

# POINT DE VUE

# LA RECONNAISSANCE EN DEMI-TEINTE DE LA BANDE DESSINÉE

Eric MAIGRET

**L**E succès de l'entreprise de respectabilisation de la bande dessinée a été régulièrement salué en France dans la plupart des grands médias au cours des années 80. Le constat d'une reconnaissance culturelle de la bande dessinée est ainsi en passe de devenir un lieu commun. Pourtant, les discours pessimistes, voire alarmistes, se multiplient depuis quelques années au sein de la profession, chez une majorité d'auteurs ou d'éditeurs, relayés par la presse (1), déplorant tout à la fois une dégradation commerciale du secteur et sa perversion artistique. Le désabusement manifesté par ces derniers fait contraste avec cet ensemble d'indices de consécration sociale que l'on peut facilement relever par ailleurs : inscription dans la durée du Salon d'Angoulême créé en 1974, publication d'articles relatifs à la BD dans les quotidiens nationaux, surtout à l'occasion de ce salon, multiplication des aides de l'Etat, discours politiques bienveillants, mise en place de rituels artistiques tels que les ventes aux enchères de planches originales, les expositions ou les remises

de prix. La réussite aurait donc eu lieu mais elle aurait un goût amer pour un secteur qui l'avait appelée de ses vœux.

Achevée ou inachevée la réussite de la bande dessinée ? Le débat est obscurci par l'emploi même de l'expression « bande dessinée ». Le terme n'est pas neuf et on ne peut comprendre ce qu'il recouvre aujourd'hui sans se pencher sur ce qu'il a pu signifier dans les années 60-70. La bande dessinée a été imposée à partir de cette époque, et contre les définitions spontanées, limitatives et péjoratives (« images pour enfants », « histoires comiques », « les Mickeys »...) comme un moyen d'expression à part entière, dont la définition pose toujours problème, les questions « techniques » (quelles doivent être les fonctions respectives du texte et des images ? L'existence de bulles est-elle nécessaire ? etc.) renvoyant à des enjeux esthétiques, économiques et sociaux pour les membres du secteur de la bande dessinée (qui dira ce qu'est la bande dessinée et qui pourra s'en approprier le bénéfice ?) ainsi que pour les acteurs du champ culturel en général (la bande dessinée peut-elle être considérée comme un art ?). Elle a représenté également, au-delà de sa sphère propre, un esprit, et même un projet de renversement des hiérarchies sociales, l'expression « BD » ayant pu signifier, coïncider, avec « culture jeune », c'est-à-dire servir de signe de ralliement et traduire des revendications. Le moyen d'expression « bande dessinée » a, en effet, réussi pendant un temps à catalyser l'attention d'une part importante de la « jeunesse », groupe social dont l'homogénéisation s'est accentuée, réclamant sa place au soleil. Mais il a aussi été utilisé par une génération comme un emblème et comme un instrument subversif sur le plan politique (l'élément catalyseur étant Mai 68) ou sur le plan culturel (remise en cause par certaines fractions sociales de la hiérarchie culturelle établie).

(1) L'évolution des titres est significative, mais la liste des journaux, hebdomadaires et encyclopédies consacrant des articles de plus en plus longs à la bande dessinée ne l'est pas moins : « Une littérature pour demain » (*Le Monde*, 1<sup>er</sup> novembre 1974), « Un siècle de succès » (*Le Monde*, 29 janvier 1983), « Le sacre de la BD » (*Le Parisien*, 29 janvier 1985), « La bande dessinée : un univers en voie de restructuration » (Universalis, 1987), « Art ou mode ? Angoulême BD blues » (*Le Nouvel Observateur*, 25-31 janvier 1990), « Vague à l'âme » (*Le Monde*, 25 janvier 1991), « Malaise dans le neuvième art » (*Le Monde*, 28 janvier 1994).

La qualité de la réhabilitation du médium « bandes dessinées » est, bien sûr, en cause les louanges qui lui ont été adressées par les institutions littéraires et politiques ont-elles été autre chose que des concessions ? Ce médium ne continue-t-il pas de porter aux yeux de certains des stigmates pouvant expliquer le manque d'estime qui le frappe ? Mais, plus que la réalité d'une reconnaissance, c'est sa nature qui semble faire problème, le mode sur lequel elle s'est progressivement effectuée depuis les années 60. Devenue fréquentable, la bande dessinée a perdu de son attrait pour toute une population et toute une génération qui avait pu la brandir contre « l'ordre établi ». De moins en moins considérée comme une « sous-littérature » ou une « para-littérature », elle subit des transformations internes qui la rapprochent des modes d'expression classiques, littérature ou peinture, notamment une forte accentuation de la scission entre bande dessinée « de qualité » et BD « de masse », dans les dispositifs éditoriaux, les publics concernés et les discours tenus, comme s'il était impossible d'acquérir des lettres de noblesse autrement que sur le modèle des Belles Lettres. Une certaine conception de la bande dessinée s'est imposée mais une autre est morte. La constitution d'une bande dessinée adulte (s'adressant aussi à des adultes et considérée comme un art) a entraîné, comme l'a démontré Luc Boltanski en 1975, la constitution d'un champ, divisé en champ de grande production et champ restreint, ce dernier étant polarisé comme les champs culturels supérieurs, entre « novateurs » et « conservateurs ». Que la plus remarquable étude sociologique parue sur la bande dessinée ait été rédigée par un chercheur alors membre de l'équipe de Pierre Bourdieu, attaché à la description et à la théorisation de la « culture légitime », est d'ailleurs révélateur du changement de statut affectant la bande dessinée à l'époque.

Un champ, un espace de prises de position contradictoires mais structurées, la

bande dessinée ne l'est pas encore avec netteté, ce qui explique qu'elle puisse demeurer un produit globalement assimilé à l'enfance et à l'infériorité sociale. Tout un ensemble de limitations sociales s'imposent ainsi à elle sous la forme de discours de déploration sur sa nocivité ou son infantilisme. Une impulsion a cependant été donnée au début des années 60 et elle a produit ses effets : les jeux de distinction entre auteurs sont désormais bien réels et permettent de comprendre pourquoi une déception peut être manifestée de la part des tenants d'un art populaire. La légitimation apparaît donc réelle, mais partielle et souvent aliénante. Les discours savants impliqués dans cette entreprise témoignent de l'ambiguïté de la reconnaissance. Après avoir conforté une vision dégradante du médium, ils ont souvent accompagné ou provoqué la légitimation, tout en conservant de manière implicite une définition débiliteuse de la BD, ou en radicalisant l'opposition entre BD cultivées et BD de masse. Ceci nous semble vrai aussi de la sociologie des champs de Pierre Bourdieu qui a, certes, rendu compte avec le plus d'acuité des transformations sociales sous-jacentes au mouvement de « légitimation » aboutissant à la constitution du champ de la bande dessinée, mais sans prendre garde à ne pas reproduire une partie du discours dominant sur celle-ci. Nous développerons ce point après avoir passé en revue l'article de Boltanski, puis les résultats statistiques et monographiques nécessaires à la compréhension du statut actuel de la bande dessinée.

### **La constitution du champ de la bande dessinée**

Dans son article (2), Boltanski déclare faire l'analyse de « certains des mécanismes qui accompagnent l'apparition d'un champ formé sur le modèle des champs de culture savante » dans la lignée des travaux de Pierre Bourdieu sur la formation des arts moyens (3) et sur le marché des biens symboliques (4). La consé-

(2) BOLTANSKI, 1975

(3) BOURDIEU et alii 1965

(4) BOURDIEU, 1971. Travaux repris et complétés dans un ouvrage plus récent (BOURDIEU, 1992)

cration artistique et scientifique de la bande dessinée apparaît comme la résultante d'une conjonction de transformations sociales souvent liées entre elles, et notamment « à l'élévation du taux de scolarisation et à la translation des chances d'accès au système d'enseignement » Public, auteurs et système universitaire, de par la logique de leurs modifications propres, entraînent une valorisation du statut de la bande dessinée

Cette dernière, traditionnellement dépréciée car réservée à la fraction la plus juvénile de la population, produite et conçue sur le mode des biens de consommation de masse, devient à partir du début des années 60 une composante majeure, aux côtés du rock, de ce que l'on a nommé la « contre-culture jeune », ensemble de pratiques et de valeurs nouvelles associées à une entité sociale alors en formation la « jeunesse » Cette classe d'âge (les moins de 25 ans), à laquelle on commence à conférer une unité propre – on la nomme et elle se nomme – bien que de véritables différences culturelles continuent à se manifester entre adolescents, fait l'expérience, durant cette période de grande croissance et de plus grande aisance matérielle, d'une vie centrée sur le temps libre, rendue possible par l'augmentation de l'âge minimal de sortie de l'école et par l'extension de la scolarité au-delà de 18 ans Rock et bande dessinée « adulte » servent de support aux aspirations et revendications d'individus, certes pas indifférenciés, mais réunis le temps d'une adolescence, autrefois apanage de la seule bourgeoisie, individus insuffisamment formés, lorsqu'ils sont issus des catégories moyennes, pour désirer et pouvoir s'imposer dans les champs culturels légitimes comme la peinture ou la littérature académique

L'apparition concomitante de créateurs autodidactes ou ayant fréquenté au moins l'enseignement secondaire et par la suite des écoles artistiques de second rang, capables de développer des ambitions dans le domaine de la bande dessinée et d'y intro-

duire des dispositions d'artiste, explique que la bande dessinée fasse l'objet, dès lors, d'une entreprise de respectabilisation scientifique et culturelle Une généalogie de la création artistique est alors établie par un appareil « de production, de reproduction et de célébration », les grandes innovations graphiques et/ou narratives sont cataloguées, tandis que des jugements apparaissent sur les valeurs respectives de telle ou telle bande s'appuyant sur des principes de distinction et de hiérarchisation à la sage BD de papa va s'opposer la bande dessinée audacieuse et de plus en plus déroutante pour le lecteur (subversion de l'ordre établi entre image et texte) La canonisation est préparée par tout un appareil critique interne (les fanzines), puis se développe au sein de l'Université, elle-même transformée par la massification de l'enseignement supérieur et par l'accroissement du nombre de chercheurs issus de milieux intermédiaires ou populaires Ces chercheurs, souvent bien moins armés que les autres universitaires pour traiter les sujets classiques (supposant une formation classique), sont donc plus enclins que les autres à choisir comme sujet de recherche une « contre-culture » et à y appliquer les méthodes scolaires, comme les y invitent aussi des disciplines en plein essor institutionnel et pouvant prêter au relativisme culturel comme la sociologie et l'ethnologie, ou des disciplines hiérarchiquement basses (anglais, psychologie ), tant par goût que par nécessité

## Les transformations

Il est possible, vingt à trente ans plus tard, de rendre compte du nouvel état du « champ » et de constater aussi que le paysage s'est profondément modifié pour la bande dessinée (5) La « contre-culture » n'existe plus, elle n'est plus le porte-drapeau d'une génération qui a vieilli et qui a perdu toute solidarité avec son entrée sur le marché du travail, donc tout projet contestataire homogène Mais cette géné-

(5) Pour une étude détaillée des transformations du lectorat, du marché et des discours des auteurs, voir notre thèse de doctorat en cours

ration n'a pas abandonné la lecture de bandes dessinées, moyen d'expression particulier qui a été chargé un moment de valeurs politiques et culturelles subversives les chiffres disponibles sur les pratiques culturelles des Français (6) traduisent l'enracinement à long terme de la lecture de bandes dessinées dans les populations adultes de 25 à 39 ans, surtout dans les fractions supérieures (7) Si la lecture de BD semble peu discriminante socialement, on remarque que la quantité de BD lues croît avec la quantité d'autres livres lus, laquelle dépend largement du niveau d'études atteint, c'est-à-dire du degré de familiarité avec la culture classique Loin d'être l'apanage des milieux populaires, la « contre-culture BD », ou tout du moins une certaine BD, est, en fait, récupérée par les fractions culturellement dominantes qui l'ont côtoyée dans leur jeunesse (cadres, professions culturelles), qui se la réapproprient, lui donnent un sens nouveau La bande dessinée devient un atout dans la remise en cause interne aux catégories supérieures des positions culturelles dominantes, elle constitue de plus en plus un enjeu dans la lutte entre « jeunes » et « vieux » au sein des fractions les plus cultivées En ce sens, bien qu'elle participe avec la télévision et la hi-fi de la disgrâce de la culture classique, centrée sur une certaine conception de l'écrit, elle possède aussi le rôle ambigu d'adjuvant dans les pratiques culturelles supérieures et accompagne simplement le renouvellement de ces dernières autour du noyau « classique » (8)

