



HAL
open science

Bande dessinée et histoire

Sylvain Lesage

► **To cite this version:**

Sylvain Lesage. Bande dessinée et histoire. Sociétés & Représentations, 2022, N° 53 (1), pp.15-38.
10.3917/sr.053.0015 . hal-03807817

HAL Id: hal-03807817

<https://hal.univ-lille.fr/hal-03807817>

Submitted on 10 Oct 2022

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

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

Bande dessinée et histoire

De l'histoire des représentations à l'histoire culturelle

Biographie :

Sylvain Lesage est maître de conférences en histoire contemporaine à l'université de Lille et chercheur à l'IRHiS (Institut de recherches historiques du Septentrion). À la croisée de l'histoire culturelle et de l'histoire visuelle, ses recherches mêlent histoire du livre, de l'édition et de la lecture, et histoire de la bande dessinée. Il a récemment publié *Publier la bande dessinée. Les éditeurs franco-belges et l'album* (Presses de l'ENSSIB, 2018) et *L'Effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée* aux Presses universitaires François-Rabelais (2019). Il a également dirigé, avec Gert Meesters, une recherche collective consacrée à la revue (*À Suivre*) : (*À Suivre*). *Archives d'une revue culte* (2018).

Résumé :

Prolongeant les efforts généalogiques entrepris dès les années 1960 par les bédéphiles, l'histoire s'est imposée au cœur des savoirs sur la bande dessinée. Après plusieurs générations de travaux menés par des amateurs, la bande dessinée est devenue un objet historique académique. Cet article retrace l'émergence des approches historiennes, en pointant les apports et les limites de l'héritage bédéphilique. De la bande dessinée comme témoignage sur des imaginaires historiques aux écritures visuelles de l'histoire, cet article restitue courants et tendances qui ont structuré les recherches sur la BD. Il présente quelques-uns des fonds d'archives qui permettent d'écrire une histoire culturelle des narrations graphiques, de ses modes de production, de transmission et de réception.

Mots-clés : bande dessinée ; historiographie ; histoire culturelle ; savoirs ; amateurs ;

Comics and history. From the history of representations to cultural history

Abstract:

Extending the genealogical efforts undertaken by fans since the 1960s, history has become a central part of our knowledge of comics. After several generations of work by amateurs, comics have become an academic historical object. This article traces the emergence of historical approaches, pointing out the contributions and the limits of the comics fandom. It describes the trends that have structured research on comics: comics as a source to study the representations of the society that produced it; comics as a branch of a branch of cultural history of past societies; comics as a way to investigate historical imaginations, or to explore new ventures into the visual writing of history. This article presents some of the archives that make it possible to write a cultural history of graphic narratives, its modes of production, transmission and reception.

Keywords:

Comics; cultural history; historiography; fandom; scholarship

L'abondance des articles, des livres, la fréquence des colloques ou journées d'études, la multiplication des thèses : la recherche en histoire portant sur la bande dessinée est un domaine foisonnant, et le temps du bilan semble venu¹. Dans son étude sur la jeune recherche en bande dessinée², Julien Baudry identifiait une naissance récente (milieu des années 1970) de l'objet bande dessinée dans les études académiques, toutes disciplines confondues, et une accélération croissante : 5 thèses soutenues entre 1970 et 1979, 11 entre 1980 et 1989, 16 entre 1990 et 1999, 18 entre 2000 et 2009, et 37 entre 2010 et 2020 ! Ainsi, après une croissance lente depuis les années 1980, on assiste à une très nette accélération. Parmi ces recherches, l'histoire occupe une place de poids (6 thèses sur les 37 soutenues entre 2010 et 2020), certes moindre que les études littéraires (8 thèses en littérature française, 7 en langues, littératures et civilisation), mais supérieure à l'art et l'esthétique (5 thèses), aux sciences de l'information et de la communication (2 thèses), à la sociologie (1 thèse) ou, paradoxalement, à l'histoire de l'art (une seule thèse).

Cette production de thèses n'est que la face la plus aisément visible et quantifiable d'un mouvement plus large qui, des maîtrises aux masters, d'ouvrages en articles académiques, a imposé une approche historique de la bande dessinée. À la croisée de l'histoire amateur et d'une académisation croissante, à la croisée des disciplines, la bande dessinée constitue un terrain fertile pour le renouvellement des questions relevant, dans leur sens le plus large, de l'histoire culturelle. Dépassant les usages classiques de la vulgarisation, l'essor récent d'une recherche-crédation³, les recherches menées autour d'un langage visuel de la recherche⁴, témoignent des bénéfices de cette fertilisation croisée des savoirs pratiques et savants sur une forme artistique particulièrement dynamique.

Avant d'en cartographier les contours contemporains, il paraît indispensable de retracer les conditions d'émergence de cette approche historique de la bande dessinée : à bien des égards, les travaux actuels prolongent des dynamiques anciennes, initiées hors des cercles de l'histoire universitaire. Disposer de cette généalogie permet de mieux comprendre la manière dont historiennes et historiens travaillent sur et avec la bande dessinée. Enfin, la bande dessinée historique est un segment éditorial si important qu'il ne sera pas possible d'évoquer les réactions diverses que cet engouement pour les récits historiques dessinés suscite au sein de la communauté historique.

¹ Ce bilan prolonge et approfondit celui réalisé en 2008 par Jean-Paul Gabilliet et Thierry Crépin : Jean-Paul Gabilliet et Thierry Crépin, « Écrire l'histoire culturelle de la bande dessinée : comparaison franco-américaine », in Christian Delporte, Laurent Gervereau et Denis Maréchal (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Nouveau Monde, 2008, p. 181-192. Pour une première généalogie d'ensemble des discours sur la bande dessinée : Matteo Stefanelli, « Un siècle de recherches sur la bande dessinée », in Éric Maigret et Matteo Stefanelli (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin / INA, 2012, p. 17-49.

² Julien Baudry, « Jeune recherche : pluridisciplinarité innée ou acquise ? », *Le carnet de Comicalités*, 27 février 2015, <https://graphique.hypotheses.org/632>. Julien Baudry a consacré une série de billets très précieuse pour appréhender les contours de la recherche en bande dessinée, accessibles depuis Julien Baudry, « Jeune recherche en bande dessinée : introduction (1/2) », *Le Carnet de Comicalités*, 18 janvier 2015, <https://graphique.hypotheses.org/512>.

³ Par exemple Benoît Preteseille, *Éric Losfeld, bandes dessinées et recherches graphiques*, Thèse en bande dessinée, Poitiers / EESI, 2020, 327 p ; Bastien Bertine, *Céline comix: Louis-Ferdinand Céline et la bande dessinée*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2021, 128 p.

⁴ Nicolas Labarre et Marie Gloris Bardiaux-Vaïente, « La bande dessinée, langage pour la recherche », *Essais. Revue interdisciplinaire d'humanités*, 2017.

Une histoire à vocation légitimatrice

Aujourd'hui en France, la bande dessinée semble solidement installée au cœur du système des arts. Jouissant depuis plusieurs décennies d'un statut (certes non dénué d'ambiguïtés) de « neuvième art⁵ », la bande dessinée est une forme artistique bénéficiant non seulement d'une solide assise populaire⁶, mais également d'un soutien au plus haut niveau de l'État. L'Année de la BD décrétée en 2020-2021 a certes servi à masquer les renoncements du ministère de la Culture à arbitrer le conflit social dur et les besoins de régulation au sein du milieu des travailleurs du dessin⁷ ; elle témoigne cependant du poids symbolique que les institutions culturelles accordent au neuvième art.

La question de la légitimation d'une forme qui a longtemps appartenu exclusivement au domaine des cultures médiatiques, soulevée de longue date par Luc Boltanski⁸ et depuis âprement discutée⁹ semble aujourd'hui réglée, au moins sur le plan de la consécration artistique – la question des modes d'intelligibilité de ce processus, elle, reste ouverte¹⁰.

