supplémentaire pour être habilités à exercer lors de ventes judiciaires.

Chez Tajan, 2001 est également l'année de la vente de l'étude au groupe de produits de luxe LVMH. Deux ans plus tard son président Bernard Arnault cède la maison de vente à Rodica Seward, femme d'affaire américaine d'origine roumaine. Aujourd'hui encore, elle préside le conseil d'administration de Tajan, dont le statut juridique est celui de la société anonyme.

L'organisation place à la tête de l'entreprise une direction de quatre personnes (présidente, directeur général, secrétaire générale et directeur des départements). Les autres employés sont répartis en départements correspondant à une ou plusieurs spécialités ; par exemple l'*Art contemporain* est en charge des ventes de photos, de *street art* ou encore de BD. Ainsi, huit départements plus un pôle financier, un service communication et le magasin (l'ensemble des réserves sans l'entrepôt supplémentaire à Saint Ouen) occupent environ trente-cinq salariés. Seulement cinq sont commissaires-priseurs et ont le droit de taper lors des ventes. Ils sont donc amenés à tenir le marteau en dehors des vacations de leurs spécialités ; d'où l'importance de la bonne préparation d'une vente. Cette fonction échoit aux différents directeurs de départements. Ils sont aidés, d'une part, d'assistants qu'on appellera spécialistes (junior ou senior selon l'ancienneté dans le domaine) et, d'autre part, des stagiaires – une petite dizaine – issus principalement de formations d'historien de l'art mais également de droit.

²⁵⁴ Artcurial, communication « Bandes dessinées »

https://www.artcurial.com/fr/departements/bandes_dessinees/ (consulté le 25/07/16)

Le rôle des stagiaires est d'être d'une grande polyvalence. Il s'agit au quotidien de faire les « petites mains » pour toutes les tâches courantes et nécessaires à la routine de l'entreprise. Ceci implique beaucoup de manutention d'objets (pour les rendre, les présenter, les mesurer, les faire photographier, etc.), de manipulations informatiques (entrer des données dans la base interne, relocaliser des lots...), mais également quelques recherches sur des artistes ou œuvres (sur internet comme en bibliothèque), des déplacements pour emporter des biens chez un restaurateur ou un expert, une aide en langues étrangères, l'accueil de clients, la tenue des expositions... La liste est longue.

Les moments d'ouverture de l'*Espace Tajan* à tous sont de trois ordres :

-les expositions au cours desquelles le public peut venir voir de près les œuvres qui vont passer en vente et s'entretenir avec les spécialistes et experts. Les stagiaires aident alors à la mise en salle des œuvres, l'accrochage des tableaux, le rangement des vitrines et la présentation des objets.

-les ventes, qui concrétisent le travail fait en amont et voient partir, ou non, les objets confiés à la maison de vente. Plusieurs tâches interviennent alors pour les stagiaires. Présenter physiquement les lots aux spectateurs selon l'avancée de la vente (et donc, les ranger au fur et à mesure) ; donner leurs achats aux clients passés par la caisse ; téléphoner – dans plusieurs langues – aux potentiels acheteurs qui ne pouvaient pas assister à la vente mais souhaitaient y participer ; faire fonctionner le panneau convertisseur de devises et bien sûr assurer le rangement de la salle après en avoir fait la préparation avant la vente. De plus, un autre poste est consacré aux enchères en *live* puisque les ventes sont diffusées sur internet.

-*Tajan Art Studio*. La maison de vente souhaite développer dans ses locaux une galerie d'art, dans le sens traditionnel du terme, et met ainsi régulièrement en place des expositions pendant lesquelles les œuvres sont à vendre en dehors du système des enchères. S'ajoute parfois dans ce cadre l'organisation d'un cocktail pour les vernissages. En plus du service et de l'accueil, les stagiaires se voient alors attribuer les mêmes fonctions que lors des expositions de vente. La tenue d'une exposition n'empêche pas de faire se dérouler en même temps des enchères si le calendrier le permet.

Justement, les maisons de vente établissent généralement leur calendrier par semestre. Le public sait donc plusieurs mois à l'avance à quelles dates ont lieu les ventes qui l'intéressent. Celles-ci ont souvent un titre, il révèle le thème de la vente et par déduction le département qui l'organise.

Sous le numéro 1625, la vente thématique bande dessinée de Tajan est programmée au 12 mars 2016. C'est la première portant sur cette spécialité pour Tajan depuis plusieurs années.

B- Mise en pratique, la vente du 12 mars 2016 chez Tajan

Cette vente revêt pour Tajan un caractère particulier dans le sens où il s'agit d'une vente anniversaire. L'on fête effectivement les vingt ans de la première vente BD de la maison de vente et la création du département spécialisé. Pour cette occasion, la vacation s'ouvre par un ensemble de lots nommé « les premières », soit des lots de premières planches d'album, de premières couvertures, de première apparition d'un héros...

Les enchères sont la partie visible des fonctions d'une maison de vente. La préparation de celles-ci demande un travail bien plus important que la vente en elle-même.

La préparation, du vendeur à l'exposition

Un commissaire-priseur ne vend pas pour lui-même. Les objets qui passent sous son marteau appartiennent à un client vendeur qui le choisit en tant que mandataire pour vendre en son nom à ses clients acheteurs. Il organise donc la vente mais ne touche pas le prix atteint lors de l'adjudication. Le vendeur paye toutefois la prestation en reversant un pourcentage (qui n'est pas rendu public) à la maison de vente si son lot a effectivement trouvé preneur.

C'est donc l'apport de biens par les vendeurs qui enclenche l'organisation d'une vente. Pour la vente BD de Tajan, il avait été décidé de se concentrer uniquement sur les planches et dessins originaux ; pas d'album ni de para-BD. Les vendeurs sont de plusieurs types : les collectionneurs, les héritiers de ceux-ci ou bien les artistes eux-mêmes. Que ce soit en dépôt direct ou par la poste, les planches réceptionnées chez Tajan sont enregistrées pour devenir des lots à passer en vente. C'est-à-dire que chaque objet déposé se voit attribuer dans une base de données nommée RFC un numéro unique, relié à celui du client contenant son identité et ses coordonnées. Une fois le contrat de vente signé, les objets déposés sont intégrés à la vente 1625 (12 mars 2016, BD) sous un numéro de lot qui sera celui utilisé pendant la vente.

Le parcours d'un lot avant la vente passe également par l'expertise. C'est monsieur Guillaume Lafon qui opérait pour la vente BD. Il s'agit de décrire les planches et dessins en précisant les dimensions, les techniques utilisées, les supports, les albums d'où sont extraits les lots, l'état de l'illustration (pliure, jaunissement, trou de punaises etc.), un avis plus subjectif sur la beauté de l'image ou encore son importance dans l'histoire du héros ou de l'auteur (est-ce un moment clé, un dessin resté célèbre, le développement d'une intrigue... ?).

Enfin, l'expertise vient donner aux lots une estimation de leur valeur. Ce n'est en aucun cas un prix mais bien un avis pécuniaire sur l'emplacement de la pièce au sein du marché à un moment donné.