La génération des 25-39 ans doit également subir aujourd'hui la concurrence de la

nouvelle génération des moins de 25 ans dans le processus de définition de la bande dessinée, ce qui rend encore plus utopique un discours unitaire sur cette dernière Parce qu'elle a frappé historiquement la bande dessinée de son sceau, elle a entraîné des effets de distanciation de la part des adolescents ou des enfants auxquels la lecture de *Tintin* ou d'*Astérix* est aujourd'hui recommandée et qui développent souvent des stratégies alternatives, prisant par exemple pour certains d'entre eux les produits japonais télévisuels ou écrits (les « Mangas »), généralement exécrés par leurs parents, ou se détournant plus aisément de la bande dessinée au profit de la vidéo ou de l'informatique ludique Cela ne signifie pas que la lecture de bandes dessinées diminue dans cette tranche d'âge, en comparaison avec ce qu'elle pouvait être pour la génération précédente au même âge – au contraire elle augmente – mais que cette lecture perd de son caractère contestataire ou identitaire et passe du côté des lectures de livres en général, se banalise (9) En entrant progressivement dans la constellation littéraire, mais sous la forme seulement, et pour le moment, d'un adjuvant à la culture classique chargé de la remettre partiellement en question, la BD a perdu de son attrait propre pour toute une population adulte et jeune qui structure ses activités culturelles en profitant de la concurrence nouvelle exercée par la vidéo et les jeux informatiques (cette concurrence n'étant pas, pas plus que la télévision trente ans auparavant, en soi l'origine de la banalisation et de l'anoblissement social de la BD [10]) Relativisée au sein des pratiques populaires, à l'image du rock qui semble au-

(6) DONNAT et COGNEAU, 1990

(7) Le taux de lecteurs fréquents est passé, pour la classe d'âge 25-39 ans, de 5 % à 15 % entre 1973 et 1988 Le résultat a été confirmé récemment par un sondage (IFOP, 1994)

(8) Ce que montrent Olivier Donnat et Denis Cogneau lorsqu'ils remarquent que le développement de la lecture de BD ne s'est pas fait au détriment de la lecture d'autres livres Le clivage entre livre et bande dessinée, l'opposition entre ce qu'il faudrait lire et ce qu'il ne faudrait pas, est plus violent dans les milieux populaires où les jeunes sont plus éloignés du livre et de ce qu'il peut signifier en terme de capital culturel, alors que ce clivage est plus doux car intériorisé dans les familles « cultivées », proches du livre appréciant les BD mais sachant les remettre à leur place (DE SINGLY, 1989) La thèse de la mutation du champ culturel et littéraire à partir de la reconnaissance de la « paralittérature » (MASSART, 1992) doit donc être examinée avec circonspection, même s'il est indispensable d'observer que le champ artistique apparaît aujourd'hui moins autonome qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (DONNAT, 1994)

(9) La « jeunesse » actuelle, bien que travaillée comme la précédente par des forces homogénéisantes, l'allongement continu de la durée des études notamment, est affectée par une crise économique qui la fragmente fortement : elle est dite et se dit moins (comme le démontrent les travaux de François Dubet)

jourd'hui concurrencé par de nouvelles formes de sociabilité comme le basket et le football (11), la BD ne gagne en reconnaissance que pour perdre en implantation

Au total, pourtant, la BD reste un phénomène « jeune », le plus gros contingent de lecteurs ayant moins de 19 ans, elle n'a pas coupé le lien avec l'enfance et reste en cela affligée d'une tare sociale (12) Cette prédominance des « jeunes », et parmi ceux-ci des hommes qui sont deux fois plus nombreux que les femmes à lire de la BD, explique que le mode d'expression « bande dessinée » reste largement confondu dans les discours avec un « genre », l'essentiel de la production dans le domaine étant effectivement de type héroïque, romanesque ou humoristique pour répondre aux attentes supposées de ce public, ce qui, à son tour, explique la désaffection que subit en général avec l'augmentation de l'âge la bande dessinée, à l'instar des autres lectures de fiction (13)

L'apparition d'un public plus âgé produit ses effets sur un marché qui, après l'explosion des années 70, due au maintien de la demande d'un public resté fidèle malgré son vieillissement, connaît un ralentissement durable. L'apparition de discours négatifs dans la profession est donc très fortement corrélée avec la marginalisation économique de l'industrie. Les achats sont désormais autant le fait d'adultes (de plus de 15 ans) que d'en-

fants, les 8-14 ans n'achetant que 6 % des bandes dessinées qu'ils lisent, contre 39 % pour les plus de 15 ans (14). La hausse du revenu réel moyen du consommateur de BD explique la répartition des achats par tranches de prix et l'apparition d'un phénomène nouveau : la diffusion et l'achat croissants de titres à prix élevés. Il se produit une évolution des dispositifs éditoriaux. Les revues « adultes », initiatrices des mutations survenues dans les années 70, connaissent une véritable désaffection depuis dix ans. On leur préfère les albums, en voie d'anoblissement, de plus en plus luxueux dans leur présentation, de plus en plus épais et tentés par le modèle littéraire à travers des adaptations ou des mises en images de romans ou la découverte de genres jusqu'ici peu abordés dans la bande dessinée (la biographie). Editions limitées, lithographies, portfolios, ouvrages biographiques ou hagiographiques, rééditions massives de « classiques », surtout depuis le milieu des années 80, démontrent l'existence d'une notoriété de créateur et la vigueur des appareils de célébration ou de conservation. Un marché calqué sur celui de la peinture se met lentement en place, avec ventes de planches originales ou d'objets rares ayant appartenu à des auteurs. La gestion du marché de grande diffusion se fait, quant à elle, de manière beaucoup moins hasardeuse ou hardie que lors des décennies passées (15), de la part

(10) Chaque moyen d'expression peut remplir des fonctions différentes pour ses utilisateurs, fonctions qui peuvent changer dans le temps, ce qui signifie que des configurations de concurrence, de complémentarité, voire d'encouragement très différentes entre médias peuvent exister. Les contenus, l'offre en général, suit le renouvellement des auteurs et des politiques commerciales, elle dépend donc de l'interprétation que ces derniers donnent de leur média ou du nouveau média qui apparaît. Les utilisations et les modes de réception subissent des effets d'âge, de génération, de genre, et en général de concurrence sociale. Il n'est pas possible d'affirmer que la télévision est le concurrent naturel de la BD parce que les deux médias rempliraient en soi les mêmes fonctions ou des fonctions opposées, comme le prétendait MAC LUHAN (1968). Le cas du Japon est assez exemplaire : loin de perdre son statut de mass média, la BD y occupe une place de plus en plus importante (40 % des livres et des magazines publiés) mais qui s'accompagne d'une diversification extrême des contenus et des publics (PASAMONIK, 1994). Autre pays où la BD demeure un mass média : le Mexique (HINDS, TATUM, 1992). Aux États-Unis, le marché des comic books est depuis une dizaine d'années en forte expansion, malgré quelques forts à-coups, mais il s'est profondément modifié par rapport à celui des années 40 ou 60. Sur les rapports complexes de concurrence et d'interaction entre livre et télévision, voir par exemple ESTABLET et FELOUZIS, 1992, DE SINGLY, 1989 sur les rapports entre audiovisuel et livre, voir PASSERON, GRUMBACH, 1980.

(11) MIGNON, 1992.

(12) 92 % des 8-14 ans déclarent lire des bandes dessinées, contre 64 % des 15-24 ans, 43 % des 25-34 ans, 38 % des 35-49 ans, 17 % des 50-64 ans et, enfin, 9 % des 65 ans et plus (Ifop, 1994).

(13) PARMENTIER, 1986.

(14) Ifop, 1994.

(15) La professionnalisation du secteur peut être déduite d'une plus grande attention portée aux études de marketing et du détachement des maisons d'édition de la logique de transmission familiale, au moment où absorptions et concentrations se succèdent.

de maisons d'édition qui, dans leur grande majorité, sont occupées à rentabiliser leur fonds de personnages et de titres les plus connus, notamment sous la forme d'une exploitation commerciale des droits de propriété sur les personnages (ensemble des produits dérivés : vente de gadgets, de posters, dessins animés, etc.), à diversifier au maximum leur production nouvelle en réponse aux demandes particulières, ou à présenter des œuvres susceptibles de rassembler les divers publics, annultrices des différences sans être créatrices d'unité. En bref, une logique commerciale de l'icône (16) et non plus une logique artistique préside à la plupart des choix éditoriaux.

Avec la segmentation croissante du marché de la bande dessinée, des attentes, donc des définitions proposées, s'évanouit le projet utopique d'un art unitaire et populaire, projet dont se faisaient aussi l'écho les discours des professionnels « novateurs » des années 70 (17). Souvent déçus par l'évolution générale de leur champ, ils ont, en fait, fortement contribué par leurs revendications à façonner son visage actuel et sont aujourd'hui en position de quasi-artiste. Ils ont hissé la bande dessinée au rang d'un art, mais d'un art incomplètement reconnu, et constatent d'autre part la banalisation d'une pratique qu'ils concevaient comme révolutionnaire. Objet sulfureux et prometteur, la BD n'a pas été l'instrument de libération intellectuelle espéré, mais simplement un adjuvant à la culture classique, quant à elle toujours aussi rejetée ou magnifiée. La plupart d'entre eux n'ont pas su s'aventurer avec constance dans la production d'œuvres autoréférentielles, autotéliques, et se sont révélés incapables de tenir le discours de l'« artiste », avec ses clins d'œil, ses effets de mise à distance et son narcissisme. Les sorties du champ pour les compartiments inférieurs d'autres champs plus légitimes est encore la règle, une fois le succès acquis. Druillet et Moëbius exposent leurs œuvres picturales, Bilal se lance dans le cinéma, ce qui

est à l'origine d'un processus de décompositions et de recompositions permanentes d'un champ demeuré très instable.

Il n'est pas étonnant, par conséquent, qu'une partie des nouveaux auteurs entrés sur le marché, ayant suivi un cursus scolaire et artistique sensiblement identique à celui de leurs prédécesseurs, adoptent un discours très en retrait par rapport à celui tenu au début des années 70. La valorisation de l'activité personnelle, la recherche de la différence pour la différence, cèdent du terrain chez eux au profit d'une vision conservatrice de la BD, artisanat et non art, technique à acquérir et non expression personnelle. Confrontés à l'échec d'une certaine idée de la bande dessinée, ils revendiquent l'identité de conteur populaire, invités en cela par des éditeurs plus que jamais attentifs à la viabilité économique de leurs projets en raison de la stagnation du marché. L'incertitude économique rend dans la pratique leur statut de plus en plus proche de celui des écrivains, et non des journalistes salariés auxquels ils sont légalement assimilés depuis 1974, en raison de la disparition des revues de BD et donc de la prépublication de leurs albums qui leur assurait auparavant un revenu régulier.

Le champ, qui s'est en partie mondialisé par fertilisations réciproques des traditions européennes et américaines, s'est cependant enrichi de nouveaux auteurs d'avant-garde, dotés d'un capital scolaire conséquent, formés dans des écoles artistiques reconnues, très vigilants dans leur souci de se différencier des anciens novateurs, et qui font par là franchir une étape supplémentaire au « médium ». Art Spiegelman, chef de file de la nouvelle bande dessinée new-yorkaise, en représente selon nous le prototype. Son obstination à rester dans la bande dessinée, c'est-à-dire à ne pas la quitter une fois le succès acquis pour tirer un profit immédiat de son capital dans les autres champs, jette les fondements d'une réussite à long terme de l'auteur comme de son art.

(16) On peut observer le développement de campagnes commerciales d'envergure visant à repopulariser la BD, par exemple celle de *Dupuis* en avril 1994, centrée sur la vente d'un million d'albums « tous publics » à 10 francs.

(17) Nous ne cherchons ici qu'à dégager quelques idéaux types et non à rendre toute la complexité des discours.