Or, dans ce processus majeur, qui voit la bande dessinée française occuper un statut artistique unique au monde, l'histoire joue un rôle central. D'emblée, lorsqu'émergent des discours savants sur la bande dessinée au milieu des années 1960, l'histoire est investie d'une mission légitimatrice. La profondeur historique du médium apparaissait ainsi comme le meilleur gage de sa dignité nouvelle, comme on le voit dans l'une des toutes premières synthèses sur la question, faisant remonter la bande dessinée aux pratiques antiques de récits en images¹¹. Des fresques de Lascaux à *Astérix*, de la colonne Trajane à Dick Tracy, il y aurait ainsi une continuité sémiotique. Même si ces approches extensives ont vite été abandonnées au profit d'une meilleure compréhension des spécificités médiatiques de la bande dessinée, l'histoire est régulièrement enrôlée dans des querelles vives. Celles-ci sont d'autant plus vives que les contours et l'identité de cet art de l'hybride, du texte et de l'image, du narratif et du tabulaire, sont âprement discutés. Dès

⁵ Thierry Groensteen, « Neuvième art », in Thierry Groensteen (dir.), *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, Paris, Robert Laffont / Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 479-482 ; Bart Beaty, *Unpopular culture: transforming the European comic book in the 1990s*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, 321 p ; Sylvain Lesage, *Ninth Art. Bande dessinée, books and the transformation of Mass Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2022 (à paraître).

⁶ Armelle Vincent Gérard, Cécile Chaniot, et Maëlle Lapointe, *Les Français et la BD*, Paris, Centre national du Livre, 2020.

⁷ Pierre Nocerino, *Les auteurs et autrices de bande dessinée : la formation contrariée d'un groupe social*, Thèse de doctorat sous la direction de Cyril Lemieux, Paris, EHESS, 2020.

⁸ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 37-59.

⁹ Thierry Groensteen, *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, Angoulême, An 2, 2006, 206 p ; Thierry Groensteen, *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2017, 126 p.

¹⁰ Éric Maigret, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, 1994, vol. 12, n° 67, p. 113-140 ; Éric Maigret et Matteo Stefanelli (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin / INA, 2012, 272 p ; Vincent Seveau, « La bande dessinée », in Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2015, p. 253-260.

¹¹ Gérard Blanchard, *La bande dessinée : histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Gérard & Cie, 1969, 303 p.

1972, l'historien Pierre Couperie signalait la difficulté de parvenir à une définition satisfaisante :

La bande dessinée serait un récit (mais elle n'est pas forcément un récit...) constitué par des images dues à la main d'un ou plusieurs artistes (il s'agit d'éliminer cinéma et roman-photo), images fixes (à la différence du dessin animé), multiples (au contraire du cartoon- et juxtaposées (à la différence de l'illustration et du roman en gravures). Mais cette définition s'applique encore très bien à la colonne Trajane et à la tapisserie de Bayeux...¹²

Or, la question de la définition formelle de la bande dessinée est inextricablement liée à celle de ses origines. Ainsi, alors que les travaux sur la bande dessinée étaient dominés, dans les années 1970-1980, par les perspectives sémiotiques¹³, la question historique n'était jamais loin¹⁴. Elle ressurgit avec une virulence particulière au milieu des années 1990, lorsque diverses institutions américaines entreprennent de commémorer le « centenaire » de la bande dessinée¹⁵. Ce choix entérine l'adoption de la bulle de dialogue par Outcault dans son *Yellow Kid* comme un moment fondateur de l'histoire de la bande dessinée. Il corrobore la vision d'un médium foncièrement américain, d'un loisir de masse dont l'identité médiatique trouverait sa source dans l'économie de la presse de grande diffusion, qui trouve dans les récits en images un vecteur commode pour unifier des communautés linguistiques hétéroclites. Ce récit ne résiste pas à l'analyse, comme l'ont montré les travaux nombreux qui ont exploré la richesse de la production graphique du XIX^e siècle¹⁶ ; la question de la place de Töpffer reste, cependant, ouverte : est-il le « père » de la bande dessinée¹⁷, ou s'empare-t-il du langage séquentiel à des fins de satire du rythme effréné de la vie moderne¹⁸ ?

Assez étonnamment, historiennes et historiens sont longtemps restés à l'écart de ces débats. Et si Pascal Ory a fait figure de pionnier¹⁹, il a été rejoint par plusieurs générations de chercheuses et chercheurs. Le projet d'écriture d'une histoire de la bande dessinée est

¹² Pierre Couperie, « Antécédents et définitions de la bande dessinée », in *Comics* : l'art de la bande dessinée, Zurich, The Graphis Press, 1972, p. 11.

¹³ Citons notamment Pierre Fresnault-Deruelle, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, 1976, n° 24, p. 7-23 ; Pierre Masson, *Lire la bande dessinée*, Lyon, France, Presses universitaires de Lyon, 1990, 153 p ; Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, 208 p ; Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éd. de l'An 2, 2003, 399 p.

¹⁴ David Kunzle, *History of the comic strip*, Berkeley, University of California Press, 1973 ; David Kunzle, *The History of the Comic Strip, Vol. II: The Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1990, 411 p.

¹⁵ Bill Blackbeard (dir.), R. F. *Outcault's the Yellow Kid: a centennial celebration of the kid who started the comics*, Northampton, Mass, Kitchen Sink Press, 1995, 301 p.

¹⁶ Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée : Töpffer*, Paris, Hermann, 1994, 245 p ; Camille Filliot, *La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer : catalogue commenté des albums et feuillets publiés à Paris et à Genève, de 1835 à 1905*, Toulouse 2, 2011 (accessible sur <http://www.topfferiana.fr/2016/10/la-bande-dessinee-au-siecle-de-rodolphe-topffer/>) ; Frédéric Paques, *Avant Hergé. Etude des premières apparitions de bande dessinée en Belgique francophone (1830-1914)*, Doctorat en Histoire, art et archéologie, Université de Liège, Liège, 2011, 271 p. ; David Kunzle, *Rebirth of the English Comic Strip: a kaleidoscope, 1847-1870*, Jackson, University Press of Mississippi, 2021.

¹⁷ David Kunzle, *Father of the comic strip: Rodolphe Töpffer*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007, 207 p ; Thierry Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2014.

¹⁸ Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, 141 p.

¹⁹ Pascal Ory, *Le petit nazif illustré : une pédagogie hitlérienne en culture française. « Le Téméraire » (1943-1944)*, Paris, Éditions Albatros, 1979, 122 p.

donc indissociable de l'émergence de la bédéphilie, qui établit le socle de notre connaissance du médium. Née d'une rupture (l'interruption en 1940 du flot de bandes dessinées américaines, introduites en 1934 dans le sillage du *Journal de Mickey*) et d'une remémoration nostalgique à la faveur des transformations culturelles de la France des années soixante, la bédéphilie se structure au début des années soixante²⁰. La publication dans les pages de la revue *Fiction* en 1961 d'une notule de Pierre Strinati consacrée à « l'âge d'or » de la bande dessinée de science-fiction en France²¹ suscite un abondant courrier de lecteurs – plusieurs centaines de lettres, à en croire Francis Lacassin²². Cette ébullition du courrier des lecteurs de *Fiction* aboutit à la création d'un « Club des bandes dessinées » (CBD) en mars 1962. Présidé par Francis Lacassin, avec le cinéaste Alain Resnais et la sociologue Évelyne Sullerot comme vice-présidents, ce club se dote d'un comité de parrainage où l'on retrouve les noms de Jean Adhémar, Federico Fellini, Edgar Morin, Pierre Lazareff... et d'un bulletin d'étude, *Giff-Wiff* (d'abord bulletin ronéoté, puis revue offset luxueuse publiée par Jean-Jacques Pauvert). Dès 1964, le Club se rebaptise « Centre d'étude des littératures d'expression graphiques » (CELEG), au moment où éclate un conflit avec une faction dissidente du club, qui part fonder la Société civile d'études et de recherches sur les littératures dessinées (SOCERLID), dirigée par Claude Moliterni, qui autour de sa revue *Phénix* s'impose rapidement comme le principal noyau du militantisme bédéphilique.