La vente 1625 était une vente cataloguée. Le catalogue rassemble l'ensemble des lots qui passeront en vente avec leurs descriptions respectives et les présente en photo. Il s'agit d'une véritable vitrine pour la maison de vente, représentative des lots à vendre et d'un travail d'édition important. Ce sont donc des photographes professionnels qui voient passer tous les lots et traitent les images qui illustreront les catalogues grâce auxquels d'éventuels acheteurs se manifesteront.

Le catalogue BD est rédigé selon l'ordre alphabétique des noms d'auteurs, en rappelant leurs dates. On utilise leurs pseudos mais leurs véritables noms sont toujours précisés. Ainsi, on trouvera : « BÉDU (BERNARD DUMONT DIT) (NÉ EN 1948) ». Les maisons de vente suivent une charte graphique qui leur est propre (polices utilisées, taille d'écriture, organisation des pages...) mais s'autorisent quelques ajustements. Par exemple, la couleur ou l'emplacement du logo « Tajan » sur la couverture selon l'illustration qui y apparaît. Il s'agit de créer un visuel esthétique et qui s'accorde à l'image de couverture. La même réflexion est menée quant au contenu des pages et l'ordre des lots. Si un même auteur est présent plusieurs fois, on cherchera à mettre en valeur un lot phare plutôt que les moins originaux. De nombreuses relectures sont effectuées avant d'accorder un BAT (bon à tirer) validant la maquette finale pour l'impression.

En dehors du catalogue, la communication est primordiale pour une vente. Il s'agit de présenter au mieux les biens des vendeurs et d'attirer le plus d'acheteurs possible pour faire monter les enchères. Tajan dispose d'un service communication qui met à jour le site de la maison²⁵⁵, annonce le calendrier des ventes, publie les résultats et convoque des journalistes extérieurs pour certains lots extraordinaires. Sous le numéro 93 était présentée une double planche du *Sceptre d'Ottokar* signée par Hergé en 1939 et vendue avec le certificat d'authentification des œuvres d'Hergé. Estimé entre 900 000 et 1 200 000 euros, il convenait de braquer les projecteurs sur ce lot, locomotive de la vente. À partir de ce niveau d'estimation, l'on sait que le grand public, extérieur aux salles des ventes, est réceptif. Aussi, l'idée est de promouvoir au mieux l'image de Tajan, puisque le marché de l'art est un monde de réputation, et, qui sait, à terme, d'attirer de nouveaux clients. En plus de la presse écrite, la télévision est également venue filmer la planche et s'entretenir avec l'expert et le spécialiste préparateur de la vente.

²⁵⁵ <http://www.tajan.com/fr/index.asp>

Il faut préciser de plus qu'en dehors des lots d'importance majeure, les ventes doivent légalement faire l'objet d'une publicité. On parle bien des ventes aux enchères publiques. En France, c'est la gazette Drouot²⁵⁶ qui recense toutes les ventes.

La dernière étape avant la vente est l'exposition en salle des lots. On transforme alors l'*Espace Tajan* en galerie provisoire dans laquelle on présente les planches et dessins encadrés (sauf ceux placés en vitrines). Il s'agit de construire une esthétique globale en tenant compte des dimensions et styles artistiques des lots mais également de leur estimations pour mettre en valeur les plus importants et ceux pour lesquels le public a montré de l'intérêt. L'exposition a lieu généralement pendant les quatre ou cinq jours précédant la vente. C'est la période pendant laquelle l'expert et les spécialistes sont les plus à même de « vendre » les planches. Elles sont sous les yeux du public et peuvent être décrochées pour des analyses visuelles approfondies. Aussi, il n'est pas rare de voir des passionnés venir avec leur lampe à ultra-violet pour faire ressortir les restaurations.



Illustration 2: Exposition de la vente BD 2016 chez Tajan

La vacation, de la salle à l'acheteur

L'exposition dure jusqu'au moment de la vente. L'*Espace Tajan* est alors reconfiguré en salle de vente ; la tribune du commissaire-priseur est installée, tout comme les chaises pour l'assemblée, les bureaux de l'expert, de la caisse, des téléphones et du *Live*. Les lots sont décrochés des murs et sortis des vitrines pour être préparés en coulisses dans l'ordre de passage. Ceci pour optimiser la présentation physique au fur et à mesure que l'expert rappelle les caractéristiques de chaque pièce. Éventuellement, il précise à ce moment les correctifs ou additifs au catalogue ; les correspondants par téléphone et sur internet agissent de même puisque la description annoncée est garantie par la maison de vente. C'est ce sur quoi l'acheteur fonde sa décision d'acquérir.

Le 12 mars, lors de la vente, la salle était remplie par le public. Il ne s'agissait pas forcément d'acheteurs mais de spectateurs attirés par la vente de la double planche du *Sceptre d'Ottokar*. Des journalistes étaient également présents (jusqu'à enregistrer le coup de marteau pour la radio) afin de recueillir les premières impressions du spécialiste après l'adjudication. Mais une fois passé le lot 93, la salle s'est fortement vidée, c'est le revers de la médaille des lots exceptionnels. Le public a cependant pu voir partir Tintin pour 820 040 euros, frais inclus.

²⁵⁶ <http://www.gazette-drouot.com/>

Quelques précisions importantes sur le fonctionnement juridique des enchères. Le prix prononcé par le commissaire-priseur qui abat son marteau est le prix sans les frais, payables par l'acheteur au profit de la maison de vente. Ils relèvent de 25%HT en sus du prix d'adjudication, dit aussi « prix marteau ». Ce tarif est dégressif selon un barème établi en amont de la vente. Par exemple, chez Tajan, il est de 20%HT pour la tranche de 60 001 à 1 200 000 euros. Pour les livres, la TVA est de 5.5 % à rajouter.

C'est le commissaire-priseur qui choisit l'échelle d'enchères, c'est-à-dire le pas d'évolution des enchères. Celui-ci est adapté en fonction des prix atteints pendant la vente. On ne montera de 100 euros en 100 euros quand les enchères se situent à 20 000 euros, mais plutôt à 22, 25, 28 puis 30 000.

L'adjudication d'un lot est validée par une double action du commissaire-priseur. Au dernier enchérisseur, il frappe avec son marteau et doit prononcer « adjugé ! ». C'est ce terme qui entraîne le transfert de la propriété du lot du vendeur à l'acheteur (rappel : le bien n'a jamais appartenu à la maison de vente, elle n'est que le mandataire chargé de la transaction).



Lors de la vente du 12 mars, soixante-dix-neuf des cent-soixante et un lots ont été dispersés. Parmi eux, la quasi intégralité des lots dits « les premières », parmi lesquels il faut signaler le record du monde pour l'artiste Loisel

(lot 14, première planche de *La quête de l'oiseau du temps*) à 52 000 euros. Le montant total de la vente est de 1 117 795 euros²⁵⁷.

Enfin, la vacation terminée, le travail n'est pas fini. Après le rangement de la salle, il faut assurer le retour des lots –qu'ils soient vendus ou non– pour les acheteurs qui n'étaient pas présents en salle ou les vendeurs qui souhaiteront reprendre leurs lots ravalés. Les contacter pour leur annoncer les résultats. Gérer les envois par colis le cas échéant. Traiter des *after sales* ; ce sont les possibilités pour un éventuel acheteur de faire une offre au département après la vente pour un lot qui n'a pas été vendu et se proposer de l'acquérir de cette façon. Et bien sûr, préparer l'exposition ou la vente suivante, parfois dès le lendemain.