L'ensemble de ces mutations (et de ces invariants) explique que la BD soit prise dans un réseau de discours émanant de critiques, d'institutions étatiques, littéraires et de médias, offrant un dégradé de points de vue louangeurs ou infantilisants, se combinant souvent, apportant la consécration artistique d'une main pour la reprendre de l'autre

### **De la bande dessinée comme un art**

Si le succès de l'entreprise de canonisation d'une certaine BD a été rendu possible, c'est bien sûr parce que ce moyen d'expression permet de jouer le jeu de la distinction, de la concurrence entre auteurs dans la recherche de techniques nouvelles de plus en plus absconses, nécessitant une connaissance de l'histoire de ces techniques, et parce qu'il autorise une lecture « littéraire » ou « scolaire » (18), c'est-à-dire en retrait sur le plaisir immédiat, une lecture invitant à savourer une œuvre par l'analyse de ses éléments rhétoriques. Les premières attaques contre les codifications souvent très précises introduites par les écoles belges ou américaines ont visé à déranger la sage régularité des cases, des bulles et de la narration (Druillet, Fred, etc.). Elles ont débouché au début des années 80 sur la recherche d'un hypothétique degré zéro de l'écriture « bande dessinée »

travaux purement graphiques, associations d'images entretenant de purs rapports métonymiques ou métaphoriques, ou bien redécouvertes de la tradition de l'illustration accompagnant un texte omniprésent. La pluralité des solutions apportées à ce problème démontre que le consensus sur l'« essence » de la bande dessinée fait encore défaut. Le travail des nouveaux professionnels de la légitimation et de la défini-

tion que sont, par exemple, les très actifs anciens rédacteurs de la revue *Les Cahiers de la bande dessinée*, Benoît Peeters et Thierry Groensteen (19), n'est d'ailleurs pas dénué d'ambiguïté et manifeste bien l'hésitation entre une prise de position élitiste et une prise de position pour un art populaire. Contre la définition courante par la bâtarde (qui n'a jamais été rendue aussi évidente que pour ce média puisque la BD « c'est bien du texte et des images »), définition qui handicape la bande dessinée dans ses prétentions artistiques comme elle a pu handicaper d'une autre façon le roman au XIX<sup>e</sup> siècle, ces critiques affirment, après une série d'autres, l'indivisibilité du mode d'expression, sa « spécificité », et fournissent des certificats d'authenticité en intronisant, par exemple, Töpffer inventeur et gardien de la véritable tradition du « neuvième art » (20). Mais ils demeurent seulement sur la voie d'une véritable définition « pure », c'est-à-dire purifiée, s'imposant à tous, débarrassant la BD de toute fonction utilitaire et ses auteurs de toute dépendance sociale. Peeters assimile en priorité la BD à un type particulier de narration ou narration imagée, ce qui l'amène à distinguer « quatre modèles d'occupation de la planche », dont l'un seulement serait idiomatique de la BD (21). Cet impératif narratif, Groensteen (22) en fournit une défense théorique. Dans sa crainte de répéter « l'erreur historique dont le cinéma fit les frais dans les années 20 » – retirer à ce mode d'expression son assise populaire en abandonnant la narration –, il évoque le « leurre de la bande dessinée pure », en rappelant qu'une séquence d'images, même prises au hasard, offre toujours du sens, de la « dimension narrative virtuelle », il y a « obstination du sens » (ce qui ne peut guère être remis en cause de-

(18) VIALA, 1985 et 1987

(19) Le premier est un scénariste de bande dessinée très recherché, licencié en philosophie, « ancien élève de Roland Barthes à l'Ecole pratique des hautes études », publié dans une collection dirigée par Michel Serres (il a aussi édité avec ce dernier un ouvrage sur Tintin). Le second, ancien rédacteur en chef des *Cahiers de la bande dessinée*, est aujourd'hui l'un des détenteurs de l'autorité étatique dans ce champ puisqu'il est directeur du musée de la Bande dessinée d'Angoulême, organisateur de colloques, auteur de textes théoriques et de bilans économiques

(20) GROENSTEEN, PEETERS, 1994 (inspirés par les travaux de GOMBRICH, 1971, et KUNZLE, 1973 et 1990)

puis *L'Œuvre ouverte*) Soucieux de conserver la BD dans un périmètre étroit, c'est-à-dire de lui conserver son acception historique populaire, il se présente comme le tenant d'une définition antipoétique de la BD « Sauf à être expressément prévenu du caractère "poétique" revendiqué par la bande dessinée qu'il a sous les yeux ( ), le lecteur ne se satisfera pas de l'étincelle provoquée par la rencontre, sur deux cases contiguës, d'une machine à coudre et d'un parapluie » Le lecteur évoqué n'est autre que celui qui trouve la BD trop chère, « le salut pour ce média ne pouvant venir que le jour où un éditeur aura l'audace d'inonder le marché avec un support à grand tirage capable de rallier un public populaire massif » (*Le Monde*, 9 juin 1993) Or les auteurs sont de plus en plus nombreux à contredire cette affirmation, qui se donnent justement pour objectif, dans leurs œuvres, la simple mise en scène de la disparition du récit Ainsi en va-t-il des pastiches, comme ceux de Chaland, consistant à offrir des récits à la manière des « classiques », avec un graphisme légèrement perturbé par rapport à l'original et un scénario au second degré niant en permanence les significations offertes, ou des BD expérimentales comme *La Cage*, de Martin Vaughn-James (23), ou *Idyl*, série de dessins juxtaposés de l'américain Jeff Jones (24)

Parangon de la lecture, la lecture « littéraire » s'impose donc aussi pour la bande dessinée Lorsque Michel Serres (25) écrit sur *Tintin*, c'est pour s'intéresser à la rupture qui se produit dans certains albums, au moment où Hergé introduit des effets autoparodiques de mise en abyme dans son récit, culminant dans *Les Bijoux de la Castafiore*, album dans lequel le récit entre en pleine dissolution « Rien ne s'y passe »,

alors que dans *Tintin et les Picaros* « il ne [se] passe rien que du représenté » Le succès d'Hugo Pratt, essentiellement auprès des catégories les plus cultivées de la population (cf Donnat et Cogneau), provient de ses aptitudes à renouveler le genre de l'aventure, mais il est certainement rendu possible par son dépouillement graphique qui l'éloigne des auteurs de BD vulgaire, et par la facilité avec laquelle il a su rendre claire la filiation de la bande dessinée avec son modèle avoué, mais craint, la littérature Pratt fait voyager son héros ou anti-héros, Corto Maltese, dans un début de siècle romantique, au sein de cultures contrastées, mais aussi, et avec habileté, dans l'espace des références littéraires (apparition d'écrivains aventuriers comme Jack London, citations diverses, lectures de poèmes, etc) Désormais, on peut opposer les BD objets de nostalgie et les bandes dessinées sujets d'admiration, ou, comme l'explique Umberto Eco (26), d'un côté le « Prince Vaillant correct et académique », « la qualité après tout sauvage des Phantoms et des Mandrake des temps héroïques », « la perfection artisanale de Caniff », et de l'autre « les bandes dessinées très cultivées de Pratt » « Lorsque je lis Pratt, je ne peux oublier les livres que j'ai lus avant les siens parce que les histoires de Pratt sont également de la littérature » La BD peut faire son entrée sous la Coupole (en 1991) à travers quelques auteurs « vertueux » – éloignés des sous-producteurs – tel Régis Franc, dont les narrations se situent, selon un académicien, entre « Proust et la Virginia Woolf des *Vagues* » (27) La bande dessinée entre dans l'espace de la littérature, tant parce que le regard qu'il faut poser sur les « bonnes » BD ne devient pas différenciable du regard que l'on doit avoir sur les

(21) PEETERS, 1993

(22) GROENSTEEN, 1988

(23) Qu'un critique analyse au moyen de la notion d'« encre blanche » (AVELOT, 1988)

(24) Dont le même Groensteen a donné un compte rendu élogieux quelques années auparavant citant Blanchot, il présente *Idyl* comme une œuvre « en prise directe avec l'essence même de la BD » opérant « une dilution extrême du fil narratif », ne laissant subsister entre les cases « à peu près que des liens de voisinage, tissant à travers la page un réseau topologique et analogique » (GROENSTEEN 1985)

(25) SERRES, 1972 et 1977

(26) ECO, 1984

(27) RÉMY, 1993

grandes œuvres écrites, que parce que la BD, lorsqu'elle est reconnue, devient un substitut proche de l'écrit. *Tintin* est offert aux enfants dans l'espoir que cela suscite chez eux le goût de la lecture et le désir de passer à d'autres ouvrages. Dans la lutte contre l'illétrisme et dans le cadre d'une politique de diffusion de la lecture, la BD peut désormais être présentée comme un atout. « Tout est bon qui permet aux gens de lire un peu plus », explique le sociologue au pouvoirs publics (28). Le jury de la revue *Lire* consacre comme meilleur livre de l'année 1992, et pour la première fois en seize années d'existence, un album de bandes dessinées, *Froid équatuer*, de Bilal (on appréciera l'oxymoron). C'est un palmarès littéraire qui accueille cette bande dessinée, de même que ce sont des émissions littéraires qui crédibilisent les auteurs. Pratt invité unique de « Caractères » en juin 1991, Tardi encensé par Eco dans « Jamais sans mon livre » en décembre 1993. La résistance lettrée à la bande dessinée ne s'est évidemment pas évanouie, et trace toujours des limites à la reconnaissance (29). Peu d'œuvres sont encensées et la rareté introduite fournit bien l'indice du succès pour quelques auteurs acceptés ou tolérés à l'intérieur du cercle magique de la littérature. La réussite d'auteurs ne s'accompagne par conséquent pas nécessairement de la promotion du moyen d'expression, elle signifie plutôt le détachement de ces auteurs de cet univers.

La reconnaissance symbolique apportée par l'Etat, à travers ses grandes étapes (30), ne fait que renforcer cette situation. A la réhabilitation d'une forme mineure d'art, chargée d'initier ou de convertir par paliers aux grandes créations artistiques contemporaines, c'est-à-dire aux formes supérieures d'art, un public « populaire » qui leur est traditionnellement rétif, succède après 1981, et pour des raisons en partie électorales, l'apologie d'une « cul-

ture jeune », valeur de gauche. Si les sommes engagées par le pouvoir politique dans la création de filières professionnelles, dans les diverses aides à l'exportation ou même dans le centre national situé à Angoulême, se sont révélées être très faibles, le geste de l'Etat, d'une haute portée symbolique, a certifié une reconnaissance entamée depuis longtemps en dehors de sa sphère. Mais cette reconnaissance peut prendre la forme d'un cadeau empoisonné. L'assimilation fréquente à une culture jeune, proche de la mode vestimentaire par exemple, ou même à nouveau à une forme mineure d'art, en signifie souvent les limites. L'administration de la profession ainsi que la prise en charge par l'Etat de la gestion de son image publique, aussi timides soient-elles, font automatiquement perdre de l'« authenticité » et de sa puissance contestataire à la bande dessinée. Les procédures de soutien de la création n'orientent pas nécessairement celle-ci dans le sens désiré par une large fraction du public. Enfin, la distinction régulièrement opérée par le ministère de la Culture entre une bande dessinée de qualité, « créative », autrement dit spéculaire, et une bande dessinée « médiocre », de type commercial, accentue la scission à l'intérieur du champ. Alors que quelques auteurs sont invités à troquer leurs vêtements de marginaux pour des habits d'artiste, une majorité d'entre eux sont condamnés à rejoindre l'enfer de l'infralettrature.