Ce mouvement bédéphile entreprend immédiatement l'édification d'un récit historique, qui a deux fonctions principales. D'une part, elle vise à assouvir la passion de ces amateurs et collectionneurs. Identifier les récits parus, retrouver des récits méconnus, retracer les chronologies, démêler les fils d'histoires éditoriales parfois alambiquées, souvent compliquées par des transferts culturels chaotiques : il s'agit là d'une dimension centrale de la relation à l'objet pour ces amateurs qui, d'abord, cherchent à assouvir leur passion pour ce monde disparu de l'enfance. Les premières revues d'études spécialisées, telles que *Giff Wiff* (1962), *Phénix* (1966), *Schtroumpf* (1969) ou encore *Hop !* (1973) se consacrent donc très largement à cette vocation historique, en particulier en constituant des bibliographies d'auteurs et en exhumant l'historique de publications périodiques. L'objectif est d'abord pratique : la bédéphilie se noue dans un réseau de collectionneurs,

²⁰ Sur l'émergence de la bédéphilie, la thèse en cours de Julie Demange apportera des réponses : Julie Demange, *Les Pionniers de la bédéphilie française. Émergence et construction d'un mouvement bédéphile en France (1961-1977)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, Université Paris I, en cours. En attendant, on pourra se reporter à Julie Demange, « Bédéphilie », in Thierry Groensteen (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée. Dictionnaire esthétique et thématique*, Paris, Robert Laffont / Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 83-90, ainsi qu'au dossier de *Comicalités* consacré à la question : Jean-Paul Gabilliet et Nicolas Labarre, « Bédéphiles et fans : un amour structurant », *Comicalités. Études de culture graphique*, 2021, Histoire et influence des pratiques bédéphiles : <https://journals.openedition.org/comicalites/5139>. On trouvera également quelques développements consacrés aux pratiques de réédition bédéphilique dans ma thèse de doctorat : Sylvain Lesage, *L'effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre : l'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*, 2014, en part. p. 941-1001 ; <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01612614>.

²¹ Pierre Strinati, « Bandes dessinées et Science-fiction, l'âge d'or en France 1934-1940 », *Fiction*, juillet 1961, n° 92.

²² Francis Lacassin, « Comment le Club des bandes dessinées est devenu le CELEG », *Giff-Wiff*, mai 1966, n° 20, p. 34-37.

et retracer l'histoire de la bande dessinée permet de reconstituer les corpus à collectionner, et de commencer à appréhender la valeur des pièces échangées.

L'histoire a aussi, cependant, d'emblée une autre finalité. Les militants qui œuvrent à établir la dignité du « neuvième art²³ » entreprennent en effet d'asseoir la profondeur historique du médium. On a largement oublié à quel point, en ce début des années 1960, il pouvait paraître audacieux de réclamer pour la bande dessinée la dignité des arts classiques, et même du cinéma. Les illustrés n'étaient-ils pas censés produire l'illettrisme, voire pousser au crime ? Les discours ont certes rapidement changé au début des années 1970, mais dans la décennie précédente, la bande dessinée est encore un médium sous surveillance – en particulier sous le regard suspicieux de la Commission de surveillance et de contrôle chargée de la mise en œuvre de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse²⁴. L'histoire est chargée, dans ce cadre, d'apporter un démenti aux tenants d'une sous-culture débiliteuse, en témoignant de la richesse de l'histoire du médium. Le catalogue de l'exposition-clé de ce moment bédéphile, l'exposition « Bande dessinée et figuration narrative » organisée 1967 au musée des Arts décoratifs, traduit bien, dans son sous-titre, cette fonction de l'histoire dans le dispositif de légitimation²⁵.

Si une poignée d'historiens apporte sa contribution – à commencer par Pierre Couperie, archéologue de formation, ingénieur d'étude au Centre de recherche historique de l'EHESS²⁶ et figure centrale de la Socerlid – le noyau de cette histoire militante et passionnée, ce sont bien des fans et des amateurs, dans la double acception du terme : non pas des historiens professionnels, mais des amoureux qui investissent une grande énergie à explorer l'objet de leur affection. La démarche prend dès lors des formes érudites et accumulatives : le catalogue, la monographie, le dictionnaire²⁷...

Canon à bulles : l'histoire de la BD au risque du canon

Entamés dès les années 1960, ces travaux sont d'un apport absolument inestimable. C'est sans doute une des singularités de la recherche sur la bande dessinée que de s'appuyer autant sur les travaux et les ressources des amateurs. Les catalogues offrent ainsi des ressources inestimables aux chercheurs, en mettant à disposition les dépouillements de considérables corpus²⁸ ; les argus, pendants de ces catalogues, offrent une clé d'entrée

²³ Thierry Groensteen, « Neuvième art », in Thierry Groensteen (dir.), *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, Paris, Robert Laffont / Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 479-482.

²⁴ Thierry Crépin et Anne Crétois, « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure », *Le Temps des médias*, 2003, n° 1, p. 55-64 ; Thierry Crépin et Thierry Groensteen (dir.), « On tue à chaque page ! » : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, Paris, Éditions du Temps, 1999, 253 p.

²⁵ Pierre Couperie, Proto Destefanis, Édouard François, et Maurice Horn, *Bande dessinée et figuration narrative : histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale*, Paris, SERG, 1967, 256 p.

²⁶ Danièle Alexandre-Bidon, « Pierre Couperie, itinéraire d'un historien », *Neuvième Art 2.0* : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article754>.

²⁷ Un travail d'investigation sur les formes de ces savoirs sur la bande dessinée est en cours, via le projet MediaBD, qui recense et indexe la production des revues bédéphiles (<http://mediabd.citebd.org>), ainsi que via le séminaire « Penser la bande dessinée », porté par les laboratoires InTRu et IRHiS (<https://penserlabd.hypotheses.org>).

²⁸ Par exemple, les bases de données BDoublées (<https://bdoublies.com>), qui agrège des dépouillements de massifs considérables de presse illustrée ; Bédéthèque (<https://www.bedetheque.com>), qui propose une indexation très

là encore précieuse²⁹. Ainsi, les bandes dessinées de petit format, si populaires dans la France des années 1950-1960, ne sont quasiment connues que par l'intermédiaire de ces catalogues reposant sur le minutieux dépouillement de collections en vente chez des libraires d'occasion, qu'il s'agisse du travail entrepris par Gérard Thomassian, de la librairie parisienne Fantasmak³⁰, ou de celui, plus récent, d'Yves Grenet³¹. Toutes ces ressources trouvent échos et prolongements dans des sites³² et des forums³³ sans lesquels, aujourd'hui, il n'est plus envisageable de travailler – offrant souvent une richesse d'information et une précision dans l'érudition absolument incomparables³⁴.

Ces patients efforts de dépouillements ont nourri quantité de publications historiques. Dès les années 1960, bédéphiles savants ou amateurs entreprennent de mettre en perspective des récits ancrant le médium dans une profondeur historique. Cela a pu prendre la forme de synthèses de grande ampleur, comme par exemple l'ouvrage pionnier de Gérard Blanchard, ancrant la modernité de la bande dessinée dans l'héritage des récits en images modernes, médiévaux et même antiques – la colonne Trajane constituant à ce titre un « ancêtre » de la bande dessinée³⁵. Le plus souvent, cependant, cette écriture de l'histoire envisage plutôt l'œuvre d'un auteur – la biographie rejoignant ainsi la bibliographie³⁶ – ou la vie d'un illustré³⁷. L'entretien avec un auteur constitue dans cette production une forme décisive du devenir-artiste, et des publications telles que les *Cabiers de la bande dessinée* se sont structurées autour de cette forme. Si les travaux les plus anciens sont pour certains d'une utilité relative, ces approches continuent à fournir des outils de travail et des ressources inestimables, recueillant témoignages, documents et informations de première main – une partie de ces histoires des publications de presse ayant été entreprise par des acteurs de ces journaux³⁸. Cette curiosité très vive pour le passé de la

complète de la bande dessinée de librairie, ou encore bd-pf (www.bd-pf.fr), qui offre un catalogue encyclopédique de la bande dessinée de kiosque.

²⁹ Côté argus, signalons l'incontournable *BDM Trésors de la bande dessinée* – du nom de ses créateurs, Michel Béra, Michel Denni, Philippe Mellot, publié et mis à jour régulièrement depuis 1979, offrant un aperçu sur les argus de prix des albums et publications anciennes

³⁰ Gérard Thomassian, *Encyclopédie des bandes dessinées de petit format*, Paris, Gérard Thomassian / Librairie Fantasmak, 1994, 5 vol.

³¹ Yves Grenet, *Catalogue des bandes dessinées de petit format pour adultes*, Bruxelles, Chambre obscure, 2015, vol.7.