Illustration 3: L'espace Tajan lors de la vente d'arts asiatiques, 20 juin 2016

²⁵⁷ <http://www.tajan.com/fr/asp/results.asp> (consulté le 02/08/16)

Chapitre 3 – Le marché aujourd’hui, un parallèle indéniable avec l’art contemporain

A- Une réalité économique double, plaisir et spéculation

En ce qui est de l’évolution de la bande dessinée dans le marché de l’art ; la jeunesse du marché de la BD fait que celui-ci est « encore en construction, il y a peu d’estimations fixes » (Breyne). Pour le galeriste Daniel Maghen, « on est au début de la bande dessinée. Son potentiel, auprès des amateurs d’art, mais aussi de ceux qui se constituent un patrimoine est incroyable, et cela dans des styles extrêmement différents. [...] Elle est le dernier endroit où on trouve cette connaissance du dessin qui correspond à de grands dessinateurs tels Daumier ou Ingres »²⁵⁸.

Deux types d’acheteurs émergent ; ceux qui sont intéressés par l’aspect artistique de la BD et ceux qui sont attirés par sa valeur patrimoniale. À l’international, la BD n’est que peu connue (sauf Hergé par Tintin, et Peyo grâce aux *Schtroumpfs*), pour Maghen, à cette échelle « il reste deux motivations : faire un bon placement ou acheter sur un coup de cœur »²⁵⁹ ; Bernard Mahé, de la galerie *9^e art* constate à ce propos que ce sont plus souvent les européens qui achètent les BD américaines que l’inverse²⁶⁰. Toutefois, aujourd’hui l’internationalisation est en route comme le rappelle Alexis Jacquemard de chez Millon « Au départ, c’est un marché franco-français ; mais il se développe, nous avons des clients Anglais, Suisses, du Luxembourg, des États-Unis mais aussi de Chine, de Hong-Kong avec des acheteurs investisseurs »²⁶¹.

Les motivations des acheteurs varient. En effet, l’expert Breyne constate qu’ « au début des années 1980, très peu de gens étaient au courant que des planches et dessins d’artistes de BD étaient proposés à la vente ; ils faisaient partie de cercles d’initiés et achetaient principalement par nostalgie ». Le temps a passé mais l’envie de retrouver des souvenirs reste. Sur *ActuaBD*, l’on confirme que la bande dessinée se distingue du dessin toujours aujourd’hui « pas seulement [par son] aspect graphique, [mais par] sa dimension affective [c’est à dire] les moments de plaisir vécus à la lecture de ces chefs d’œuvre aujourd’hui reconnus »²⁶². L’achat est motivé par l’esthétique mais aussi par la valeur patrimoniale de la bande dessinée. Ce qui se ressent en se penchant sur les profils des acheteurs. « L’acheteur moyen est, pour les albums, à 90 % un passionné. Il y a très peu de culbute vers la revente. Pour les planches, plutôt 70% de passionnés et 30% d’investisseurs »²⁶³.

Le marché de la BD est devenu un endroit spéculatif, où, selon Marc Breyne « les gens se disent : "pourquoi ne pas acheter une planche plutôt qu’un tableau ?" C’est amusant, c’est ludique, c’est nostalgique, tout le monde a lu Tintin, Uderzo, Gaston ». Les deux catégories d’acheteurs peuvent donc se confondre. Il résume : « en fait, la BD c’est chouette [...] et, en fonction des artistes, il est possible d’acquérir encore aujourd’hui pour une valeur encore assez restreinte ». Cependant, pour l’expert Meyniel « Celui qui achète spéculatif se plante tout le temps »²⁶⁴. Pour lui, il est primordial de rester collectionneur par plaisir. « Ça [le prix] montera si ça doit monter, là, ce n’est pas la bonne approche »²⁶⁵. Ce qu’il va juger intéressant dans l’investissement est la durée de vie d’un bien dans

²⁵⁸ J.P. FUERI et F. VIDAL, « La BD enchères et en hausse », *Casemate* n°79, mars 2015, p. 4-10

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 6

²⁶¹ Entretien avec Alexis Jacquemard, *op cit.*

²⁶² C.L. DETOURNAY, « Sotheby’s Vs Christie’s : le duel des ventes aux enchères », 25 février 2015, <http://www.actuabd.com/Sotheby-s-Vs-Christie-s-le-duel> (consulté le 18/06/15)

²⁶³ Entretien avec Alexis Jacquemard, *op cit.*

²⁶⁴ Entretien avec François Meyniel, *op cit.*

²⁶⁵ *Ibid.*

une collection. « La sortie de collection, plus elle est rapide, moins l'objet emporte de valeur ; par contre les passionnés qui ont ça depuis quinze, vingt ou trente ans, qui étaient là au début, par passion, profitent de coefficients multiplicateurs »²⁶⁶.

Puisqu'il est jeune, le marché de la BD « est en train de se formater, de se créer et il y a de plus en plus d'attrait par rapport à des gens, des spéculateurs, qui le découvrent. Et ils sont attirés justement par ces prix qui ne sont pas encore stables » (Breyne). La bande dessinée est investie par les amateurs d'arts fortunés. Les familles Pinault et Rothschild notamment entretiennent des collections et les Leclerc se font mécènes. Ces derniers deviennent le premier partenaire pour relancer le salon d'Angoulême en souffrance en 1992²⁶⁷ et l'exposition « 1975-1997, la bande dessinée fait sa révolution » (2014) est organisée par le fonds *Hélène et Édouard Leclerc pour la culture*²⁶⁸.

Mais cette situation n'est pas forcément positive, pour l'expert Meyniel « il y a une bulle, il y a quelques personnes très riches qui se tirent la bourre et quand ces personnes-là vont quitter le marché, ça va être l'enfer »²⁶⁹. Et d'illustrer ses propos par le cas de galeries qui ont beaucoup souffert quand Michel-Édouard Leclerc a arrêté d'acheter pendant deux ans suite à son divorce ; « il faisait les fins de mois de tout le monde. Donc à un moment donné c'est super dangereux, ce ne sont pas des marchés sains »²⁷⁰.

En dépit de ces considérations démontrant certains dangers et malgré la jeunesse de son histoire, la bande dessinée aujourd'hui s'est confortablement installée sur le marché des enchères. Le Figaro relève que la part de la BD dans les ventes publiques est passée de 2.5 à 5% entre 1998 et 2010²⁷¹. La première vente Christie's consacrée à la BD (2014) mettait en vente 364 pièces alors que celle de 2015 en présente 450²⁷². Il s'agit d'un art qui parle facilement au grand public, c'est donc une bonne publicité pour les salles de ventes. Celles-ci profitent de l'engouement de ce dernier pour ouvrir des départements dédiés (*Tajan* en 1996, *Artcurial* en 2005) ou s'y consacrer entièrement (*Banque dessinée* en 2005, *BD enchères* en 2011).