Le traitement que l'école réserve aujourd'hui à un moyen d'expression autrefois abhorré n'est pas différent. Certes, les programmes s'ouvrent à la bande dessinée. Mais les choix dans le corpus ne sont évidemment pas innocents. L'introduction dans les manuels d'extraits d'œuvres déjà primées, déjà légitimées à l'extérieur de l'institution scolaire suivant les critères « classiques » (préférence envers les auteurs « anciens », « pères fondateurs » de courants...), ne fait que redoubler l'effet

(28) PASSERON, 1991

(29) Un membre du jury de la revue *Lire* justifie ainsi le choix d'une bande dessinée : « Faut-il mépriser une catégorie de livres où le racolage et la vulgarité sont souvent de mise mais qui a produit d'incontestables chefs-d'œuvre ? » (*Lire*, n° 207)

(30) Cf. SAINT RÉMY 1991

de légitimation initial (31) Les écoliers sont incités à lire des morceaux choisis d'œuvres remarquables, c'est-à-dire à diviser et à hiérarchiser suivant les mêmes critères que ceux utilisés pour les œuvres du champ littéraire La description et le commentaire des effets rhétoriques utilisés, procédures importées de l'étude du roman ou de la poésie désormais appliquées à la bande dessinée, éradiquent le plaisir immédiat de la lecture, c'est-à-dire le mode d'appropriation le plus courant pour ces produits de grande diffusion L'application des lois de la critique littéraire à la bande dessinée constitue donc une reconnaissance mais aussi une dénaturation de cette dernière

### Les facteurs d'infantilisation de la BD

La bande dessinée est engagée dans un processus complexe de reconnaissance et de dénégation, elle hésite de façon permanente entre une acception artistique et une acception artisanale Dans le cadre d'une sociologie interactionniste (32), son avenir en tant qu'art va dépendre de la capacité de ses acteurs à produire des critères anti-utilitaires, ou en tant qu'artisanat à produire des conventions Dans le cadre d'une sociologie de la domination (33), sa réussite artistique à long terme va dépendre non seulement de la possibilité d'instaurer une hiérarchie dans le champ mais aussi du soutien externe continu d'une demande en affinité avec cette production On peut admettre qu'elle a atteint « un point de basculement » (34) au cours des années 80 et acquis une autonomie de champ, mais pour observer aussitôt que des effets de balancier et donc de retour en arrière se produisent Si d'importants facteurs jouent en faveur de sa consécration artistique, tout un ensemble d'autres facteurs contri-

buent régulièrement à son infantilisation et à sa caractérisation marchande, c'est-à-dire à lui forger une identité hétéronomique La BD, dans les différents champs sociaux intéressés à sa définition, demeure un moyen d'expression entaché de « défauts », de « stigmates » sa jeunesse, la jeunesse de son public, la bâtarde de sa technique comparée aux techniques « pures » de la littérature ou de la peinture, la confusion du moyen d'expression avec un genre ou une série de genres comme la science-fiction, le comique ou le romanesque Elle se voit redéfinie par sa puérité chaque fois qu'une nouvelle vague de séries dessinées sur papier ou sur écran de télévision ou de cinéma (les *Tortues Ninja* après *Superman* ou *Astérix* après *Bécasine*) et qu'une nouvelle génération de jeunes lecteurs en approprient au moins partiellement le sens, par ses propriétés adolescentes chaque fois qu'une œuvre érotique ou violente rencontre un succès de grande ampleur Chaque campagne commerciale d'envergure la renvoie dans son ensemble à son statut de produit de grande diffusion, à ses « terres d'imprimerie », comme disait Furetière En dépit des démonstrations visant à prouver la spécificité de son langage, son statut artistique reste tiraillé pour beaucoup entre une définition par l'écriture et une définition plastique, picturale elle doit emprunter aux arts reconnus comme tels sa légitimité, elle n'a pas trouvé ses esthètes ni ses historiens (ou pas suffisamment) Les expositions de planches au sein de galeries et de grandes salles publiques traditionnellement réservées aux peintres, les articles consacrés à la BD dans les revues artistiques, les palmarès ou les émissions littéraires accueillant des bandes dessinées sont autant de moyens pour la BD de jouer sur les deux tableaux, de passer par d'authentiques canaux d'affirmation Mais, si elle peut gagner à ce jeu, elle peut y perdre

(31) Ce que souligne un socio-pédagogue comme REUTER, 1986

(32) BECKER, 1988

(33) BOURDIEU, 1992

(34) Comme le fait MASSART, 1984, et les auteurs de nombreux articles de journaux ou d'ouvrages littéraires de synthèse publiés dans les années 80-90 Le modèle fourni par la sociologie des champs a servi à étudier la bande dessinée dans différents pays, ainsi, à propos du Portugal, ANDRADE et alii 1990

aussi puisque les arts reconnus ne sont en fait guère prêteurs et ne lui concèdent souvent de l'espace que pour mieux l'instrumentaliser la BD se désagrège dans l'univers des créations plastiques ou dans celui de la création littéraire, comme, à l'autre extrémité, elle peut se transformer en simple plaque d'enregistrement des autres médias (reprise de personnages issus de la télévision, des jeux vidéo), la capacité de la BD de produire de nouveaux personnages connus s'étant amoindrie (pour le moment) Des formes extrêmes et subtiles de dénégation ne sont pas à exclure Si le *Pop art* de Lichtenstein a pu sembler faire rejaillir de son prestige sur un média populaire qui l'a inspiré, c'est en grande partie par méprise puisque ce mouvement n'a jamais eu d'autre intention que de partir de la reproduction du matériau culturel le plus vil, le plus quotidien, pour le transmuter en art par la seule grâce de cette opération magique qu'est la signature (moyennant quelques minuscules transformations graphiques) (35) Les débats sur la « culture » (36) qui se sont multipliés depuis quelques années ont parallèlement été l'occasion pour ceux qui se définissent comme les spécialistes de l'écrit de réaffirmer rituellement leur condamnation d'un objet inconsistent, associé au règne décadent de

l'« image », à travers des oppositions d'essences qui n'ont pas grande signification scientifique ni artistique « on ne peut tout de même pas comparer *Astérix* et *Mme Bovary* » Constituée en menace à l'intérieur du champ culturel, elle ne l'est pourtant guère pour l'écrit et vient surtout, dans ses formes nobles, actualiser la lutte pour la détention de la « culture » entre certaines fractions jeunes et certaines fractions anciennes, dans ses formes vulgaires représenter aussi une initiation à la lecture pour une population jeune, de faible niveau social Dans ce contexte, la BD peut apparaître comme un art, mais subordonné - ainsi que le discours étatique le laisse parfois entendre Partie prenante dans la formation culturelle et scolaire de l'enfant, la bande dessinée s'expose enfin toujours à la censure, à des campagnes morales de dénigrement, de dénonciation des déviations psychopathologiques dont il est toujours possible de lui attribuer la paternité (37) Même si, après la disparition des grandes campagnes des années 40-50, avec la banalisation aussi de la lecture de BD, le risque de subir un ostracisme généralisé apparaît faible, alors qu'il est élevé pour les médias plus récents et plus visibles socialement tels que les jeux informatiques (38), il reste que la BD représente encore

(35) La plupart des artistes *Pop art* manifestaient une véritable sympathie pour la quotidienneté américaine et ses modes d'expression dont ils avaient généralement une expérience professionnelle L'utilisation qu'ils ont faite des objets populaires a rendu possible une certaine forme de reconnaissance de ces derniers et même, dans le cas de la BD, l'apparition d'effets de mode Mais si la BD américaine du milieu des années 60 est redevable de son renouveau esthétique et commercial au succès de Lichtenstein, elle l'est surtout en raison de l'effet en retour que le *Pop Art* a pu avoir sur les auteurs utilisés initialement par Lichtenstein la liberté d'assumer désormais les aspects les plus schématiques du dessin et d'en procéder à une exploration systématique Il est très exagéré d'écrire, comme l'ont fait GOPNIK et VARNEDOE (1991), que « le *Pop art* a sauvé les comics », le renouveau de ces derniers, en Europe comme aux Etats-Unis, résultant de l'ensemble des transformations sociales survenues au cours des années 60 Au-delà de la sympathie manifestée pour le quotidien, les artistes pop n'ont en fait jamais répudié les processus traditionnels de formation, de consécration et de commercialisation de la valeur artistique la séparation entre le trivial et l'art, la rue et le musée, les effets de distanciation, la signature (MOULIN, COSTA, 1975) Lichtenstein expulsait très explicitement la BD de la sphère picturale et ne lui reconnaissait aucune velléité d'affirmation dès 1966 « Moi, je ne considère pas la BD comme un art, voyez-vous, mais elle offre des possibilités, et c'est cela qui m'intéresse » (Lichtenstein, 1966) « Donald Duck en tant qu'élément d'une œuvre d'art n'est pas la même chose que Donald Duck en tant que personnage d'un récit de bande dessinée L'image est peut-être identique dans les deux contextes, mais son sens ne saurait être le même » (Lichtenstein, 1989) La BD n'a d'autre destin artistique qu'à être transfigurée en « du Lichtenstein »

(36) Cf DONNAT, 1991

(37) Dénonciations reposant sur une conception très frustrée des rapports entre production et réception de messages la théorie dite de la « seringue hypodermique » Sur la liaison entre BD et violence infantile, réputée introuvable dès le début de l'après-guerre, voir le rapport du Sénat américain de 1950, cité par GABILLIET, 1992, ou, plus récemment, l'étude de TAN et SCRUGGS 1980

(38) Il serait intéressant de procéder à une comparaison systématique des discours tenus par les divers *entrepreneurs de morale* (pédagogues, psychiatres, associations familiales, politiques...), dans les années 50, à propos de la bande dessinée et dans les années 90 à propos des jeux vidéo pour en dégager les invariants, par-delà les variations dues aux transformations des univers sociaux et culturels des pays occidentaux

un enjeu dans le domaine de la morale publique comme le démontrent les tentatives de main-mise sur le secteur (avec le rachat de l'éditeur *Dargaud* par le groupe catholique *Ampère* en 1989 [39]) ou la surveillance vigilante qu'exerce la Commission de contrôle sur les publications. Ceci a des conséquences fortes sur le processus d'institutionnalisation de la bande dessinée, freiné par exemple dans le domaine scientifique où l'étude est diluée dans l'ensemble des sciences humaines, ce qui interdit le lancement de projets de recherche de longue haleine et la coordination entre chercheurs au moins aussi éparpillés dans l'espace théorique que dans l'espace géographique, dissuadés d'opérer une spécialisation dans un domaine aussi peu porteur, souvent réduits à l'amateurisme (40)

### **Le rôle des disciplines scientifiques**

Le discours savant, lui même, qui se proposait de dissiper les « malentendus » concernant la bande dessinée et qui a servi par conséquent à la légitimer et à redéfinir le regard que l'on portait sur elle (voir l'encadré), a aussi souvent contribué à renforcer la hiérarchie officielle des arts et à la maintenir dans son statut d'infériorité

A partir de la Seconde Guerre mondiale et jusqu'au milieu des années 60, la bande dessinée se situe à l'intersection d'une série de condamnations radicales qui incitent peu à la production de savoirs scientifiques bienveillants pour le sujet. Les discours sur la lecture sont certes alors dans la continuité des discours antérieurs (41) : les publications bon marché et illustrées sont la cible des éducateurs, chrétiens comme laïques, depuis le début du siècle, en rai-

son de leur « immoralisme » et de leur « vulgarité ». Mais dès qu'elle devient littérature industrielle (42), mal contrôlée et destinée prioritairement aux enfants, la bande dessinée peut apparaître comme le lieu de tous les fantasmes, de toutes les perversions et de tous les endoctrinements. L'intervention de l'Etat dans le domaine thérapeutique et le rôle grandissant de nouvelles institutions dans le fonctionnement familial renforcent à cette époque une nouvelle conception de l'enfant qui a vu progressivement le jour au cours du siècle. Désormais présenté comme une victime potentielle d'un environnement nocif que l'Etat et les institutions doivent transformer, l'enfant ne peut pas devenir naturellement un criminel, il peut être intoxiqué par de mauvaises lectures ou protégé par de saines lectures (d'où l'existence aussi d'illustrés catholiques et d'une presse communiste). La réflexion sur les cultures de masse devient rapidement interrogation sur la délinquance juvénile (43), d'autant que les balbutiements d'une « culture jeune », l'affirmation symbolique progressive de la génération qui soutiendra la création du rock (44), sont à l'origine de nouvelles tensions familiales aux Etats-Unis et en Europe. Les disciplines habilitées à dire ce que peut vraiment représenter ce média pour l'enfant, pour son développement intellectuel, pour sa scolarité, et donc aussi pour ses parents, la psychologie et les sciences de l'éducation, sont très largement sollicitées quand elles ne sont pas à l'origine des campagnes de dénonciation, à travers certains de leurs membres (qui ont généralement été récusés ensuite par leur profession). En Europe, en France en particulier, le pouvoir politique, en s'entourant de spécialistes

(39) *L'Événement du jeudi* 26 janvier au 1<sup>er</sup> février, 1989, *Libération* 26 janvier 1989

(40) Le chercheur sur la BD, comme tout chercheur sur une « culture populaire » non reconnue, est de ce fait un Janus à deux visages malheureux. Il est toujours menacé d'être pris pour un croisé soit de la « sous-culture » qu'il étudie, important son fanatisme ou son prosélytisme dans l'université, soit d'une science trop formelle et inhumaine pour les amateurs de cette culture populaire.