³² Par exemple : BDZoom (<http://bdzoom.com>), qui offre un prolongement patrimonial au *BDM*.

³³ Signalons notamment : Forumpimpf, consacré aux petits formats (<https://www.forumpimpf.net>) ; BD Gest, forum adossé au portail bedetheque.com (<https://www.bdggest.com/forum>) ou encore <https://lectraymond.forumactif.com>, centré sur la bande dessinée franco-belge classique. Il y en a, bien sûr, quantité d'autres qu'il serait vain ici de recenser.

³⁴ Au-delà de la démarche historique, c'est plus largement toute la recherche sur la bande dessinée qui repose sur ce patient et très riche travail critique élaboré, pour l'essentiel, hors des cercles académiques.

³⁵ Gérard Blanchard, *La bande dessinée*, *op. cit.*

³⁶ Pour des exemples pionniers, citons notamment Philippe Vandooren, André Franquin, et Joseph Gillain, *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, Gérard et Cie, 1969, 174 p., ou encore Marjorie Alessandrini, *Robert Crumb*, Paris, France, A. Michel, 1974, 120 p.

³⁷ Henri Filippini, *Histoire du journal Pilote et des publications des éditions Dargaud*, Grenoble, J. Glénat, 1977 ; Henri Filippini, *Histoire du journal et des éditions Vaillant*, Grenoble, J. Glénat, 1978 ; Alain Lerman, *Histoire du journal « Tintin »*, Grenoble, J. Glénat, 1979.

³⁸ Richard Medioni, *Jean-Pierre, Les Petits bonhommes, Le Jeune camarade, Le Jeune patriote, Mon camarade, Vaillant, Pif gadget : l'histoire complète*, Pargny-la-Dhuys, Vaillant collector, 2012, 557 p ; Florence Cestac, *La véritable histoire de Futuropolis*, Paris, 2007, 102 p ; Serge Clerc, *Le journal*, Paris, France, Denoël, 2007, 229 p. ; Thierry Martens, *Le journal de Spirou, 1938-1988 : cinquante ans d'histoire(s)*, Marcinelle, Dupuis, 1988.

bande dessinée suscite également nombre de rééditions patrimoniales, qui rendent disponibles des œuvres méconnues, et apportent de plus en plus souvent quantité de documents complémentaires venant éclairer la genèse de l'œuvre³⁹.

Il s'agit cependant d'histoires faniques, produites par les fans et pour les fans. Aussi, en dépit de leur grande utilité, est-il indispensable d'utiliser ces outils avec mesure, car l'approche étroitement monographique ne facilite pas l'édification de passerelles vers les travaux sur l'histoire des médias, de la presse, de l'image satirique, etc., qui seraient pourtant à même d'inscrire l'histoire de la bande dessinée dans un horizon médiatique et culturel plus large.

Surtout, si ces travaux et ressources sont incontournables, ils ne sont pas dénués d'angles morts. Les corpus exhumés et indexés sont ainsi très canoniques, au sens où l'édification d'une histoire de la bande dessinée a permis la construction d'un canon du « neuvième art », ramené aux goûts et préférences de générations successives de collectionneurs. C'est ainsi que s'est construite peu à peu une histoire très partielle de la bande dessinée, au sommet de laquelle trône *Tintin* – véritable sous-domaine des études sur la bande dessinée, à propos duquel ont été écrites des bibliothèques entières d'ouvrages et études diverses⁴⁰ - ou *Astérix*, qui a fait l'objet d'un engouement ancien, et guère démenti⁴¹. Le canon de la bande dessinée retient ainsi certaines publications au détriment d'autres, très mal connues, ou renvoyées à des formes d'enfer culturel : c'est le cas des publications de petits formats, par exemple, à la grande popularité tout au long des années 1950-1960, dont l'importance décline au milieu des années 1970, mais que l'on connaît très mal ; c'est le cas de la bande dessinée publiée dans la presse quotidienne généraliste, dont on ignore à peu près tout – alors même qu'elle touche un public infiniment plus large que les illustrés pour la jeunesse ; c'était le cas, jusqu'à très récemment, des publications d'obédience communistes. C'est, plus largement, le cas des publications périodiques destinées aux petites filles, particulièrement mal connues tant la bédéphilie est masculine.

Les conséquences de cette cécité aux publications féminines sont loin d'être strictement académiques, comme l'a montré l'épisode désastreux de l'édition 2016 du festival d'Angoulême. Face à la stupeur suscitée par l'absence d'autrice dans la liste des 30 présélectionnés pour le Grand Prix de la ville d'Angoulême (un prix récompensant un.e artiste pour l'ensemble de son œuvre), le responsable de la société gérant le Festival, Franck Bondoux, signait une tribune expliquant que « le Festival d'Angoulême aime les femmes mais ne peut pas refaire l'histoire de la bande dessinée », arguant auprès du *Monde*

³⁹ Sur l'articulation entre rééditions patrimoniales, nostalgie et connaissance historique, voir Benoît Crucifix, *Drawing from the Archives: Comics Memory in the Graphic Novel, post 2000*, Thèse de doctorat en langues, lettres et traductologie, Liège / Louvain, 2020, 246 p, en particulier son chapitre 3, « reprinting » (pp. 89-131).

⁴⁰ Olivier Roche et Dominique Cerbelaud, *Tintin, bibliographie d'un mythe*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2014, 313 p.

⁴¹ André Stoll, *Astérix, l'épopée burlesque de la France*, Bruxelles, Complexe, 1978, 175 p ; Nicolas Rouvière, *Astérix ou Les lumières de la civilisation*, Paris, PUF / Le Monde, 2006, 228 p.

qu'« il y a malheureusement peu de femmes dans l'histoire de la bande dessinée⁴² ». Un tel propos, qui s'abrite derrière l'histoire de la bande dessinée, méconnaît les mécanismes de production des savoirs sur le médium. Comme l'a montré la thèse de Jessica Kohn, l'existence de femmes autrices n'a rien d'une nouveauté ; simplement, ces femmes œuvraient, pour l'essentiel, dans des revues pour petites filles ignorées des histoires canoniques de la bande dessinée – en partie parce que leurs éditeurs n'avaient pas de politique de publication d'albums⁴³.

Aujourd'hui encore, notre connaissance de l'histoire de la bande dessinée repose amplement sur des séries publiées en albums, issues d'un processus de sélection complexe où jouent à la fois des contraintes matérielles, économiques, des choix éditoriaux, des contraintes politiques et administratives, des facteurs psychologiques voire personnels⁴⁴. Jusqu'aux années 1970, l'édition d'albums ne concerne qu'une fine écume de l'immense production qui passe essentiellement par la presse (quotidiens, illustrés, fascicules, petits formats...). Pourtant, l'histoire de la bande dessinée a largement été écrite à partir de ces albums, à rebours de l'expérience des contemporains. Étudier des récits détachés de leur contexte initial de production fait donc fi de leur environnement éditorial, des paratextes, des rythmes de publication, des pratiques de lecture qui s'articulent aux lectures sérielles....

Encyclopédies, dictionnaires ou synthèses offrent encore aujourd'hui le spectacle d'une histoire largement réduite à un parcours glorieux allant d'un auteur à l'autre, d'un chef-d'œuvre au suivant, généralement sélectionnés parmi une poignée de publications : pour les années cinquante, *Le Journal de Spirou*, *Le Journal de Tintin*, *Pilote* – bien que *Cœurs vaillants* soit plus vendu que *Spirou* sur toute la décennie, et que *Le Journal de Mickey* ait des tirages cinq fois supérieurs à ceux de *Tintin*. L'écriture de l'histoire emprunte ainsi encore largement les hiérarchies du canon d'un cercle de collectionneurs et de bédéphiles, qui laisse de côté des pans entiers du domaine des littératures dessinées : imagerie d'Épinal, petits formats, publications militantes⁴⁵...

Des imaginaires historiques à l'histoire culturelle de la bande dessinée

La manière dont l'histoire s'empare de la bande dessinée ne réside pas seulement dans le dialogue avec les histoires amatrices du neuvième art. La BD offre également une

⁴² Frédéric Potet, « Le festival de BD d'Angoulême accusé de sexisme après une sélection 100 % masculine », *Le Monde*, 05/01/2016. Sur cet épisode, la mobilisation qui l'a suivi et les réponses apportées, voir le site du Collectif BDégalité : <https://bdegalite.org>.