Ces données montrent non seulement un mouvement d'intensification depuis quelques années, mais également que le marché n'est pas encore figé, où les surprises se font rares. Le marché de l'art franchit une nouvelle étape en mars 2015 avec deux ventes organisées à une semaine d'écart par les plus grands noms des enchères : Christie's et Sotheby's, cumulant près de dix millions d'euros de vente et battant plusieurs records mondiaux (dont Bilal, Jacobs et Giraud)²⁷³.

Une échelle de prix élargie

Il a été vu que le record absolu pour un lot d'une vente de bandes dessinées est de 2.65 millions d'euros (frais inclus) pour une double page de garde signée Hergé²⁷⁴.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée, op cit.*, p. 157

²⁶⁸ <http://www.fonds-culturel-leclerc.fr/>

²⁶⁹ Entretien avec François Meyniel, *op cit.*

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Cité par V. SEVEAU, *op cit.*, p. 259

²⁷² J.P. FUERI et F. VIDAL, *op cit.*

²⁷³ D. PASAMONIK, « Folie des enchères de la bande dessinée », *ActuaBD*, 16 mars 2015, <http://www.actuabd.com/Folie-des-encheres-de-la-bande> (consulté le 18/06/15)

Mais, suite à la vente d'une œuvre de Gibrat à 70 000 euros en avril 2015, Daniel Maghen prévenait au sujet de tels prix : « Parfois ce sont des coups d'éclats ne s'installant pas pour autant dans la continuité [...] vendre dix Gibrat à cinquante mille voudrait dire quelque chose, pas la vente d'un à soixante-dix mille euros »²⁷⁵. La régularité des précédents prévaut pour la fixation d'une cote.

De plus, Maghen reconnaît les difficultés qu'il a eu à convaincre Christie's de faire une telle vente « ce sont encore des prix trop faibles à l'échelle de l'art contemporain pour intéresser réellement un *leader* du marché, mais [la BD] apporte une clientèle plus jeune »²⁷⁶.

Cette remarque vient relativiser les prix records que les ventes de BD peuvent atteindre. Pour Marc Breyne, « on est aujourd'hui au moment où nous découvrons ces artistes [...] on n'est encore nulle part dans les prix, on n'est pas très haut par rapport à tous les autres marchés », en particulier celui de l'art contemporain (le seul comparable à la BD pour l'ancienneté des œuvres) dans lequel une vente à deux millions n'impressionne pas. Ce sont les acheteurs qui font les prix « et c'est là qu'on voit que les grandes familles, si elles veulent une pièce, elles sont en concurrence directe avec d'autres personnes de la même aisance financière » (Breyne) ; or, par le système des enchères, c'est bien la concurrence entre acheteurs qui fait monter ou diminuer une cote.

Toutefois, la bande dessinée n'est pas échangée uniquement aux enchères. Mais les autres réseaux de transactions s'appuient sur les prix atteints sous le marteau pour fixer leurs tarifs. C'est ainsi que l'on retrouve - hors de toute lutte d'enchérisseurs - la couverture de *L'étoile mystérieuse* proposée puis vendue à 2.5 millions d'euros à la BRAFA²⁷⁷ 2015, foire d'art et antiquités dans laquelle les galeries de BD *Champaka* et *Petits papiers* avaient leurs stands.

Le marché de la bande dessinée montre plusieurs tendances : les records des « maitres » dont on parle (Hergé, Uderzo, Jacobs, Bilal et Franquin notamment sont devenus des valeurs sûres dont la cote élevée sera toujours assurée) ; et les « petits » prix, qui se trouvent finalement dans de nombreux endroits. Pour l'expert, « ce qui est fou c'est de se dire que [la BD] reste accessible. Ça fait de l'argent, mais pour celui qui veut du Moebius [aussi intégré aux « maitres »], il y en a entre dix et trente mille euros. C'est beaucoup d'argent encore une fois, mais ce n'est pas inaccessible ».

Monsieur Jacquemard revient alors sur les achats de planches de ces cadors de la BD : « Pour ces maitres sacrés, quand on achète une très grosse œuvre, et qu'on la revend quelques années après, au minimum on ne perd pas d'argent »²⁷⁸. Il rappelle toutefois qu'« il faut distinguer les planches avec cases et textes, qui plaisent plus aux vrais amateurs de BD des planches en dessin qui toucheront un public plus large qui trouvera le dessin joli »²⁷⁹. Les dessinateurs rentrant dans la famille des illustrateurs au sens large. « Le non-initié » peut être touché par un dessin qu'on lui présente extrait d'un album »²⁸⁰.

B- La particularité des artistes encore vivants

Sensiblement du même âge que l'art contemporain, notamment dans les salles des ventes, le marché de la BD s'est créé avec cette même particularité de vendre des œuvres d'artistes qui

²⁷⁴ Voir *supra* : Chapitre 2, A, « État des lieux du record »

²⁷⁵ J.P. FUERI et F. VIDAL, *op cit*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Brussel Art Fair*, foire annuelle d'art et antiquités sise en la capitale belge

²⁷⁸ Entretien avec Alexis Jacquemard

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

pouvaient assister directement aux ventes. Au regard des lots présentés en vente, la majeure partie des auteurs sont toujours vivants. Certes, ce ne sont pas forcément ceux qu'on classe dans les « maitres », mais ceux-ci sont ceux qui ont donné à la BD ses lettres de noblesse, soit essentiellement des anciens, aujourd'hui décédés depuis plusieurs années (Hergé, Jacobs, Giraud, Franquin, Pratt, Goscinny).

Comme pour l'art contemporain, l'expert Meyniel pose un postulat de base : « Les artistes, avant de vendre, ne sont personne ! Le marché vit ensuite grâce à différents acteurs : les galeristes, les artistes eux-mêmes, les acheteurs etc. »²⁸¹. Les artistes héritent alors du haut de l'affiche parce que s' « ils ont la fibre commerciale, s'ils savent se vendre, et bien ils exposent : Hergé, Uderzo... »²⁸². Cette auto-commercialisation fonctionne également « avec un bon agent »²⁸³. Par ailleurs, agent d'Alan (décédé en 2014), François Meyniel cite son protégé qui le remerciait « tu es la meilleure chose qui me soit arrivé dans la vie, parce que t'as fait monter ma cote, t'as repris tous les éléments en main et boum ça cartonne ! »²⁸⁴. Il en ressort que plusieurs caractéristiques sont essentielles à un agent : la passion, la maîtrise de l'œuvre et la bonne connaissance de l'artiste.

Il convient de comprendre ce dernier élément non pas comme la connaissance de l'histoire de la personne mais comme la connaissance réelle de celle-ci, donc sa fréquentation ; ce qui est impossible pour les experts des peintres de la Renaissance. Dans le monde de la BD, la production est actuelle, il n'y a pas un recul (historique, scientifique) similaire à celui qu'on peut avoir avec l'art moderne ou ancien.

De fait, le marché de la BD dispose d'une espérance de vie supposément longue. Les auteurs sont aussi de plus en plus nombreux et l'avantage d'un art contemporain est de laisser théoriquement chacun pouvoir prendre une place sur le marché. Mais pour l'expert Breyne « de toute façon, il y a un écrémage qui va se faire dans le sens où il y a tellement d'artistes qui vendent ; de dessins, de planches qui sont présentés que tout ne va pas tenir c'est clair ! »²⁸⁵. Le marché ne manquera donc pas d'opérer une sélection pour éviter d'être saturé. Les acheteurs et vendeurs, par leurs choix de transactions, font un choix des potentiels arrivants.