(41) CHARTIER, HEBRARD, 1989 ;

(42) Aux Etats-Unis, depuis le début du siècle, dans le domaine des bandes quotidiennes (*Comic strips*) et depuis les années 30 dans le domaine des journaux pour enfants (*Comic books*). En France, depuis 1934 et la pénétration des comics américains. Voir FOURMENT, 1987 et NYSTROM, 1989.

(43) PLATT, 1969 ; LASCH, 1979

(44) PETERSON, 1991

tels que Henri Wallon, réglemente, dès 1949, les possibilités d'expression de la bande dessinée, la critique communiste de l'hégémonie culturelle américaine pouvant à cette occasion rejoindre la critique, plus familialiste, des partis chrétiens (45) Aux Etats-Unis, c'est un véritable mécanisme d'encouragements réciproques entre associations (familiales, catholiques), psychiatres et commission sénatoriale qui se met en place après la guerre pour aboutir à un processus d'autocritique collective des éditeurs (46)

La BD ne peut susciter dans les milieux intellectuels qu'un opprobre généralisé ou une attention distraite, dilettante, à la rigueur nostalgique. L'attitude ironique à l'égard des campagnes de dénonciation n'est le fait que de quelques-uns, tel Leslie Fiedler, essayiste littéraire juif américain qui analyse l'opposition entre cultures populaire et supérieure en termes de différenciations sociales (47) Aux imprécations d'intellectuels conservateurs ou marxistes (48) contre une culture massifiée ne répond guère, dans les sciences sociales, qu'une sociologie américaine des médias, plus attentive que la sociologie européenne à ce phénomène de grande ampleur – la précocité de la recherche aux Etats-Unis pouvant s'expliquer, par-delà la dynamique spécifique de recherche, par l'antériorité du phénomène dans ce pays et par la plus grande familiarité des chercheurs avec les comic strips, publiés quotidiennement à des millions d'exemplaires dans la presse adulte, alors qu'en Europe la BD ne

devient tardivement un média qu'avec les illustrés pour enfants. Cette sociologie s'intéresse aux « comics » dans la perspective générale des « usages et gratifications », en ne leur accordant qu'une attention périphérique à côté de la radio et du cinéma, quoique très supérieure à celle que leur portent aujourd'hui les spécialistes des médias (49) Kendall et Wolf (50) examinent les processus d'interprétation d'une bande dessinée antiraciste, Fiske et Wolf (51) – dont les résultats influencèrent les propos nuancés de Riesman (52) – la lecture de comic books par des enfants. La lecture régulière des comic strips dans les journaux est en partie assimilée à une routine cognitive et sociale dans les analyses de Bogart (53), elle permet d'alimenter la conversation ouvrière, en sujets stéréotypés, aux significations claires, dans les sociétés impersonnelles décrites par Simmel. A côté de ces travaux pionniers assez peu normatifs, mais réduisant les comics à leur dimension de communication, on trouve les premières enquêtes statistiques sur les lectorats, entamées dès les années 20 aux Etats-Unis pour le compte des journaux publiant des bandes quotidiennes, dont les résultats ont permis de remettre en cause la relation jusque-là supposée étroite entre lecture de « comics », faible statut social et faible niveau d'études (54) En règle générale, aucune prise de parti raisonnée en faveur de la BD, aucune recherche cumulative n'est rendue possible, même au nom d'une défense de la culture populaire. Il est frappant de relever dans le grand ouvrage

(45) FOURMENT, 1987

(46) GILBERT, 1986, et GABILLIET, 1992

(47) FIEDLER, 1955

(48) ADORNO, 1963. Sur ce point voir MUKERJI, SCHUDSON, 1986. Le seul grand courant de pensée implicitement favorable aux arts populaires dès les années 30, mettant l'accent sur leur vitalité au nom d'un rejet des dualismes émotion/raison et vie/esthétique, est le pragmatisme américain de Dewey (cf DEWEY, 1987 p. 11, cité par SHUSTERMAN)

(49) On ne retrouve par exemple pas trace de la BD dans la liste des thèmes référencés ni dans l'index général de l'imposant *Dictionnaire critique de la communication* dirigé par Lucien SFEZ (PUF, 1993)

(50) KENDALL et WOLF, 1949

(51) FISKE et WOLF, 1949

(52) RIESMAN, 1964 (publié aux Etats-Unis en 1950)

(53) BOGART, 1955

(54) Un premier compte rendu a été fourni en France par COUPERIE, 1967. Voir aussi ROSENBERG, WHITE, 1957, et WHITE, ABEL, 1963. Sur les difficultés en sociologie à reconnaître les groupes de lecteurs de BD de manière empirique, voir KUTSCH, 1980. Le précurseur de ces études est peut-être VAN GENNEP qui observait en 1911 que les consommateurs d'imagerie populaire, notamment l'imagerie d'Epinal, ne provenaient plus des milieux populaires ruraux mais de plus en plus de la ville.

de Richard Hoggart (55), paru en 1957, une condamnation sèche des « comics », traduisant une volonté de préserver une authentique culture populaire anglaise de la culture de masse américaine, renvoyant dans une note de bas de page aux travaux du psychiatre américain le plus actif dans la campagne de persécution des éditeurs américains des années 50. Cette même année 1957, le premier grand travail critique collectif sur le problème de la culture populaire et de masse est édité aux États-Unis (56), mais il ne rencontre guère d'écho avant les années 60.

A partir du moment où la BD commence à se faire entendre, que des groupes de sympathisants, d'auteurs et enfin d'étudiants et d'enseignants la rendent plus digne d'intérêt, avec le plus d'efficacité en Europe, et en particulier en France (57), la BD va non seulement devenir un thème de recherche courant dans les domaines artistique, historique, littéraire ou sociologique, un support pour les interrogations traditionnelles (l'image de la femme dans , les thèmes religieux dans ), elle va être constituée en objet scientifique de manière systématique par des disciplines qui peuvent se constituer dans le même mouvement en sciences. La légitimation n'a cependant pas été dénuée d'ambiguïté dans les deux cas. Les études en lettres, en science de l'éducation, en sciences sociales, etc., souvent dispersées, ont surtout porté sur les contenus, pour reprendre le bilan de Knilli et alii (58). L'absence dans la plupart des cas de véritable problématique scientifique ou de recherche empirique a pu contribuer à discréditer l'étude elle-même et, par ricochet, les productions populaires – malgré l'existence de travaux de qualité. Du côté de la constitution de la

bande dessinée en objet scientifique, une incapacité à produire un effort soutenu dans le temps dans l'explication de ce seul média ou art a empêché que le renouvellement de problématique opéré dans les années 60 par Gans, Katz, Lowenthal et Shils en sociologie de la culture ou de la communication, se traduise par une spécialisation de la recherche (59). C'est la sémiotique naissante qui, à la fin des années 60, a cherché à accaparer le discours savant au sujet de la BD et à bénéficier de cette prime de nouveauté que son explication pouvait représenter. Mais elle ne s'est emparée de ce bel objet que pour illustrer une théorie générale de la culture comme théorie de la communication, débordant la linguistique, une théorie du signe et du code appliquée non plus seulement aux messages écrits, mais également aux messages visuels (60) et physiques. Or, devant les difficultés rencontrées par les divers théoriciens à cataloguer les codes de l'image, la BD n'a souvent été utilisée que pour son caractère conventionnel, pour sa supposée immédiateté et donc simplicité – présence d'onomatopées, de séquences d'images bien délimitées, donc de codes explicites – sans que cette simplicité désarmante n'ait véritablement été interrogée pour elle-même ni mise en doute. Les messages ne pouvaient faire évidence pourtant pour ceux qui les étudiaient que parce qu'ils y étaient familiarisés, les générations ou les individus ne l'ayant jamais été nous rappelant leur incapacité à entrer dans la lecture de BD (61). Cette aisance dans la lecture de BD n'aurait jamais dû représenter une présomption de simplicité du moyen d'expression lui-même, inclus par un Roland Barthes dans « ces formes dérisoires, vulgaires, sottes, dialogiques, de la sous-cul-

(55) HOGGART, 1970, pp. 254-255.

(56) ROSENBERG, WHITE, 1957.

(57) La description des premières sociétés savantes a été faite par Boltanski. Pour les productions, nous renvoyons aux bibliographies internationales plus ou moins complètes : KEMPKE, 1974, TILLEUIL, 1984, LENT, 1987, NEUMANN, 1987, PEREZ, Thomas, 1991, DEYZIEUX, Marcel, 1993.

(58) KNILLI et alii, 1983.

(59) Constat que l'on peut aussi faire pour la musique ou le cinéma populaire (cf. LEWIS, 1978).

(60) BARTHES, 1964, ECO, 1970.

(61) Voir les deux premiers numéros de *Lire* dans lesquels il était demandé à quelques personnalités leur opinion sur le média : « Les bandes dessinées, c'est un phénomène curieux : je ne les comprends pas, ça m'agace » (Françoise Giroud), « je vais vous faire un aveu de vieillard de ma génération : je n'y comprends rien, mais rien. C'est un grimoire » (Jacques Monod).



ture de consommation » qui ne le touchaient, malgré son intérêt de sémiologue, que pour « leur bêtise » (62) Umberto Eco (63) avait pourtant fait part de son étonnement lorsqu'une « curieuse expérience » (64) avait démontré que les BD animalières, les plus volontairement caricaturales, comme celles des studios Disney, étaient en fait mieux comprises par les adultes que par les enfants, contrairement à ce que les chercheurs avaient imaginé au départ, lesquels rendaient les enfants plus proches de cette « immédiate expressivité » La simplicité la plus évidente renvoyait à toute une épaisseur de représentations, à tout un apprentissage du grotesque, du comique, de l'épouvante dont les dessins ne donnaient pas la clé Le même Umberto Eco citait ailleurs (65), dans un ouvrage exigeant, l'étude d'Evelyn Sullerot (66) sur le roman-photo, dont les conclusions ne cessaient de déranger le spécialiste de sémiotique les lectrices soumises à un test de mémorisation évoquaient après coup des scènes qui n'existaient pas dans la page lue, elles remplissaient les ellipses entre deux cases Ce phénomène de grande ampleur, bien connu aussi pour la bande dessinée, ne pouvait être évacué aussi expéditivement que le faisait Eco en affirmant que « cette technique renvoie à un code tellement précis ( ) qu'elle fournit en définitive de la signification assez attendue et donc une information réduite » En fait, les ambitions d'une sémiotique qui régenterait les sciences de la culture ont très vite buté sur l'impossibilité de ramener les gestes humains ou l'image à une rhétorique extrêmement réductrice fondée sur la dissociation des messages visuels et linguistiques

ainsi que sur la dissociation du message, de l'émetteur et du récepteur (67) Au-delà des messages visuels cognitifs, les significations de telle ou telle bande dessinée dégagées par le sémiologue, devenu à cette occasion marxiste ou marxien, n'étaient donc pas nécessairement en accord avec les réceptions des lecteurs, comme le démontraient déjà les travaux effectués autour de Lazarsfeld dans les années 40 Les idéologies conservatrices, les codes implicites de sens présents dans les produits culturels de grande consommation ne disaient rien des modes d'appropriation des spectateurs et des lecteurs Devant cet échec de la sémiotique, qui était aussi un oubli du sujet et de son action à travers l'interprétation, c'est la psychanalyse qui a souvent servi de renfort dans l'explication de la BD Mais si la psychanalyse des œuvres, dont les limites sont apparues très tôt dans le domaine littéraire, a pu retrouver un souffle dans l'étude de la bande dessinée c'est pour ne voir en elle qu'un réservoir de symptômes particulièrement intéressants car manifestes (68) Discipline participant à la définition de l'enfance et de la déviance, elle a découvert un espace neuf dans lequel elle a pu s'engouffrer, qui l'appelait comme elle l'appelait Attirée par la logique circulaire bande dessinée-enfance-déviance, elle n'a fait que renforcer cette logique, comme l'ont constaté avec lucidité ses promoteurs (69), en demeurant dans le cadre d'une théorie qui écrasait les œuvres dans leur diversité sous le rouleau compresseur de la « communication » (70)