⁴³ Jessica Kohn, *Travailler dans les petits Mickey. Les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique (1945-1968)*, Thèse de doctorat en histoire sous la dir. de Laurent Martin et Jean-Paul Gabilliet, Paris III, 2018, 879 p.

⁴⁴ Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2019, 432 p.

⁴⁵ Ce problème de canonisation à géométrie variable n'est bien sûr pas spécifique au cas français : voir par exemple Claudia Goldstein, « Comics and the Canon: Graphic Novels, Visual Narrative, and Art History », in Stephen Tabachnik (dir.), *Teaching the Graphic Novel*, New York, The Modern Language Assoc. of America, 2009, p. 254-261 ; Bart Beaty et Benjamin Woo, *The Greatest Comic Book of All Time: Symbolic Capital and the Field of American Comic Books*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, 156 p.

ressource s'inscrivant dans d'autres démarches historiographiques. Dès 1989, Michel Thiébaud pointait deux types d'usage de la bande dessinée par les historiens : la bande dessinée comme document historique, et la bande dessinée comme discours historique. Cette dernière piste a assurément fructifié depuis les années 1980. L'analyse des représentations sociales véhiculées par la bande dessinée est ancienne, et précède les efforts des historiens. Dès les années 1970, sociologues et politistes s'emparent ainsi d'albums et de séries pour en décortiquer les ressorts idéologiques. La plus célèbre de ces études, signée Armand Mattelart et Ariel Dorfman, paraît en 1971 au Chili, fait l'objet de nombreuses traductions et parvient en France en 1976⁴⁶. Référence immédiate des *cultural studies*, le livre explore les ressorts de la domination impériale que proposent les publications Disney, non pas seulement en véhiculant des représentations proposant une apologie du capitalisme, mais également en s'en faisant le relais actif. L'étude de Dorfman et Mattelart connaît un retentissement important, dont l'écho français est cependant limité par la difficile introduction des *cultural studies* dans le paysage universitaire français⁴⁷. C'est donc plutôt sous le sceau de l'histoire, ou des études politiques et de la sociologie, que sont importées ces méthodes et ce regard. On retrouve un projet similaire de dévoilement de l'idéologie dominante dans *La Société des bulles* de Wilbur Leguèbe⁴⁸, qui décrypte le discours politique et social de la bande dessinée franco-belge, analysant par exemple la série *Boule et Bill* de Jean Roba comme mécanisme d'inculcation de la domination.

On retrouve un tel projet d'élucidation des représentations véhiculées par la bande dessinée dans la série d'études coordonnée par Charles-Olivier Carbonnell⁴⁹. Si l'on insiste sur ces premiers travaux, c'est pour montrer la persistance de cette tradition d'étude des représentations du monde social dans la bande dessinée, qui persiste jusqu'à aujourd'hui. Du côté des études historiques, elle a en effet nourri de nombreux travaux consacrés aux imaginaires de telle ou telle période, à la façon dont telle série pouvait entrer en résonance avec son contexte de production, et refléter ou amplifier des formes de mobilisation idéologiques.

Cet intérêt pour le décryptage des imaginaires du dessin s'est doublé, dès les années 1970, d'ambitions didactiques fortes, offrant de se saisir de la bande dessinée comme outil de transmission d'un savoir historique⁵⁰. Cette ambition a fait naître de nombreux travaux s'efforçant de décortiquer la valeur documentaire de séries ancrées dans un arrière-plan historique, préalable indispensable à leur utilisation en classe. L'attention portée aux effets didactiques de la bande dessinée est en effet ancienne, et remonte aux travaux d'Antoine Roux qui, dès les débuts des années 1970, militait pour qu'on reconnaisse la qualité

⁴⁶ Ariel Dorfman et Armand Mattelart, *Donald l'imposteur ou l'Impérialisme raconté aux enfants*, Paris, A. Moreau, 1976, 202 p.

⁴⁷ Laurent Martin, « Histoire culturelle et *cultural studies* : une rencontre longtemps différée », *Diogenes*, 2017, n° 258-259-260, n° 2-4, p. 25-37.

⁴⁸ Wilbur Leguèbe, *La Société des bulles*, Bruxelles, Les éditions ouvrières, 1977, 173 p.

⁴⁹ Charles-Olivier Carbonnell (dir.), *Le Message politique et social de la bande dessinée...*, Toulouse, Institut d'études politiques de Toulouse, 1975, 181 p.

⁵⁰ Pascal Ory, « Historique ou historienne ? », in *L'histoire... par la bande. Bande dessinée, Histoire et pédagogie*, Paris, Syros, 1993, p. 93-96 ; Pascal Ory, « L'histoire par la bande ? », *Le Débat*, 21 novembre 2013, n° 177, p. 90-95.

éducative du médium⁵¹. Dans la foulée, l'enseignement de l'histoire s'est montré particulièrement réceptif à ce questionnement, ce dont témoignent colloques, publications⁵² et ressources en ligne⁵³.

Dès 1997, Michel Thiébaud soutenait ainsi une thèse consacrée aux représentations de l'Antiquité dans la bande dessinée francophone⁵⁴ – une première étude redoublée en 2010 par la thèse de Vincent Marie, qui se concentre sur les représentations de l'Antiquité égyptienne⁵⁵. Depuis, nombreuses sont les colloques et les publications qui se sont attachées à décortiquer les représentations de périodes ou de phénomènes historiques⁵⁶. Pêle-mêle, l'Antiquité⁵⁷ – à nouveau – le Moyen Âge⁵⁸, le XVIII^e siècle⁵⁹, la guerre⁶⁰, la Première Guerre mondiale⁶¹, la Shoah⁶², les génocides⁶³, la Résistance⁶⁴, l'immigration⁶⁵, la colonisation⁶⁶, la guerre d'Algérie⁶⁷...

Parallèlement à cette mobilisation de la bande dessinée comme réservoir d'imaginaires historiques, historiennes et historiens se sont penchés sur la construction de la bande dessinée comme phénomène culturel, cherchant à retracer les usages dont les illustrés avaient pu faire l'objet dans les sociétés passées et à restituer leurs conditions de

⁵¹ Antoine Roux, *La Bande dessinée peut être éducative*, Paris, l'École, 1970, 112 p p.

⁵² Odette Mitterrand, *Histoire et bande dessinée, Actes du 2e colloque «Éducation et bande dessinée»*, La Roque d'Anthéron, Promo-Durance, 1979 ; Nicolas Rouvière, *Bande dessinée et enseignement des humanités*, Grenoble, Ellug, Université Stendhal, 2012, 434 p ; Marianne Blanchard et Hélène Raux, « La bande dessinée, un objet didactique mal identifié », *Tréma*, 14 mars 2019, n° 51, « Usages didactiques de la bande dessinée » ; Joël Mak, *Histoire et bande dessinée*, Grenoble, CRDP de l'académie de Grenoble, 2006, 197 p.

⁵³ Voir en particulier le site Cases d'histoire (<https://casesdhistoire.com/>), qui propose analyses d'albums, dossiers thématiques et entretiens.

⁵⁴ Michel Thiébaud, *L'Antiquité vue dans la bande dessinée d'expression française, 1945-1995 : contribution à une pédagogie de l'histoire ancienne*, Thèse de Doctorat en histoire, Université de Franche-Comté, France, 1997, 854 p.

⁵⁵ Vincent Marie, *Les mystères de l'Égypte ancienne dans la bande dessinée : essai d'anthropologie iconographique*, Thèse de doctorat sous la direction de Christian Amalvi, Université de Montpellier, 2010.

⁵⁶ Michel Porret (dir.), *Objectif bulles : bande dessinée & histoire*, Genève, Georg, 2009, 302 p.

⁵⁷ Julie Gallego (dir.), *La bande dessinée historique : premier cycle : l'Antiquité*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015, 296 p.

⁵⁸ Tristan Martine, *Le Moyen Âge en bande dessinée*, Paris, Karthala, 2016, 373 p.

⁵⁹ Paul Chopelin et Tristan Martine (dir.), *Le siècle des lumières en bande dessinée : de poudre et de dentelles*, Paris, Karthala, 2014, 341 p.