Sans atteindre leur niveau tellement ils ont semblent inaccessibles, certains auteurs plus contemporains que les « maitres » paraissent se rapprocher d'eux. L'on peut citer André Juillard (qui a relevé le défi de reprendre –avec succès– les aventures de Blake et Mortimer), Juanjo Guarnido (dessinateur de *Blacksad*) ou Jean-Pierre Gibrat (qui place des personnes du quotidien dans des situations historiques bien plus grandes qu'elles – voir *Le sursis* et *Le vol du corbeau*). Mais seul l'avenir dira si ces pronostics sont avérés. Ceci interroge sur la définition des espaces chronologiques. Dans quel futur sera créée une spécialité « BD anciennes » distincte de « BD contemporaines » ? Pourrait-elle déjà exister ? La réponse serait oui. L'histoire, certes jeune, de la BD a suffisamment été étudiée pour qu'on y recense plusieurs périodes (et ceci avant l'avènement de l'informatique). Mais cette distinction a-t-elle intérêt à être mise en place actuellement ? Pas forcément, ce serait probablement trop tôt pour un si jeune marché et malgré son intensification, les acheteurs ne se différencient pas encore en plusieurs publics.

D'autres auteurs encore viendront, on ne peut pas savoir lesquels, peut-être ne sont-ils pas nés, comme les créateurs d'art contemporain.

C'est justement dans ce registre qu'a tendance à s'illustrer Enki Bilal. L'auteur de la *Trilogie Nikopol* et de la *Tétralogie du monstre* détient le record de l'enchère la plus haute pour un artiste vivant de bande dessinée (361 750 euros en octobre 2015 pour la couverture de *La femme piège*).

²⁸¹ Entretien avec François Meyniel, *op cit.*

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Entretien avec Marc Breyne, *op cit.*

Malgré une reconnaissance certaine du milieu de la BD, Bilal tend vers un statut d'artiste contemporain plutôt que de bandes dessinées. D'après l'expert Meyniel « si vous regardez les chiffres de ventes [de livres] que Bilal fait, ce n'est pas terrible, ce n'est pas un million d'exemplaire. Pour *Animal'z* (2009), ils ont fait une expo chez Artcurial, et, derrière, chaque dessin a fait 25 000 euros ! Sans connaître les chiffres, il a peut-être touché 50 000 euros de droit d'auteur sur son bouquin. Si vous voyez ce que je veux dire, là ça bascule ! »²⁸⁶.

Mais en dehors du cas notable de l'auteur Français originaire de Serbie, c'est bien la popularité d'un auteur qui fait sa cote. « La popularité et la rareté » précise François Meyniel. « J'ai vendu 295 000 euros une planche d'Astérix », série qui n'a pas beaucoup de concurrents quant à la popularité d'une saga. Il en sera de même pour les planches, et encore plus les couvertures, signées Jacobs, auteur de Blake et Mortimer, dont « les passages en vente sont rarissimes »²⁸⁷.

« Après, il ne faut pas perdre de vue que les artistes de bande dessinée produisent leurs planches et originaux pour être édités, et ils tirent leur revenus de l'édition, pas de la vente d'originaux »²⁸⁸. L'on voit aujourd'hui que ce fonctionnement du monde de la BD n'est plus vraiment d'actualité, l'exemple de Bilal est là pour le démontrer. Lors de la vente du 12 mars 2016 chez Tajan, un chapitre du catalogue s'intitulait « hommage à Philippe Druillet ». Aucune planche n'était proposée mais une trentaine d'œuvres originales grand format, souvent en couleurs.

Les auteurs utilisent leurs talents d'artistes pour intervenir en dehors des albums. Deux exemples : Frank Le Gall place son héros Théodore Poussin dans les environnements qu'il a l'habitude de fréquenter (le monde marin, l'Asie, les plages) mais en dehors de tout scénario, toute paroles, simplement pour la beauté des images lors d'une exposition à la galerie bruxelloise Les petits papiers²⁸⁹ au printemps 2015. Philippe Geluck revisite les classiques de l'art (la Joconde, la Vénus de Milo etc.) avec son *Chat* dans l'exposition *L'art et le Chat* au premier semestre 2016 au musée en herbe²⁹⁰. Encore une fois, aucun strip, aucun scénario mais simplement les dessins du Chat face aux artistes et les inventions/détournements de l'auteur en trois dimensions.

C- D'aujourd'hui à demain

Si aujourd'hui le marché de la bande dessinée se porte selon l'expert Breyne « très bien »²⁹¹, il souffre tout de même d'un inconvénient, celui pour les organisateurs de vente de trouver les pièces. Les collectionneurs tiennent parfois tellement à leur pièces que les maisons de vente peuvent s'autoriser de leur proposer des frais à 0% pour les attirer²⁹² (et compter sur la publicité autour de beaux lots pour ne pas être perdantes).

Parmi les frais, justement, entre en compte notamment le droit de suite. Il s'agit du droit dont dispose un auteur à « suivre » son œuvre au cours des ventes successives de celle-ci et d'en tirer rémunération. Représentant jusqu'à 4% du prix de vente²⁹³, le droit de suite est payé par l'acheteur en Belgique mais par le vendeur en France²⁹⁴. Il montre une protection juridique du travail de l'auteur.

²⁸⁶ Entretien avec François Meyniel, *op cit.*

²⁸⁷ Entretien avec Alexis Jacquemard, *op cit.*

²⁸⁸ Entretien avec François Meyniel, *op cit.*

²⁸⁹ <http://www.hubertybreyne.com/expositions/frank-le-gall-theodore-poussin/>

²⁹⁰ Jusqu'au 31 août, <http://museeenherbe.com/actuellement/>

²⁹¹ Entretien avec Marc Breyne, *op cit.*

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ <http://www.sabam.be/fr/sabam/ventes-publiques-salles-de-ventes-aux-encheres> (consulté le 18/06/15)

Il est acquis que la BD est complètement entrée dans les salles des ventes et s'y est fait une place, qui devient même internationale. Ça n'a pas changé depuis le début : « L'avantage de cet art, c'est que c'est un art très populaire, qui a été très popularisé par l'édition justement, donc évidemment à un moment donné il peut brasser plus large »²⁹⁵, sous-entendu, il peut atteindre des publics différents tels ceux des salles des ventes. L'expert Meyniel relève ainsi que « la BD draine du monde, ça évolue toujours positivement »²⁹⁶. Ce que la crise économique du tournant des années 2010 n'a pas démoli ; selon l'expert, « le panier moyen a baissé mais il y a toujours plein d'acheteurs »²⁹⁷.