La sociologie des champs, pour sa part, en se contentant d'enregistrer la naissance d'un art moyen sans se poser la question

(62) Cité par NAVILLE, 1982

(63) ECO, 1970

(64) CANZANI, 1965

(65) ECO, 1985

(66) SULLEROT, 1963

(67) De nouvelles recherches sur la bande dessinée, fondées sur une conception plus large de la « sémiotique », se référant aux nouveaux travaux de Searle, Eco et Sperber et Wilson voient aujourd'hui le jour, cf WATTS, 1989

(68) Pour un exemple caricatural, voir l'étude d'Alain REY, 1978

(69) COVIN, FRESNAULT-DERUELLE et TOUSSAINT, 1976

(70) La critique psychanalytique récente, qui n'a souvent de rapport à Freud que dans le vocabulaire utilisé et pas dans la manipulation contrôlée des outils de la psychanalyse, fait machine arrière et ne cherche plus à « considérer la bande dessinée comme une langue au sens d'un système général de communication, mais comme l'occasion de prises de paroles multiples » (TISSERON 1990)

de sa spécificité, ne l'a saisi, comme les autres formes d'expression semi-légitimes, que dans ses rapports d'homologie avec la culture « légitime ». Elle ne s'est intéressée à elle qu'à partir du moment où elle s'est constituée en « champ » (sur le modèle du champ littéraire français, modèle lui-même de tous les autres champs), c'est-à-dire au moment où des propriétés similaires à celles du champ littéraire se manifestaient. Ce faisant, elle a relégué dans l'ombre ce que la lecture de bandes dessinées pouvait avoir de différent de celle préconisée par l'institution scolaire. L'étude de la bande dessinée ne servait qu'à alimenter la recherche d'invariants, de « mécanismes qui accompagnent l'apparition d'un champ formé sur le modèle des champs de culture savante », accompagnée d'un diagnostic pessimiste sur les chances de réussite de la bande dessinée, en partie confirmé (l'argument était fondé sur la persistance d'un ethos des auteurs incompatible avec leur ambition). Ce produit culturel ne faisait l'objet d'une étude qu'à l'instant où il présentait des similitudes avec la culture légitime, à laquelle il suffisait de renvoyer. L'analyse de la légitimation des arts moyens, loin d'être neutre, méta-sociale, pouvait produire des effets conservateurs dans le champ culturel en rendant inutiles pour la recherche les brouillons du passé ou du présent artisanal d'une BD à l'esthétique fonctionnaliste. La description des aspects de domination était efficace, mais celle des fonctions remplies par la lecture de ces œuvres « populaires » – populaires non pas tant par leur public que par leurs caractéristiques éditoriales et leur diffusion massive – ou celle de la production des formes et des contenus était oubliée. L'étude des processus de légitimation n'était à aucun moment contrebalancée par une étude de ce en quoi la BD participe à la création d'une culture, pas seulement au sens restreint d'une culture à opposer à une inculture, mais d'une cul-

ture au sens anthropologique (71) un cosmos de rapports dotés de sens pour ceux qui en sont les acteurs. L'analyse des arts moyens était à la fois plus audacieuse et en retrait par rapport à l'anthropologie dont elle était en partie issue. Plus audacieuse parce qu'elle inscrivait dans la dynamique de concurrence sociale les goûts et les arts légitimes, elle cessait de les faire flotter dans un espace idéal, tout en ne les déduisant pas de macro-structures sociales. Mais en retrait parce qu'elle perdait au passage tout ce qui n'avait pas été placé dans cet espace par les agents. On a pu accuser Lévi-Strauss d'avoir voulu abolir les hiérarchies culturelles dans ses travaux, qui inscrivaient certaines bandes dessinées dans le prolongement des structures mythiques (72). Ce dernier ne faisait qu'appliquer le principe de relativisme culturel qui incite à ne pas former de jugement de valeur et à toujours opérer la description, alors même qu'il avouait, en tant qu'agent se devant de juger sa propre culture, une réelle et franche antipathie à l'égard du rock et de la bande dessinée, selon lui purs « phénomènes sociologiques » (73) (formule étrange et bien peu sociologique dans laquelle l'adjectif évoque la caractérisation que faisait Le Bon de la foule par la folie). Chez Bourdieu, le principe de relativisme culturel allait jusqu'au rappel de l'arbitraire social des hiérarchies culturelles, y compris de celles des sociétés occidentales, mais la réflexion sur la construction de ces hiérarchies passait essentiellement par une attention à la « culture » noble, en particulier à son enfermement progressif dans un processus de redites et de différenciations marginales, et ne posait la question des effets de l'analyse dans le champ social qu'en termes flous. C'est dans un entretien accordé à une revue de science-fiction, dont l'aspect confidentiel témoigne de l'intérêt du chercheur de s'attirer les sympathies des agents des sous-cultures et des limites de cet intérêt, que ressort peut-

(71) GRIGNON, PASSERON, 1989

(72) LÉVI-STRAUSS, 1964. Cette piste de recherche a été particulièrement explorée dans le domaine de la culture populaire, dans le cas de la bande dessinée, surtout par ÉCO (1976), mais elle a pu mener à la caractérisation de cette dernière par la seule notion de récit et de structure mythique, et finalement à sa réduction à un folklore

(73) LÉVI-STRAUSS, 1988

être le mieux cette position à propos de la BD ou de la SF (74)

« Dire que la SF est un genre *mineur*, c'est-à-dire socialement inférieur, est un simple constat. Ce qui ne veut pas dire une ratification. Je ne voudrais pas qu'il y ait de malentendu. L'enregistrement empirique d'une hiérarchie est souvent compris comme une consécration de cette hiérarchie. Et, de fait, en général, celui qui enregistre, inscrit dans un registre, confère par là même une valeur de droit à ce qu'il écrit ( ) Donc, j'enregistre cette hiérarchie, mais sans la consacrer ( ) Ce que l'on appelle la culture, c'est cette culture historique qui permet de référer le dernier venu aux prédécesseurs et aux contemporains. En un mot, de faire des *différences*, des distinctions. Cela se voit bien dans la peinture d'avant-garde (les toiles monochromes de Klein ( )) où des productions ne sont intelligibles que dans le cadre d'une histoire ( ) Ce qui est drôle (si on veut ( )), et qui tend à prouver en tout cas qu'on ne sort pas si facilement du cercle sacré de la légitimité, c'est que les défenseurs iconoclastes de la « contre-culture » importent dans cette culture discréditée les postures les plus traditionnelles dans l'ordre de la culture la plus cultivée ( ) Les mêmes perversions, qui sont un effet inversé de la domination, doivent se retrouver à propos de la BD. On va investir dans ces genres, dans un souci de revanche et de renversement des hiérarchies, les postures les plus caricaturalement culturelles qui étaient autrefois investies dans la peinture du quattrocento. Il reste que c'est un facteur de changement important. Et il n'est même pas exclu, après tout, que la simple explication de l'arbitraire des hiérarchies, par un effet d'autorité scientifique, ait une certaine force sociale. »

Le constat de la domination s'exerçant sur les auteurs-artisans (ou sur leurs commentateurs), doublement dépossédés

puisqu'ils intériorisent la supériorité des arts nobles tout en tentant de reproduire à leur échelle les caractéristiques de ces arts, n'interdit pas de voir que la production de ces auteurs n'est pas dénuée d'expressivité, ce que Bourdieu ne précise jamais, fasciné qu'il est par la prégnance du modèle distinctif dont il dégage les caractéristiques et auquel il revient immédiatement dès que le débat porte sur un objet tel que la bande dessinée. Au-delà de la « reproduction en petit » de la culture légitime, il est possible en effet de remarquer que le travail de ces « artisans » contraints par l'ambition, par les directives commerciales et par la spécificité même de leur « art » est de produire des formes et des symbolisations nouvelles qui ne sont pas seulement un abâtardissement de la culture légitime ou une culture pauvre, mais aussi une découverte ou une redécouverte permanente de règles esthétiques et de structures narratives (dans le cas de la redécouverte et dans le moment de la lecture, de l'écoute, de la vision, il importe généralement peu au consommateur d'en retrouver l'origine). Dans la peinture, la contemplation des toiles du naïf Douanier Rousseau peut provoquer une émotion esthétique, qui n'explique certes pas le succès de « ce peintre du dimanche » dont Bourdieu montre bien qu'il est créé par le champ artistique (75), mais qui n'est pas seulement la séduction d'un « écart, propre à séduire les artistes les plus avancés ». De même, dans la bande dessinée ou dans la musique rock, pour prendre certaines des productions peu reconnues, la lecture d'un récit ou l'écoute d'une chanson (76) peuvent engendrer un plaisir consécutif au travail d'auteurs sur des formes qui ne leur sont pas données à l'avance et qui sont tout à la fois copiées sur d'autres formes, modifiées, inventées. De ce fait, les produits les plus illégitimes, chansons, films de série B, romans d'épouvante, séries télévisées, peuvent souvent se prêter au libre jeu

(74) BOURDIEU, 1985. Voir aussi BOURDIEU, 1979, p. 96 : les arts moyens, suivant les stratégies, « peuvent être des propriétés culturelles tout à fait prestigieuses au titre de manifestations d'audace et de liberté », être réduits à leur valeur ordinaire » ou « [apparaître] pour ce qu'ils sont, de simples substituts des biens légitimes ».

(75) BOURDIEU, 1992.

(76) Voir la démonstration de SHUSTERMAN, 1991 et 1993, ou la sociologie de l'œuvre de HENNION, 1993.

L'accroissement de la littérature secondaire portant sur la bande dessinée est intervenu avant que la bande dessinée ne devienne un phénomène d'édition puis pendant le boom éditorial. C'est ce que démontre notre comptage par année de cette littérature, effectué à partir de la bibliographie francophone la plus complète dans ce domaine, celle de Tilleuil (77). Nous avons choisi de recenser l'ensemble des livres nouveaux parus sur le sujet entre 1955 et 1983 en suivant les classifications de Tilleuil (78) et en englobant livres, monographies et thèses francophones, ainsi que quelques ouvrages étrangers non traduits donnés à titre indicatif. Le nombre d'ouvrages retenus, dont les dates de publication ne font pas de doute, est de 264. Il apparaît clairement que le mouvement de publications débute au milieu des années 60 et que la phase culminante se situe au milieu des années 70 (graphique n° 1). Ce résultat recoupe très exactement celui de Knilli et alii (79) obtenu à partir d'une étude quantitative du cas allemand, très détaillée mais prenant comme base un échantillon représentatif de livres plus restreint (80). Ces derniers auteurs démontrent que les années de conjoncture haute, 1974-1978, les plus prolifiques, sont aussi celles où le nombre de livres par auteur est le plus faible, ce qui traduit un effet de mode et l'apparition d'une nouvelle génération d'auteurs « moins travailleurs ». En 1982 et 1983, on peut noter une nouvelle progression du nombre de publications, qui atteint un sommet. Il n'y a pas eu depuis de décroissance autre qu'accidentelle. Nous avons procédé à un nouveau recensement, celui des ouvrages parus depuis cette date à partir de la bibliographie de Deyzieux et Marcel (84) et avons obtenu une moyenne de publications par année de 21,55 livres de 1984 à 1992, contre un volume de 30 en 1983, chiffres que l'on ne peut considérer comme très éloignés car cette dernière bibliographie se veut plus sélective que celle de Tilleuil et n'inclut pas les thèses. La moyenne des publications après 1984 reste donc dans le prolongement de la moyenne mobile antérieure.