⁶⁰ Colloque de juin 2016, « Guerre et bande dessinée », organisé dans le cadre du LabEx EHNE « Guerres et traces de guerre » : <http://labex-ehne.fr/%C3%A9v%C3%A8nement/colloque-international-guerre-et-bande-dessinee/>.

⁶¹ Vincent Marie, *La Grande Guerre dans la bande dessinée : de 1914 à aujourd'hui*, Péronne, Historial de la Grande Guerre, 2009, 111 p.

⁶² Pierre-Alban Delannoy, « Maus » d'Art Spiegelman : bande dessinée et shoah, Paris, l'Harmattan, 2002, 186 p ; Didier Pasamonik, Joël Kotek, *Shoah et bande dessinée: l'image au service de la mémoire*, Paris, Denoël Graphic / Mémorial de la Shoah, 2017, 168 p.

⁶³ LOUWAGIE F. et D. WEYSSOW (dir.), « La bande dessinée dans l'orbite des guerres et des génocides du XX^e siècle: Twintigste-eeuwse oorlogen en genociden in het stripverhaal », *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire*, 2011.

⁶⁴ Isabelle Doré-Rivé et Guy Krivopissko, *Traits résistants : La résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours*, Lyon, LIBEL, 2011, 191 p.

⁶⁵ Musée de l'histoire de l'immigration, *Albums : des histoires dessinées entre ici et ailleurs : bande dessinée et immigration, 1913-2013*, Paris, Futuropolis / Musée de l'histoire de l'immigration, 2013, 175 p.

⁶⁶ Philippe Delisle, *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial : des années 1930 aux années 1980*, Paris, Karthala, 2008 ; Philippe Delisle (ed.), « La BD francophone et le tournant postcolonial », *Outre-Mers. Revue d'histoire*, 2016, vol. 104, n° 392-393.

⁶⁷ Jennifer Howell, *The Algerian War in French-Language Comics: Postcolonial Memory, History, and Subjectivity*, Lanham, Lexington Books, 2015, 256 p.

production et de diffusion. Ainsi, la bande dessinée devient un objet à partir duquel appréhender l'histoire culturelle du contemporain.

Le premier à ouvrir la voie fut, on l'a dit, Pascal Ory, qui écrit en 1979 une étude sur l'illustré *Le Téméraire*⁶⁸. Le choix de cet illustré synthétise les critères qui guident les études historiques sur la bande dessinée. C'est en effet l'angle politique qui est privilégié, *Le Téméraire* constituant un cas assez unique d'illustré de propagande nazie et collaborationniste créé en 1943. Pascal Ory se livre à une étude en profondeur de l'illustré : histoire économique du journal, étude prosopographique des auteurs, caractéristiques matérielles du journal, mais aussi étude des différentes rubriques. L'angle d'analyse est bien, en dernier ressort, la politique – l'apologie du nazisme dans une publication pour la jeunesse. La revue pour enfants sert d'observatoire à la circulation de l'idéologie national-socialiste dans la France de Vichy, sous des formes alors méconnues⁶⁹.

Dans la lignée de Pascal Ory, Thierry Crépin a également privilégié dans sa thèse la dimension politique. Il centre son étude sur la campagne menant à l'adoption de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse et ses conséquences⁷⁰. Cette étude fondatrice est essentielle pour comprendre les logiques et les mécanismes de la censure qui s'empare du motif de la protection de la jeunesse pour encadrer les publications dans un faisceau de contraintes fortes. Ce que propose Thierry Crépin n'est pas tant une histoire de la bande dessinée qu'une histoire de la manière dont la bande dessinée fait l'objet de controverses vives, de mobilisations d'acteurs divers, éclairant une période clé de son histoire, l'américanisation accélérée du secteur dans les années 1930, et la désaméricanisation paradoxale des années 1940.

Ces travaux ont suscité à leur tour de nombreux mémoires de maîtrise ou de DEA, puis de Master, principalement des monographies de journaux pour enfants⁷¹. La perspective adoptée ressort plutôt, en règle générale, de l'étude de la presse que de l'étude des récits en images qui y sont publiés. Ces travaux permettent donc de mieux comprendre le fonctionnement des illustrés, des structures éditoriales publiant de la bande dessinée. Mais on y trouve, finalement, peu de renseignements sur la forme d'expression en elle-même : au seuil de l'esthétique, l'historien et, plus encore, l'apprenti historien semble craindre de s'aventurer en terrains mouvants – laissant le terrain à d'autres

⁶⁸ Pascal Ory, *Le Petit Nazi Illustré*, op. cit.

⁶⁹ L'analyse de Pascal Ory a été approfondie par Gilles Ragache, dans Gilles Ragache, « Un illustré sous l'occupation : le Téméraire », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, 2000, vol. 47, n° 4, p. 747-767.

⁷⁰ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster : la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS, 2001.

⁷¹ À titre d'exemple, parmi ces travaux : Laure Alexandre, *L'Évolution de la presse enfantine des années trente*, Mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Pascal Ory et Jean-Jacques Becker, Université Paris X-Nanterre, 1988 ; Céline Clergue, *Les frères Offenstadt et les débuts de la bande dessinée en France, 1896-1940*, Mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier et Diana Cooper-Richet, Université Versailles Saint-Quentin, 2000 ; Frédérique Eldin, *Les Récits historiques dans les illustrés belges Tintin et Spirou (1948-1958)*, Mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Pierre Albert et Gilles Feyel, Paris IV-Sorbonne, 1988 ; Élodie Maurot, *La Presse Fleurus pour enfants 1946-1963*, Mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Pascal Ory, Institut d'études politiques de Paris, 1995 ; Bruno Rossignol, *Du Jeune Patriote au journal le plus captivant : Vaillant (1949-1950)*, DEA de l'Institut d'études politiques de Paris sous la direction de Pascal Ory, Paris, 1982 ; Stanislas Faure, *L'univers du « Journal de Spirou », (1946-1968) : étude de contenu et analyse de l'adaptation de l'illustré belge à son public*, Mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Pascal Ory et Philippe Levillain, Paris X-Nanterre, 1993, 188 p.

disciplines moins frileuses, dont la littérature et les sciences de l'information et de la communication.

Dans le prolongement des études inscrivant la bande dessinée dans l'histoire de la presse, l'histoire éditoriale est aujourd'hui l'un des domaines les plus vivaces. Cette histoire, entreprise de longue date par des passionnés et des collectionneurs⁷², des journalistes⁷³, est à présent investie par des historiens qui, dépassant les aléas des souvenirs et des entretiens, se mettent en quête des archives – une tâche ardue, tant la conservation des archives dans les maisons d'édition peut s'avérer aléatoire. On dispose ainsi à présent de synthèses sur le paysage éditorial nord-américain⁷⁴ ou « franco-belge⁷⁵ », adossées à de précieuses monographies sur Casterman⁷⁶, sur l'Association⁷⁷, ou encore sur le secteur de l'édition indépendante⁷⁸.

Ces aperçus complètent les études menées sur des titres de presse⁷⁹, reposant là encore sur l'examen d'archives éditoriales. Le dynamisme des études en histoire de la presse a en effet infusé les études sur la BD, qu'il s'agisse de comprendre la manière dont l'économie narrative des feuilletons s'ancre dans les rythmes et les caractéristiques formelles de la presse illustrée⁸⁰, de la façon dont les imaginaires de la presse infusent ceux de la BD⁸¹. Plus largement encore, l'un des chantiers ouverts concerne l'étude de la BD comme

⁷² Voir par exemple : Jacques Pessis, *Raymond Leblanc, le magicien de nos enfances : la grande aventure du journal Tintin*, Paris, Éditions de Fallois, 2006 ; Patrick Gaumer, *Les années « Pilote » : 1959-1989*, Paris, Dargaud, 1996, 303 p. ; Christelle Pissavy-Yvernault et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou : 1937-1946*, Bruxelles, Dupuis, 2013, 311 p.

⁷³ Thierry Bellefroid, *Les éditeurs de bande dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2005, 165 p. ; Danny de Laet, *L'affaire Dupuis : Dallas sur Marcinelle*, Bruxelles, NCM, 1985 ; Éric Aeschmann et Nicoby, *La Révolution Pilote*, Paris, Dargaud, 2015, 144 p.

⁷⁴ Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éd. du temps, 2004.

⁷⁵ Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée. Les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'Esssib, 2018, 424 p. ; Bart Beaty, *Unpopular culture*, op. cit.