À l'image du marché de l'art contemporain, en se projetant vers le futur, on se dit que le marché de la BD n'est pas abouti et dispose d'une espérance de vie théoriquement longue. On peut d'ailleurs considérer l'adoption de la bande dessinée par les salles des ventes comme un rayonnement logique de l'art contemporain. Mais « comme tous les marchés, ça obéit à des cycles »²⁹⁸, et si, « aujourd'hui on est dans une phase ascendante dans laquelle Hergé est sans conteste une locomotive », il y a des raisons de s'inquiéter selon l'expert Meyniel. Premièrement ce n'est pas un bon signe « qu'il y ait si peu de locomotives »²⁹⁹. Deuxièmement, les acheteurs ne sont pas en nombre suffisant, « il faut vraiment les choyer »³⁰⁰. Enfin, et surtout, « la problématique se situe dans le fait que les effets de mode finissent par disparaître »³⁰¹. Ainsi, l'on pourrait croire qu'un jour la bande dessinée n'attire plus en salle des ventes ; c'est encore loin d'être le cas.

Autre question pour l'avenir : le record actuel établi par Hergé (2.5 millions d'euros) pourra-t-il être battu ? La tendance des prix grimpant et l'envie de franchir de nouveaux caps laissent penser que oui, et cela est tout à fait possible ; mais « les arbres ne poussent pas jusqu'au ciel » comme le rappelle poétiquement l'expert Meyniel. Hergé apparaît toutefois comme le meilleur candidat à sa succession, bien qu'une illustration de *comics* pourrait très bien créer ce qui ne serait qu'une demi-surprise. Pour battre ce record, il faudrait trouver une pièce qui rassemble toutes les caractéristiques nécessaires à faire d'une œuvre un gros lot. C'est-à-dire un héros extrêmement populaire, apparaissant plusieurs fois dans l'image, mis en scène lors d'une action clé d'une histoire (le dénouement d'une énigme, une découverte majeure, une victoire finale contre un adversaire, un alunissage...), un format important, une authenticité certaine, un état de conservation excellent et que ce soit une pièce unique. Soit des critères déjà tous remplis par la double page de garde détenant le record.

²⁹⁴ Entretien avec Marc Breyne, *op cit.*

²⁹⁵ Entretien avec François Meyniel, *op cit.*

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

CONCLUSION

Il a été vu à travers ce mémoire que la bande dessinée a longtemps été considérée comme une sous-littérature. Le combat initialement mené par les passionnés se revendiquant bédéphiles a porté ses fruits. Actuellement, il ne fait plus doute que la bande dessinée est devenue bien plus que de simples « illustrés pour la jeunesse » comme on a pu l'appeler de façon réductrice. Cette lutte n'a toutefois pas permis de donner une définition absolue de la BD, preuve en est le titre de l'essai du théoricien Groensteen : *Un objet culturel non identifié* (2006).

De par son double emprunt à la littérature et aux arts visuels, la bande dessinée est difficile à cerner. C'est aussi une preuve de sa richesse. L'objectif était avant toute chose l'obtention d'une meilleure reconnaissance. Puis avec le temps et les premières reconsidérations de la BD, il s'est agi de l'élever au rang d'art ; aussi bien aux yeux des experts que de ceux du grand public.

C'est au long de la seconde moitié du XX^e siècle que s'est mise en place cette idée que la bande dessinée pouvait être un art et, par conséquent, les auteurs des artistes. En 1949 déjà, c'est un Hergé souffrant qui s'exprime à Raymond Leblanc dans un courrier. Il lui explique sa douleur en tant qu'homme, en professionnel « et aussi, pourquoi ne pas l'avouer, dans [sa] vanité d'artiste »³⁰².

L'on utilise pour la première fois en 1964 l'expression « neuvième art »³⁰³ et c'est au cours de cette décennie que les amateurs de bandes dessinées affichent ouvertement leur passion par la mise en place de manifestations telles que des salons donnant une visibilité à ce type de littérature.

Puis la BD a multiplié les interactions avec d'autres épreuves artistiques, montrant qu'elle grandissait en s'étendant et ne devait plus être cantonnée au monde de l'enfance. Ceci lui assurait une visibilité élargie.

Les événements célébrant la bande dessinée se multiplient et la BD profite aussi de son adoption par le marché de l'art. Ce qui lui offrait une nouvelle vitrine, et par la même, faisait office d'adoubement au sein de la sphère générale des arts. Le marché de l'art en effet, notamment par les ventes aux enchères et les galeries, agit comme une autorité de premier ordre en matière artistique. Au point que son intervention (ou non) peut faire admettre une pièce comme une œuvre ou à l'inverse l'exclure de toute reconnaissance artistique. L'adoption de la bande dessinée par le marché de l'art est pour elle un plaidoyer en faveur de son artification.

L'augmentation des ventes spécialisées, des résultats et de la publicité autour des œuvres de BD participe à construire aujourd'hui une nouvelle vision de ce qu'est la bande dessinée : un bien patrimonial ayant une valeur.

Ceci révèle une évolution de la « personnalité » de la BD. Il ne s'agit plus simplement d'un objet de loisir de consommation quotidienne mais d'un sujet artistique ayant une valeur unique.

C'est cette approche de la bande dessinée qui a poussé l'auteur de ce mémoire à faire un stage à temps plein en salle des ventes, et bien sûr dans une maison proposant des ventes BD. Il s'agit du phénomène de valorisation d'un sujet qui est pour lui une passion. Participer à l'organisation de la vente de Tajan permettait d'être au plus près non seulement des œuvres mais également d'un milieu professionnel précis et peu étudié à l'université.

À défaut d'un emploi immédiat, on en retirera une expérience enrichissante sur le monde professionnel en général et sur celui des maisons de ventes en particulier. Confronté à d'autres expériences personnelles en salle des ventes qui ont forcément appelé à la comparaison (notamment entre Paris et la province).

³⁰² J. PESSIS, *Raymond Leblanc, op cit.* Paris, 2006, p. 88

³⁰³ Voir supra : Partie II, chapitre 3, « le manifeste du neuvième art »

Ce stage fut vécu avec l'intention de démontrer connaissances et capacités quand il le fallait et avec un peu de recul, on ne peut exprimer aucun regret quant à ces mois passés chez Tajan. Il était fort intéressant de pouvoir lier quelques relations avec des professionnels du marché de l'art, on peut souhaiter que cela serve un jour, et de les voir en action, dans des situations concrètes.

D'un point de vue plus large, il s'agissait également de se pencher sur les différents métiers existant au sein d'une salle des ventes et avoir une idée de ce qu'on peut faire sans tenir forcément le marteau. D'autres carrières existent : préparateur de vente, spécialiste, responsable de salle, du magasin...

La conclusion de cette expérience est qu'elle conforte le stagiaire dans ses envies d'intégrer complètement le marché de l'art pour être acteur de celui-ci, si possible dans un secteur qui permet de garder contact avec la bande dessinée.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

AUQUIER J., *Les prémices de la bande dessinée ou le siècle avant Tintin*, catalogue d'exposition, Bibliotheca Wittockiana, Bruxelles, du 5 juin au 10 octobre 2009.

DAYEZ H., *Le duel Tintin-Spirou*, éditions Luc Pire électronique, 1997. (Téléchargeable ici : http://www.livrespourtous.com/e-books/detail/Le-Duel-Tintin-Spirou/onecat/Livres-electroniques+Bandes-dessinees/4/all_items.html).

GASSIOT-TALABOT G., *La Figuration narrative*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003.