Si nous nous penchons sur les publications reconnues comme « scientifiques », à la différence des publications « hagiographiques », nous pouvons constater que leur rythme de parution épouse celui de l'ensemble de la littérature secondaire sur la bande dessinée. C'est notamment le cas des travaux sociologiques que nous avons appréhendés à travers le nombre d'articles recensés chaque année dans la banque de données internationale Francis (graphique n° 2) (81). Une fois passé l'engouement général pour la bande dessinée, facteur évident de stimulation de la production scientifique puisque l'institutionnalisation de la recherche est quasi inexistante dans le cas de la bande dessinée, le nombre de publications retombe, avant d'atteindre un second pic lors des années 1983-1985. La forte production de l'année 1976 est à imputer à un numéro de la revue *Communications* (France), consacré au seul sujet bande dessinée et composé d'articles se réclamant de la sémiotique et/ou de la psychanalyse. Celle de l'année 1984-1985 correspond à la parution d'articles majoritairement allemands dans la revue *Communications* (revue internationale), publiés en fait en 1982-1983. Ces dernières recherches ouvrent de manière significative une période durant laquelle les efforts de synthèse et de réflexion sur les conditions d'analyse de la bande dessinée se sont multipliés, en sociologie comme ailleurs. Aux premiers bilans critiques de sémiologues ou psychanalystes ont succédé les manuels artistiques ou techniques, les panoramas histo-

(77) TILLEUIL, 1984

(78) Les ouvrages sélectionnés correspondant aux rubriques 1 14, 1 16, 2 1, 2 24, 2 26, 2 35, 2 36, 2 45, 2 47, 2 49, 2 55, 2 57, 2 64 et 2 66

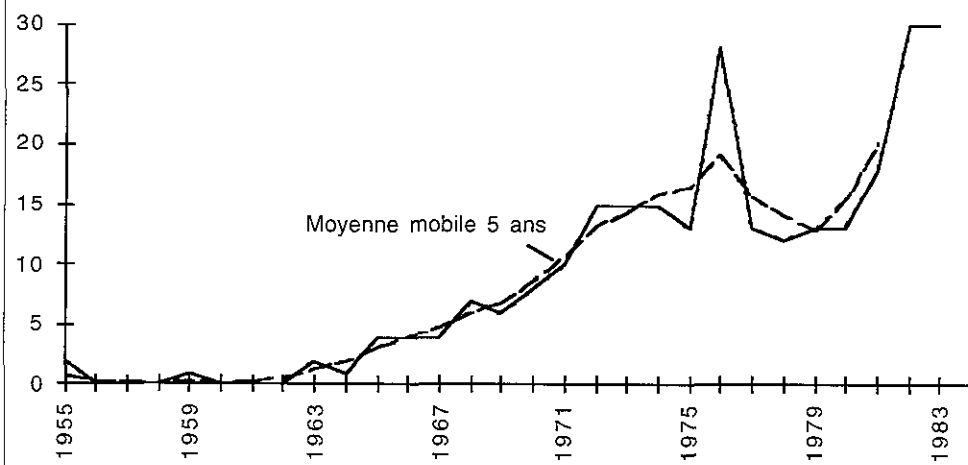
(79) KNILLI et alii, 1983

(80) DEYZIEUX, Marcel, 1993

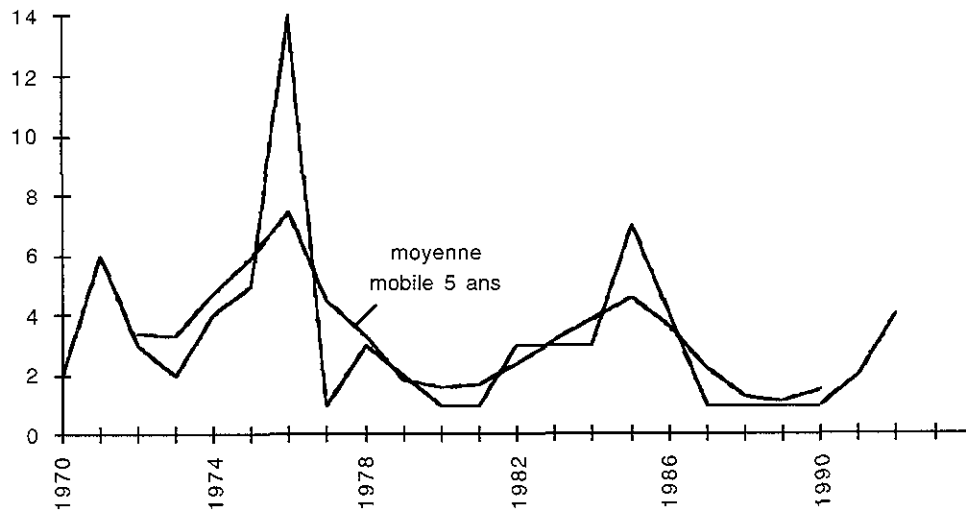
(81) Nous n'avons pas cherché à classer ces articles par date exacte de parution, comme cela a été fait pour les livres, la tendance seule nous intéressant

riques, les mises en perspective sociologiques, les dossiers méthodologiques et les ouvrages bibliographiques. Il se produit un essoufflement qui n'est pas sans rapport avec le désenchantement constaté dans le monde de la BD. Le retour sur soi n'est pourtant pas négatif : il traduit aussi le passage à une recherche plus consciente de ses erreurs passées, de ses limites et qui bénéficie désormais en France des grandes enquêtes statistiques sur la lecture qui ont été lancées dans les années 80. La recherche reste pourtant fortement contrainte par les effets de mode et par les effets indirects de la stigmatisation de la bande dessinée, qui explique la prédominance des études de contenu et de certains thèmes de recherche, notamment aux Etats-Unis où les publications sont depuis quelques années les plus nombreuses. Le graphique n° 3 donne ainsi une ventilation des sujets de publications sociologiques recensées de 1978 à 1993 (au nombre de 35) dans les *Sociological Abstracts*, bon indicateur des tendances de la recherche dans le domaine américain (alors que Francis est un meilleur indicateur pour la France). Ce sont les analyses de stéréotypes, notamment des rôles de la femme dans les séries dessinées, ou de la religion, qui sont les plus nombreuses, les interrogations sur la délinquance n'ayant pas disparu. En dehors de la sociologie, on enregistre un flux régulier et assez important de travaux pédagogiques sur l'intégration de la BD dans les pratiques des enseignants, signe d'un contrôle croissant des institutions scolaires et adultes sur les pratiques de lecture. L'absence remarquable de la bande dessinée des travaux se réclamant de l'approche culturaliste (à l'exception notable du collectif dirigé par Pearson et Uricchio dont l'existence n'a été rendue possible que par l'exceptionnel succès du film *Batman*) ou des analyses de réception, qui ont déferlé en sociologie depuis le milieu des années 70 essentiellement au profit de la télévision, manifeste également une certaine inactualité de ce média qui n'est visiblement plus considéré tout à fait comme un mass media et dont l'attrait scientifique semble diminuer avec l'évanouissement des formes visibles de contestation dont il était porteur. La description d'une culture de nouveau infantilisée par les chercheurs redevient incongrue même dans ces courants : dans l'introduction à l'ouvrage qu'ils ont édité, Pearson et Uricchio rapportent la surprise des universitaires contactés pour ce projet, disponibles pour un débat sur les vidéos musicales, les romans à l'eau de rose et les séries télévisées, mais peu enclins à se pencher sur « un drôle de personnage en collant qui lutte contre le crime ».

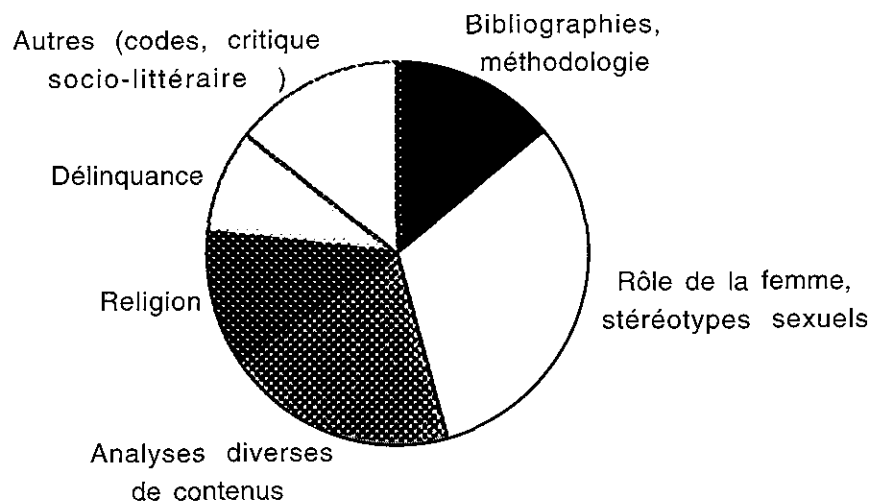
Graphique n° 1. Livres parus sur la bande dessinée.



Graphique n° 2. Entrées « bande dessinée » dans Francis (sociologie).



Graphique n° 3. Sujets des articles de sociologie consacrés à la bande dessinée recensés dans les Sociological Abstracts depuis 1978.



d'interprétations littéraires exigeantes (82) – que l'on réserve souvent aux seuls produits nobles – et ne peuvent être valorisés, lorsqu'ils le sont, pour leurs seuls aspects folkloriques (83). Si les produits des médias populaires portent en eux la conscience de leur domination, parce qu'ils se définissent par rapport à la culture supérieure, il ne faut pas oublier que l'évolution de cette dernière se fait aussi par rapport aux goûts et aux produits populaires, généralement vers plus d'ascétisme et de détachement, comme l'ont démontré Elias et Bourdieu, donc aussi vers un appauvrissement à l'égard de ce que toute culture au sens anthropologique est habituée à offrir à ses participants. Sur ce point, ces produits populaires sont même aptes socialement à revendiquer une supériorité sur une partie de la culture valorisée : il n'est pas équitable scientifiquement de se contenter d'expliquer pourquoi les individus qui sont issus de milieux populaires ou moyens en viennent à plaindre les auditeurs de musique sérielle ou les amateurs de peinture la plus abstraite, sans aussi les comprendre (ce qui est finalement un projet sociologique ancien). Il est d'autre part indispensable de ne pas oublier que le stéréotype n'est pas la propriété exclusive de la culture populaire, le projecteur doit donc être aussi braqué en permanence sur une culture « légitime » qui est tout autant justiciable d'une analyse idéologique. Du côté des publics, une analyse des modes d'appropriation et de réception, qui est encore largement à faire dans le cas de la bande dessinée (84), ne

peut être coupée d'une recherche sur les réceptions de produits nobles, puisque les publics sont parfois les mêmes, ou les pratiques aussi inattendues de part et d'autre. Il faut donc affirmer, contre le préjugé culturel ethnocentrique, que les produits populaires peuvent remplir les fonctions attribuées aux produits nobles, la fonction poétique de Jakobson, et démontrer, contre le poético-centrisme, que les œuvres d'art ne font pas que transmettre des sensations poétiques mais également émotives, référentielles, à leurs publics – quand leur consommation ne fait pas que trahir le simple plaisir ostentatoire. La stigmatisation des passionnés d'arts moyens par leur fanatisme, à laquelle la sociologie participe lorsqu'elle évoque la manie de la collection sans conjurer suffisamment le spectre de la pathologie, est ainsi levée (85). Il ne s'agit pas de gommer les spécificités de tel ou tel produit culturel et de son ou ses publics mais de cesser de parler, par impératif méthodologique, de la culture populaire ou moyenne au singulier en l'opposant comme une essence à une autre essence, la culture noble, dont on souligne aujourd'hui de plus en plus l'hétérogénéité (elle est constituée, par exemple en littérature, de strates successives de culture orale sédimentée en écrit, de littératures nobles, bourgeoises...).

Il revient au chercheur d'appréhender les arts supérieurs et populaires à partir des critères qui ne sont pas exclusivement ceux qui ont été légués par les traditions artistiques occidentales récentes. La recherche de la différence, de la distinction

(82) Dans le cas de la bande dessinée, il faut remarquer l'activité des auteurs publiés dans le *Journal of popular culture* (pour une analyse brillante d'une série modeste, voir HOLTSMARK, 1979).

(83) Tendance qui consiste, comme l'explique SHUSTERMAN, à faire l'apologie de ce que l'on considère usuellement comme des défauts de l'art populaire, en oubliant de rappeler aussi la validité esthétique de cet art. On retrouve cette tendance dans les travaux sociologiques pourtant intéressants de RENARD (1980).

(84) Evelyn SULLEROT a ouvert la voie dans ses remarques sur une série française assez conservatrice, *Juliette de mon cœur*, qui aurait été interprétée de manière libérale par les femmes sud-américaines habituées à une domination masculine traditionnelle. Eco concédait l'existence d'une variabilité des interprétations, comme pour les œuvres d'art, mais posait très rapidement pour la bande dessinée la question du « code de base, fondé sur quelques constantes psychologiques, sur quelques valeurs typiques partagées par chaque société occidentale », et se demandait à propos d'une série (Steve Canyon) s'il ne s'agissait tout simplement pas du code qu'il avait identifié (voir ECO, 1985). Une sociologie culturaliste, bénéficiant du renouveau de cette problématique de recherche dans les pays anglo-saxons, est mise en œuvre à propos du phénomène Batman et de ses changements de significations dans le temps et d'un média à l'autre dans URICCHIO et PEARSON, 1991.