⁷⁶ Florian Moine, *Casterman (1919-1999). Une entreprise du livre, entre Belgique et France*, Thèse de doctorat en histoire, Paris I, 2020, 883 p.

⁷⁷ Benjamin Caraco, *Renouveau et légitimation de la bande dessinée en France de 1990 à 2010 : le cas du réseau des auteurs de L'Association*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, Paris I Panthéon Sorbonne, 2017, 638 p. ; Erwin Dejasse, Tanguy Habrand, Gert Meesters, et Groupe Acme, *L'Association: une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles, Belgique, Les Impressions nouvelles, 2011, 221 p.

⁷⁸ Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La Bande dessinée en dissidence : alternative, indépendance, auto-édition / Comics in Dissent. Alternative, Independance, Self-Publishing*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014 ; Kevin Le Bruchec, *Les éditeurs alternatifs de bande dessinée : permanences et spécificités d'un champ éditorial contemporain*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication sous la direction de Bertrand Legendre et Stéphane Dorin, Paris 13, en cours.

⁷⁹ Wendy Michallat, *French cartoon art in the 1960s and 1970s: Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, Leuven, Leuven University Press, 2018, 268 p. ; Nicolas Labarre, *Heavy Metal: l'autre Métal hurlant*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, 236 p. ; Sylvain Lesage et Gert Meesters (dir.), *(À Suivre): archives d'une revue culte*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2018, 359 p. ; Maël Rannou, *Pif Gadget et le communisme. 1969-1993, un hebdomadaire de BD et ses liens avec le Parti communiste français*, Montrouge, PLG, 2021. *Pif* a fait l'objet de plusieurs colloques à Dijon (2018, 2019) et Besançon (2021), dont les actes sont en cours de publication.

⁸⁰ Alain Boillat, Françoise Revaz, Marine Borel, et Raphaël Oesterlé, *Case, strip, action ! Les feuilletons en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1953)*, Gollion, Suisse, Infolio, 2016, 248 p.

⁸¹ Alexis Lévrier et Guillaume Pinson (dir.), *Presse et bande dessinée : Une aventure sans fin*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021, 379 p. ; Benoît Mitaine, Judite Rodrigues et Isabelle Touton (dir.), *Scoops en stock : journalisme dessiné, BD-reportage et dessin de presse*, Chêne-Bourg, Georg, 2021, 371 p.

carrefour médiatique⁸². Les phénomènes d'adaptation ont fait l'objet de nombreuses études⁸³ ; mais assurément, les perspectives longtemps BD-centrées sont en cours de dépassement. Comme le signalait déjà Julien Baudry, « paradoxalement, l'histoire culturelle s'est beaucoup servie de la bande dessinée pour étudier la transmission d'idéologies politiques ou religieuses, mais moins pour comprendre l'élaboration de la culture de masse⁸⁴ ». Ce décloisonnement indispensable constitue, assurément, l'un des défis à relever pour inscrire la bande dessinée dans un paysage médiatique élargi.

Les riches travaux menés sur les processus de transfert culturel dans le domaine de la bande dessinée fournissent déjà, assurément, des pistes de réflexion : la perspective diffusionniste initiale, postulant une transmission à sens unique depuis une rive de l'Atlantique à l'autre, avait déjà été sérieusement écorné par l'hypothèse formulée par Pascal Ory d'une « désaméricanisation » de la bande dessinée franco-belge⁸⁵. La question de ces circulations transatlantiques a été encore enrichie par les études récentes, portant sur les déclinaisons nord-américaines d'une revue française⁸⁶, sur l'exportation aux États-Unis d'une « british invasion⁸⁷ », sur les circulations complexes d'écosystèmes médiatiques liés au manga hors du Japon⁸⁸. Ce décentrement bienvenu des perspectives⁸⁹ reste cependant encore inachevé, tant notre cartographie éditoriale et artistique est incomplète. Un exemple parmi d'autres : notre connaissance des circulations graphiques et éditoriales entre la France et l'Italie reste limitée à une poignée de cas⁹⁰. Pourtant, relais précoce de la modernité graphique américaine, l'Italie héberge un foyer original de création, constitue un creuset de la bande dessinée pour adultes dans les années 1960 et des discours critiques. L'exploration systématique de cette circulation transalpine des traditions et des savoirs graphiques reste à écrire.

Si l'on a distingué jusqu'à présent la bande dessinée comme discours sur l'histoire d'un côté, et la bande dessinée comme document historique, il faut insister sur le fait que ces deux approches, loin de se neutraliser, se nourrissent. C'est le cas des travaux qui se penchent sur la bande dessinée comme objet de mémoire, qui tentent de décrypter la

⁸² Jared Gardner, *Projections: comics and the history of twenty-first-century storytelling*, Stanford, Stanford University Press, 2012, 220 p.

⁸³ On citera seulement ici Elsa Caboche et Désirée Lorenz (dir.), *La bande dessinée à la croisée des médias*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019, 201 p. ; Jan Baetens, *Adaptation et bande dessinée : éloge de la fidélité*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020, 225 p. ; Benoît Glaude et Laurent Déom (dir.), *Les novellisations pour la jeunesse. Nouvelles perspectives transmédiatiques sur le roman pour la jeunesse*, Louvain-la-neuve, Academia-L'Harmattan, 2020, 328 p.

⁸⁴ Julien Baudry, « Tendances de recherche (1/6) : quand les historiens lisent des bandes dessinées », *Carnet de Comicalités*, <https://graphique.hypotheses.org/867>.

⁸⁵ Pascal Ory, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1984, vol. 4, n° 1, p. 77-88.

⁸⁶ Nicolas Labarre, *Heavy metal*, *op. cit.*

⁸⁷ Isabelle Licari-Guillaume, *Vertigo's British Invasion. La revitalisation par les scénaristes britanniques des comic books grand public aux États-Unis (1983-2013)*, Thèse de doctorat en études anglophones sous la direction de Jean-Paul Gabilliet, Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux, 2017, 637 p.

⁸⁸ Bounthavy Suvilay, *Dragon Ball : une histoire française*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2021, 379 p.

⁸⁹ Voir aussi Marc Atallah et Alain Boillat (dir.), *BD-US: les comics vus par l'Europe*, Gollion, Suisse, Infolio, 2016, 171 p.

⁹⁰ Isabelle Antonutti, *Cino del Duca: de « Tarzan » à « Nous deux »*, itinéraire d'un patron de presse, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 221 p.

manière dont, non content de traduire un arrière-plan historique, la bande dessinée peut en construire des représentations, en affecter la transmission⁹¹.

Le succès commercial et critique de *Maus*, d'Art Spiegelman, a suscité précocement l'intérêt des historiens. Dès 1989, Joseph Witek se penchait ainsi, entre autres, sur l'œuvre d'Art Spiegelman⁹², bientôt rejoint par une foule d'autres, tant le travail de Spiegelman et la manière dont il tisse son récit dans les va-et-vient de la mémoire est riche à analyser⁹³. La vogue récente d'autobiographies dessinées⁹⁴ a nourri une réflexion intense sur la manière dont ces récits transmettent la mémoire des traumatismes du XX^e siècle⁹⁵. Harriet Earle, par exemple, s'est penchées sur les représentations des traumatismes dans la bande dessinée et les représentations des conflits après la guerre du Vietnam⁹⁶ ; Nina Mickwitz a étudié les modalités de documentation du réel par le récit visuel⁹⁷. La bande dessinée du réel, à son tour, a initié de très nombreuses recherches, notamment autour du travail de Joe Sacco⁹⁸. Peu à peu, les récits de fiction ont également été incorporés à ces questionnements sur la façon dont l'histoire se transmet par la bande dessinée⁹⁹.

Du côté francophone, l'intérêt pour la bande dessinée du réel et l'autobiographie, s'il est plus récent, n'en a pas moins nourri de nombreux travaux, que ce soit sur la Shoah¹⁰⁰ ou de conflits plus récents¹⁰¹. Il est cependant stimulé par l'intérêt de chercheurs étrangers pour le dynamisme de la production francophone¹⁰².

L'histoire de l'art face à la bande dessinée

⁹¹ Maaheen Ahmed et Benoît Crucifix (dir.), *Comics Memory: archives and styles*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, 290 p.