GROENSTEEN T., *La bande dessinée son histoire et ses maîtres*. Skira Flammarion, Paris, 2009.

GROENSTEEN T., *Un objet culturel non identifié*, éditions de l'an 2, Angoulême, 2006.

HEINICH N. et **SHAPIRO R.**, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.

ORY P., MARTIN L., MERCIER J.P., VENAIRE S. (directeurs), GROENSTEEN T., LAPRAY X., PEETERS B., 2012. *L'art de la bande dessinée*. Paris : Citadelles Mazenod, 2012.

PESSIS J., *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances, la grande aventure du journal Tintin*, Fallois, Paris, 2006.

ROUCLoux J. et **DEGOUYS F.**, *Images et formes dans la Figuration narrative*, musée de Louvain-la-neuve, Université catholique de Louvain-la-neuve, 2008.

SADOUL N., *Entretiens avec Hergé*, édition définitive, Casterman, Tournai, 1989.

SEVEAU V., *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle : une typologie des modes d'engagement en bande dessinée*, thèse de doctorat de sociologie, (Patrick Tacussel directeur), Université Paul Valéry Montpellier III, 2013. (Téléchargeable ici : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00958812/document>).

Webographie (articles en ligne et sites spécialisés ; entre parenthèses, la date de consultation)

-**ARTCURIAL**, communiqué de presse, « Résultats, vente du 24 et 25 mai 2014, à Paris », artcurial.com, mis en ligne le 26 mai 2014 ; <https://www.artcurial.com/pdf/presse/2014/r2546-herge.pdf> (18/06/15).

-**BDGest'**, « Morris – biographie », [bedetheque.com](http://www.bedetheque.com) ; <http://www.bedetheque.com/auteur-111-BD-Morris.html> (19/06/15).

-**Centre Belge de la Bande Dessinée** : <http://www.cbbd.be/fr/cbbd/en-bref>.

-**DELROIX O.**, « De la BD considérée comme un des beaux-arts », lefigaro.fr, le 29 octobre 2012 ; <http://www.lefigaro.fr/bd/2012/10/29/03014-20121029ARTFIG00332-de-la-bd-consideree-comme-un-des-beaux-arts.php> (18/06/15).

-**DELROIX O.**, « Enki Bilal : " Alain Resnais est un monument du cinéma " », lefigaro.fr, le 2 mars 2014 ; <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/03/02/03002-20140302ARTFIG00153-enki-bilal-alain-resnais-est-un-monument-du-cinema.php> (19/06/15).

-**DETOURNAY C.L.**, « Sotheby's Vs Christie's : le duel des ventes aux enchères », *ActuaBD*, mis en ligne le 25 février 2015 ; <http://www.actuabd.com/Sotheby-s-Vs-Christie-s-le-duel> (18/06/15).

-**GROENSTEEN T.**, « Roman graphique », *Neuvièmeart2.0, la revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image* ; <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448> (17/06/15).

-**GROENSTEEN T.**, « Neuvième art », *Neuvièmeart2.0, la revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image* ; <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article451> (17/06/15).

-**GUILBERT X.**, « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités [En ligne]-Théorisations et médiations graphiques*, mis en ligne le 17 mai 2011 ; <http://comicalites.revues.org/181> (17/06/15).

-**GUILBERT X.**, « Vues éphémères, mai 2014 », *du9 l'autre bande dessinée* ; <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-mai-2014/> (18/06/05).

-**Jije.org**, « Joseph Gillain, peintre », *jije.org* ; <http://www.jije.org/jije/oeuvre/peinture.html> (11/06/15).

-**LANGLOIS J.**, « Tintin mérite-t-il d'être la bande dessinée la plus chère du monde ? », *Les grands débats – Littérature*, mis en ligne le 31 mai 2012 ; <http://www.lesgrandsdebats.fr/Debats/Tintin-merite-t-il-d-etre-la-bande-dessinee-la-plus-chere-du-monde/La-Tintinomanie-un-phenomene-vieux-de-plus-de-20-ans> (18/06/15).

-**PASAMONIK D.**, « Folie des enchères de la bande dessinée : près de 6 millions d'euros pour Christie's », *ActuaBD*, mis en ligne le 16 mars 2015 ; <http://www.actuabd.com/Folie-des-encheres-de-la-bande> (18/06/15).

-**Tajan**, département des bandes dessinées : <http://www.tajan.com/fr/departements/bde/bde.asp>.

Magazines

-**Beaux-arts magazine**, numéros 317 (novembre 2010), 356 (février 2014), 359 (mai 2014) et 362 (août 2014).

-**Beaux-Arts magazine, hors-série** *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui?* Beaux-Arts Éditions, Paris, 2008.

-**Casemate**, numéro 79, mars 2015.

-**Journal de Spirou**, numéro 1392, 17 décembre 1964.

Pour aller plus loin

-Actes du colloque de Bologne, avril 1977, éditions SERG, 1977.

-**BELLEFROID Th.**, *L'âge d'or de la bande dessinée belge*, Les impressions nouvelles, 2015

-**DACHEUX E.**, *La bande dessinée, art reconnu, média inconnu*, CNRS éditions, Hermes n°54, 2009.

-**DAGEN P.**, « Le neuvième art en est-il vraiment un ? », *lemonde.fr – livres*, le 30 décembre 2011 ; http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/12/30/le-neuvieme-art-en-est-il-vraiment-un_1624426_3260.html (18/06/15).

-**ERNST P.**, *La BD un art mineur ?*, Éditions de l'Hébé ; collection la question, 2007.

-**FILIPPINI H., GLENAT J., MARTENS T., SADOUL N.**, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique*, Glénat, 1984.

- GROENSTEEN T.**, *Systèmes de la bande dessinée*, PUF, 1999.
- GROENSTEEN T.**, *La bande dessinée : mode d'emploi*, Liège, Les impressions nouvelles, 2008.
- MORGAN H.**, « Les discours sur la bande dessinée, bilan historique - 1830-1970 », *ricochet-jeunes.org* ; <http://www.ricochet-jeunes.org/magazine-propos/article/28-les-discours-sur-la-bande-dessinee> (15/06/15).
- MOUCHART B.**, *La bande dessinée*, Le cavalier bleu éditions, collection ides reçues, 2004.
- PEETERS B.**, *Case, planche, récit, comment lire une bande dessinée*, Casterman, 1991.
- RIBOT C.**, *Droit et bande dessinée, l'univers juridique et politique de la BD*, PUG, 1997.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Partie I

-Ill 1, (p. 12), James GILRAY, *Bonaparte apprenant la victoire de Nelson jure sur son épée d'extirper tous les anglais de la terre*, 1798 http://fr.wikipedia.org/wiki/Repr%C3%A9sentation_de_l'Angleterre_georgienne_chez_Jane_Austen (consulté le 15/06/15).

-Ill 2, (p. 26), JIJÉ, *Réponse à Hergé*, 1936, <http://www.festival-traitdunion.com/?p=451> (consulté le 15/06/15).

-Ill 3, (p. 28), HERGÉ, *Tintin au Congo* (édition en couleurs), 1946, <http://www.coinbd.com/series-bd/tintin-les-aventures-de/tintin-au-congo/> (consulté le 15/06/15).