(85) La passion du fan de BD pour la collection peut être décrite dans la langue des aficionados comme une quête (MONTANDON, 1987). Sur la caractérisation pathologique du fan et sur l'opposition entre fans et aficionados, voir JENSON, 1992.

et de la création de hiérarchies est une constante sociale, mais elle peut reposer sur des principes différents dans le temps, ce qui démontre la nécessité du relativisme anthropologique, la nécessité de son envers, toujours hiérarchiser selon des critères divergents (la neutralité n'existe jamais), et, enfin, la nécessité de ne pas tout céder au principe distinctif lui-même, qui

conduit à une trop grande partialité dans une société où ce principe est exacerbé, donc de procéder parallèlement à une analyse des processus identitaires collectifs et individuels impliqués dans la lecture. A cette condition, le travail sur un produit « populaire » tel que la bande dessinée n'impliquera peut-être pas nécessairement la dévalorisation de son objet.



## RÉFÉRENCES

- ADORNO T , « L'industrie culturelle », *Communications*, 3, 1963
- ANDRADE A , NEVES D , MARIA E , REIS V , « Banda desenhada - Entre a cultura de massa e a de elites ? », *Sociologia-Problemas e praticas*, 8, 1990
- AVELOT M , « L'encre blanche Les ouvertures d'un album moderne », in *BD Récit et Modernité*, colloque de Cerisy, Futuropolis, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1988
- BARTHES R , « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964
- BECKER H , *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1987
- BOGART L , « Adult talk about newspaper comics », *The American journal of Sociology*, 61, July 1955
- BOLTANSKI L , « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 1975
- BOURDIEU P , BOLTANSKI L , CASTEL R , CHAMBOREDON J-C , *Un art moyen Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, 1965
- BOURDIEU P , « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol XXII, 1971
- La distinction*, Minuit, 1979
- « Entretien avec Pierre Bourdieu », *Science-fiction*, 5, octobre 1985
- Les règles de l'art Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992
- CANZANI F , « Sur la compréhension de certains éléments du langage des bandes dessinées par des sujets âgés de six à dix ans », *Ikon*, septembre 1965
- CHARTIER A -M , HÉBRARD J , *Discours sur la lecture (1880-1980)*, BPI Centre Georges-Pompidou, 1989
- COUPERIE P et alii *Bande dessinée et figuration narrative*, Musée des Arts Décoratifs, Socerlid, 1967
- COVIN M , FRESNAULT-DES-RUELLE P , TOUSSAINT B , « Avant-propos » à « La bande dessinée et son discours », *Communications*, 24, 1976
- DEWEY J , *The later works, 1925-1953*, vol 10 1934, *Art as experience*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987
- DEYZIEUX A , MARCEL P *Le cas des cases Informations, études et bibliographie sur la bande dessinée*, Mairie de Paris, Bulle en tête Association, 1993
- DONNAT O , COGNEAU D , *Les pratiques culturelles des Français*, 1973-1989, La Découverte-La Documentation française, 1990
- DONNAT O , « Démocratisation culturelle la fin d'un mythe », *Esprit*, 34, mars-avril 1991
- Les Français face à la culture*, La Découverte, 1994
- ECO U , « Sémiologie des messages visuels », *Communications*, 15, 1970, repris dans *La structure absente*, Mercure, 1972
- « Le mythe de Superman », *Communications*, 24, 1976, repris dans *De Superman au surhomme*, Grasset, 1993
- « La bande dessinée et la littérature », in Mollica, Vincenzo, Paganelli, Mauro, Pratt, Jacky Goupil éditeur, 1984
- « Lecture de Steve Canyon », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 66, novembre-décembre 1985

ESTABLET R , Felouzis G , *Livre et télévision concurrence ou interaction ?* Presses Universitaires de France, 1992

FIEDLER L , « The middle against both ends », 1955, in *The collected essays of Leslie Fiedler*, II, New York, Stein and Day Publishers, 1971

FISKE M , WOLF K , « The children talk about comics », in Lazarsfeld, Paul et Stanton, Frank, éd , *Communications Research 1948-1949*, New York, Harper, 1949

FOURMENT A , *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants*, Eole, 1987

GABILLIET J-P « Un cas de censure par médiatisation les séances de la commission Hendrickson sur l'industrie des comic books », *Revue française d'études américaines*, 52, mai 1992

GILBERT J , *A cycle of outrage America's reaction to the juvenile delinquent in the 1950's*, New York, Oxford University Press, 1986

GOMBRICH E H , *L'art et l'illusion Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, 1971

GOPNIK A , VARNEDOE K , *High and low modern art and popular culture*, The Museum of Modern Art, New York, 1990

GRIGNON C , PASSERON J -C , *Le savant et le populaire*, Gallimard-Le Seuil, 1989

GROENSTEEN T , « Entretien avec Jeff Jones », *Les Cahiers de la bande dessinée*, 66, 1985

« La narration comme supplément », in *BD Récit et Modernité*, colloque de Cerisy, Futuropolis, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1988

GROENSTEEN T , PEETERS B , Töpffer *L'invention de la bande dessinée*, Hermann, 1994

HENNION A , *La passion musicale Une sociologie de la médiation*, Métailié, 1993

HINDS H E , TATUM C M , *Not just for children The Mexican comic book in the late 1960s and 1970s*, Wesport, CT Greenwood Press, 1992

HOGGART R , *La culture du pauvre*, Minuit, 1970

HOLTSMARK E B , « Magnus robot-fighter the future looks at the present through the past », *Journal of popular culture*, vol XII 4, Spring 1979

IFOP, Salon international de la bande dessinée Angoulême 94 *Qui a peur de la bande dessinée ?* janvier 1994

JENSON J , « Fandom as pathology the consequences of characterisation », in Lewis, Lisa, éd , *The adoring audience Fan culture and popular media*, Routledge, 1992

KEMPKE W , *International bibliography of comics literature*, New York R R Bowker, 1974

KENDALL P , WOLF K , « The analysis of deviant case studies in communications research », in Lazarsfeld, Paul et Stanton, Frank (éds), *Communications Research 1948-1949*, New York, Harper, 1949

KNILLI F , SCHWENDER C , GUNDELSHEIMER E , WEISSER E « Aspekte der Entwicklung zu einer visuellen Kultur am Beispiel des Comics », *Communications*, Sankt Augustin, 9, 1983

KUNZLE D , *History of the comic strip*, vol 1, *The early comic strip*, 1973, vol 2, *The nineteenth century*, University of California Press, Berkeley, 1990

KUTSCH T , « Comics – soziologisch betrachtet », *Communications*, Sankt Augustin, 6, 1980

LASCH C , *Le complexe de Narcisse*, Laffont, 1979

LENT J A , *Comic art an international bibliography*, Drexel Hill, Penna John A Lent, 1987

LÉVI-STRAUSS C *Le cru et le cuit*, Plon, 1964  
*De près et de loin*, Odile Jacob, 1988

LEWIS G H , « The sociology of popular culture », *Current sociology*, vol 26, 3, winter 1978

LICHTENSTEIN R , Interview, *Giff Wiff*, 20, mai 1966

LICHTENSTEIN R , Interview, *Art Press*, 144, 1989

MAC LUHAN M , *Pour comprendre les médias*, Mame/Seuil, 1968

MAIGRET E , *Thèse de doctorat en cours*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

MASSART P , NICKS J -L , TILLEUIL J -L , *La bande dessinée à l'Université et ailleurs*, Louvain-la-Neuve, 1984

MASSART P , « Entre média et littérature la bande dessinée », in Massart, Nicks, Tilleuil, 1984

« La paralittérature un concept intermédiaire pour une production intermédiaire », *Recherches sociologiques*, vol XXIII, 1, 1992

MIGNON P , « Du rock au football », *Projet*, printemps 1992

MONTANDON A , « Le parfum vert ou la curiosité du lecteur », in Picard, Michel, éd , *La lecture littéraire*, Clancier-Guénaud, 1987

MOULIN R , COSTA P , « Du commercial art » au « pop art » De la rue au musée », *Les Etudes philosophiques*, 2, 1975

MUKERJI C , SCHUDSON M , « Popular culture », *Annual Review of Sociology*, 12, 1986

NAVILLE P , « Préface » à Pennacchioni, Irène *La nostalgie en images Une sociologie du récit dessiné*, Librairie des Méridiens, 1982

NEUMANN R , *Bibliographie zur Comic-Sekundärliteratur*, Frankfurt, Peter Lang, 1987

NYSTROM E A , *A rejection of order, the development of the newspaper comic strip in America, 1830-1920* Ph D, Loyola University of Chicago, 1989

PARMENTIER P , « Les genres et leurs lecteurs », *Revue française de sociologie*, vol XXVII, 1986

PASAMONIK D , « Japon, Etats-Unis, Europe les trois principaux marchés de la bande dessinée mondiale », *La lettre dossier, supplément à la lettre d'information de France Edition*, 4, janvier 1994

PASSERON J -C *Le raisonnement sociologique*, Nathan, 1991

PASSERON J -C , GRUMBACH M , *L'œil à la page enquête sur les images et les bibliothèques*, BPI, Centre Georges-Pompidou, 1980

PEETERS B , *La bande dessinée*, Flammarion, 1993

PEREZ G J , THOMAS D B , « Selected bibliography of comic book criticism in English, Spanish and Portuguese », *Monographic Review-Revista Monografica*, Odessa, 7, 1991

PETERSON R A , « Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock », in Mignon, Patrick, Hennion, Antoine, *Rock, de l'histoire au mythe*, Anthropos, 1991

PLATT A , *The child savers the invention of delinquency*, Chicago, University of Chicago Press, 1969

RÉMY P -J , « La vertu de la bande dessinée », *Revue des deux mondes*, février 1993

RENARD J -B , « La bande dessinée comme folklore », *Esprit*, 4, 1980

REUTER Y , « Les paralittératures problèmes théoriques et pédagogiques », *Pratiques*, 50, juin 1986

REY A , *Les spectres de la bande*, Minuit, 1978

RIESMAN D , *La foule solitaire*, Arthaud, 1964

ROSENBERG B , WHITE D M , *Mass culture the popular arts in America*, New York, Free Press, 1957

SAINT RÉMY A , *La politique culturelle de la France en faveur de la bande dessinée*, mémoire de DEA, EHESS, Paris, 1991

SCRUGGS K J , TAN A S « Does exposure to comic book violence lead to aggression in children ? », *Journalism Quarterly*, vol 57, 4, 1980

SERRES M , *Hermès II, L'interférence*, Minuit, 1972

SERRES M , « Tintin ou le picaresque aujourd'hui », *Critique*, 358, 1977

SHUSTERMAN R , *L'Art à l'état vif*, Minuit, 1991

« Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politix*, 24, 1993

SINGLY F de, *Lire à 12 ans, une enquête sur les lectures des adolescents*, Nathan/Observatoire France Loisirs, 1989

SULLEROT E , *La presse féminine*, Colin, 1963

TILLEUIL J -L , « Bibliographie générale sur la bande dessinée », in Massart, Nicks, Tilleuil, 1984

TISSERON S , *La bande dessinée au pied du mot*, Aubier, 1990

URICCHIO W , PEARSON R , éd *The many faces of the Batman critical approaches to a superhero and his media* New York, London, Routledge, Chapman and Hall, 1991

VAN GENNEP A , « Remarques sur l'imagerie populaire », *Revue d'ethnographie et de sociologie*, tome II, n° 1 et 2, 1911

VIALA A , *Naissance de l'écrivain Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Editions de Minuit, 1985

VIALA A , « L'enjeu en jeu lecture littéraire et rhétorique du lecteur », in Piccard, Michel, éd , *La lecture littéraire*, Clancier-Guénaud, 1987

WATTS R J « Comic strips and theories of communication », *Word and image*, 2, April-June 1989

WHITE D M , ABEL R H , *The Funnies an American idiom*, New York, Free Press, 1963