-Ill 4, (p. 28), André FRANQUIN, *Gaston Lagaffe*, http://www.franquin.com/gaston/personnages_longtar_gaston.php (consulté le 15/06/15).

-Ill 5, (p. 28), Daniel KOX, *L'agent 212*, tome 19, p. 40, 1997, <http://danslabulle.overblog.com/article-19263167.html> (consulté le 15/06/15).

Partie II

-Ill 1, (p. 49), Kurt SCHWITTERS, *For Kate*, collection privée, 9.8 x 13 cm, 1947, <http://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/for-kate-1947> (consulté le 13/06/15).

-Ill 2, (p. 50), Peter BLAKE, *Children reading comics*, Tullie House Museum and Art Gallery, Carlisle (Royaume-Uni), 36.7 x 47.1 cm, 1954, <https://www.pinterest.com/pin/230246599672057951/> (consulté le 13/06/15).

-Ill 3, (p. 50), Öyvind FAHLSTRÖM, *Sitting... Six Months later*, Moderna Museet, Stockholm, 159 x 201 cm, 1962, <http://www.fahlstrom.com/> (consulté le 13/06/15).

-Ill 4, (p. 51), Jerry GRANDENETTI, *Comic : Star spangled war stories*, numéro 102, avril-mai 1962, <https://en.wikipedia.org/wiki/Crak!> (consulté le 13/06/15).

-Ill 5, (p. 51), Roy LICHTENSTEIN, *Crak*, 48.9 x 70.2 cm, 1963, <https://en.wikipedia.org/wiki/Crak!> (consulté le 13/06/15).

-Ill 6, (p. 52), Roy LICHTENSTEIN, *Standing explosion*, Crystal bridges Museum of American art, Bentonville (États-Unis), 96.5 x 63.5 x 76.2 cm, 1966, <https://www.pinterest.com/pin/26458716537655430/> (consulté le 13/06/15).

-Ill 7, (p. 54), Valerio ADAMI, *L'incantesimo del lago*, 195 x 260 cm, 1984, http://www.arts-spectacles.com/Exposition-Valerio-Adami-Centre-d-Art-Contemporain-acentmetresducentredumonde-Perpignan-du-24-janvier-au-5-avril-2015_a10292.html (consulté le 13/06/15).

-Ill 8, (p. 55), Keith HARING, *Retrospect*, (75 exemplaires), 208 x 117 cm, 1989, <http://infos-75.com/divers/retrospective-keith-haring-the-political-line-musee-dart-moderne-de-la-ville-de-paris/> (consulté le 13/06/15).

-Ill 9, (p. 58), Scott MCCLOUD, *Understanding comics. The invisible art*, Delcourt (en édition française), 1993, <http://serendip.brynmawr.edu/exchange/critical-feminist-studies-2013/pialamode314/web-event-1-self-expression-and-gender-identity-facebook> (consulté le 13/06/15).

-III 10, (p. 59), Theo van den BOOGAARD, *Léon la terreur*, 1976, <http://tin-7.soforums.com/t217-Edgar-P-JACOBS.htm?start=345> (consulté le 13/06/15).

-III 11, (p. 61), NAVO, *La bande pas dessinée, les inconvénients*, VRAOUM, 2007, <http://www.labandepasdessinee.com/bpd/4-les-inconvenients> (consulté le 13/06/15).

-III 12, (p. 64), Marc-Antoine MATHIEU, *3''*, Delcourt, 2011, <http://www.editions-delcourt.fr/3s/index.php?page=album> (consulté le 16/06/15).

-III 13, (p. 68), Frank MILLER (réalisateur), *Sin city*, film de 2005, <http://www.playbuzz.com/samtheman10/how-well-do-you-remember-sin-city> (consulté le 19/06/15).

Partie III

-III 1, (p. 74), Hergé, double page de garde des albums Tintin, 1937-1958, <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2015/10/26/03016-20151026ARTFIG00284-pourquoi-tintin-bat-il-tous-les-records-aux-encheres.php> (consulté le 02/08/16)

-III 2, (p. 78), Exposition de la vente BD 2016 chez Tajan, photo personnelle de l'auteur

-III 3, (p. 80), L'espace Tajan lors de la vente d'arts asiatiques, 20 juin 2016, photo personnelle de l'auteur

ANNEXE

-Catalogue de la vente du 12 mars 2016 chez Tajan (deux catalogues pour les deux exemplaires du mémoire)

Résumé :

Objet de consommation quotidienne et de masse dans la culture franco-belge, la BD ne peut cependant pas être réduite à un simple produit. L'intégration – relativement récente – de celle-ci au marché de l'art est la preuve que la bande dessinée bénéficie d'une autre aura.

Ce travail vient interroger la manière dont les regards ont évolué sur la BD. Longtemps considérée comme une « sous-littérature », la bande dessinée est aujourd'hui régulièrement paraphrasé en « neuvième art ». Si « neuvième » n'est qu'une classification numérique traditionnelle, c'est bien le mot « art » qui intéresse ici. En effet, différents événements ont transformé ce média en une pratique artistique, c'est ce qu'on appelle l'artification. Ce processus est détaillé dans cette étude appliquée au cadre de la BD.

Pour comprendre comment la bande dessinée a changé de statut, ces pages se penchent sur l'évolution chronologique du média. Retracer l'histoire d'un objet démontre son évolution. La BD trouve ses origines aussi bien en Europe qu'aux États-Unis, et ce sont encore aujourd'hui deux des trois principaux centres de production mondiaux.

Depuis les années 1970, la BD se modernise et se professionnalise. D'une part, les bédéphiles se regroupent et promeuvent leur passion ouvertement. D'autre part, l'institution muséale commence à s'y intéresser au point que des musées de la BD voient le jour, comme à Bruxelles ou Angoulême.

Enfin, le marché de l'art agit comme un révélateur des pratiques artistiques. Ce travail se penche sur la place de la bande dessinée dans celui-ci, son ancienneté, son importance, et, grâce à l'expérience d'un stage, au fonctionnement pratique des ventes.

Mots-clefs : Bande dessinée, artification, marché de l'art, neuvième art, art contemporain, littérature, vente aux enchères

Summary :

Daily object of consumption mass, comics can not be down to a product. His integration – fairly recent – in the art market is the proof than comics enjoys an other aura.

This work ask the ways whose looks evolved on comics. A long time regarded like an « under-literature », comics, today, is frequently paraphrased in « ninth art ». If « ninth » is just a traditional numerical classification, it's the word « art » who interest here. Indeed, diferents events have been transformed this media into a art practice ; this is called artification. This process is detailed in this study applied at comics.

To understant how comics changed of statute, these pages look at chronological evolution of the media. Trace an object's history prove his evolution. Comics find his origins both in Europe and United States, and they are today two of the three major world production areas.

Since 70's, comics gets modernized and professionalize. Comics lovers get together to promote their passion openly. Museum start to interest to comics so that Comics museum are opened , like in Bruxelles or Angoulême.

Finally, art market act like a revelator of artistic practice. This work look on the comic place in trade, his age, his importance, and, using a intership, at the practical functioning of sells.

Keywords : Comics, artification, art market, ninth art, contemporary art, literature, auction sell