⁹² Joseph Witek, *Comic books as history: the narrative art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, Univ. Press of Mississippi, 1989, 188 p.

⁹³ Voir par exemple Philip Smith, *Reading Art Spiegelman*, New York, Routledge, 2016, 145 p ; GEIS D.R. (dir.), *Considering Maus: approaches to Art Spiegelman's « Survivor's tale » of the Holocaust*, Tuscaloosa, Ala, University of Alabama Press, 2003, 192 p ; Hillary Chute, « "The Shadow of a Past Time": History and Graphic Representation in Maus », *Twentieth Century Literature*, 2006, vol. 52, p. 199-230 ; Liam Kruger, « Panels and faces: segmented metaphors and reconstituted time in Art Spiegelman's Maus », *Critical Arts*, 4 mai 2015, vol. 29, n° 3, p. 357-366 ; Stephen E. Tabachnick, « Of Maus and memory: the structure of Art Spiegelman's graphic novel of the Holocaust », *Word & Image*, 1 avril 1993, vol. 9, n° 2, p. 154-162.

⁹⁴ Elisabeth El Refaie, *Autobiographical comics: life writing in pictures*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, 273 p. ; Catherine Mao, *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013): Transgression, hybridation, lyrisme*, Thèse de doctorat en littérature sous la direction de Jacques Dürrenmatt, Université Paris-Sorbonne, 1970-2017, 2014.

⁹⁵ Hillary L. Chute, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Harvard University Press, 2016, 371 p. ; Tatiana Prorokova et Nimrod Tal (dir.), *Cultures of War in Graphic Novels: Violence, Trauma, and Memory*, Rutgers University Press, 2018.

⁹⁶ Harriet E. H. Earle, *Comics, Trauma, and the New Art of War*, Jackson, Univ. Press of Mississippi, 2017.

⁹⁷ Nina Mickwitz, *Documentary comics: graphic truth-telling in a skeptical age*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

⁹⁸ Daniel Worden, *The Comics of Joe Sacco: Journalism in a Visual World*, University Press of Mississippi, 2015.

⁹⁹ Richard Iadonisi (dir.), *Graphic History: Essays on Graphic Novels And/As History*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publ., 2012 ; Qiana Whitted, *EC Comics: Race, Shock, and Social Protest*, Rutgers University Press, 2019 ; Kate Polak, *Ethics in the gutter: empathy and historical fiction in comics*, Columbus, The Ohio State University Press, 2017, 238 p.

¹⁰⁰ Pierre-Alban Delannoy, « Maus » d'Art Spiegelman : bande dessinée et Shoah, Paris, PHarmattan, 2003, 186 p ; Jonathan Haudot, *Shoah et bande dessinée : représentations et enjeux médiatico-mémoriels*, Thèse de doctorat, Metz, 2008 ; Jonathan Haudot, « Bande dessinée et témoignage : la mise en récit de la Shoah », *Hermès, La Revue*, 2009, n° 54, n° 2, p. 155-160.

¹⁰¹ Isabelle Delorme, *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*, Dijon, Presses du Réel, 2019, 512 p.

¹⁰² Mark McKinney, *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, University Press of Mississippi, 2008 ; Mark McKinney, *Redrawing French Empire in Comics*, Columbus, Ohio State University Press, 2013, 304 p.

L'histoire de l'art est particulièrement peu présente dans les études sur la bande dessinée. L'évaluation exacte s'avère nécessairement imprécise, tant départager les travaux qui relèvent de l'histoire et de l'histoire de l'art peut s'avérer compliqué. Le portail theses.fr ne permet de relever, parmi les thèses soutenues ou en cours depuis 2010, qu'une seule thèse relevant de l'histoire de l'art portant de façon centrale sur la bande dessinée¹⁰³. La trajectoire de Philippe Kaenel, qui à partir de ses travaux consacrés à l'illustration et à la caricature au XIX^e siècle¹⁰⁴, s'est emparé de la bande dessinée¹⁰⁵, constitue plutôt une exception. Entre l'esthétique d'un côté, et l'histoire culturelle de l'autre, l'histoire de l'art ne s'est guère emparée de l'objet bande dessinée. C'est d'autant plus paradoxal que le statut artistique du médium ne cesse de recevoir des validations par les institutions du marché de l'art : salles des ventes, ministère de la Culture, villa Médicis, musée, INHA... D'ailleurs, il est frappant de relever que, lorsque les éditions Citadelles & Mazenod ont consacré un monumental volume à *L'Art de la bande dessinée*, ils en ont confié la rédaction à... des historiens, et non à des historiens de l'art¹⁰⁶.

Cette frilosité de l'histoire de l'art est d'autant plus étonnante que la discipline paraît mieux équipée que l'histoire pour penser et analyser des médiums de l'image et de l'hybridité – même si l'essor des études visuelles tend à faire bouger les lignes disciplinaires¹⁰⁷. Les historiens, on l'a dit, rechignent à entrer dans l'esthétique des images, et s'ils se sont appropriés de longue date la grammaire des images fixes et animées, ils se heurtent dans le cas de la bande dessinée à une complexité supplémentaire, qui réside dans le caractère narratif – qui nécessite, dès lors, d'emprunter ses outils aux études littéraires – et, plus encore, à l'hybridité du langage du médium.

Ces réticences de l'histoire de l'art peuvent s'expliquer de plusieurs façons : d'une part, la bande dessinée est un art du multiple et du reproductible, et plus encore de la reproduction en masse (contrairement à l'estampe, par exemple), alors que l'histoire de l'art s'est longtemps structurée autour de l'original et de l'œuvre unique ; si le stigmate de l'art mineur s'estompe, le long compagnonnage avec le comique et les diverses formes de subversion graphique ne facilite pas les rapprochements ; le rendez-vous raté, et conflictuel, entre bande dessinée, *pop art* et figuration narrative, a nourri une longue incompréhension mutuelle entre le champ de l'art contemporain et la bande dessinée¹⁰⁸.

¹⁰³ Alexandra Rolland, *Journal et bande dessinée ou l'histoire d'une fusion entre support et média (1970/1990)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain sous la dir. de Philippe Dagen, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, Paris, 2010, 528 p. ; on peut y ajouter celle de Géraldine Chastanet-Guittard, *Bande dessinée en Midi-Pyrénées: la bulle régionale de 1970 à 2008*, Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. de Luce Barlangue, Université de Toulouse-Le Mirail, France, 2009, 650 p.

¹⁰⁴ Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880* : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré, Genève, Droz, 2005, 638 p.

¹⁰⁵ Philippe Kaenel et Gilles Lugrin (dir.), *Bédé, ciné, pub et art* : d'un média à l'autre, Gollion, Infolio, 2007, 288 p.

¹⁰⁶ Pascal Ory, Laurent Martin, et Sylvain Venayre (dir.), *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, 586 p.

¹⁰⁷ Daniel Dubuisson et Sophie Raux (dir.), *À perte de vue* : les nouveaux paradigmes du visuel, Dijon, les Presses du réel, 2015, 442 p.

¹⁰⁸ Hugo Frey et Jan Baetens, « Comics Culture and Roy Lichtenstein Revisited: Analysing a Forgotten 'Feedback Loop' », *Art History*, 2019, vol. 42, n° 1, p. 126-152.

Le paradoxe est que, pour beaucoup, les formes d'écriture non-académiques de l'histoire de la bande dessinée empruntent largement aux formes les plus désuètes de l'histoire de l'art, perpétuant le modèle vasarien d'un récit glorieux guidé par la succession de chefs-d'œuvre, de génies et d'écoles. Or l'histoire de l'art permettrait justement de problématiser davantage les filiations linéaires et les chronologies univoques, ou encore de repenser les auctorialités partagées. Le récit classique de l'avènement du « neuvième art » reste ainsi imprégné de la figure de l'Auteur, construction récente et problématique, fruit à la fois du travail de légitimation entrepris par les bédéphiles – tirant le médium vers le domaine de l'art – et de la translation du marché depuis la presse vers l'album – empruntant dès lors ses modes de fonctionnement au monde du livre et à la littérature¹⁰⁹.

Le cas le plus spectaculaire est sans doute celui d'Hergé, dont le travail du studio, l'apport décisif de ses « assistants » (décoristes, « donneurs d'idées », coloristes, etc.) ne trouve pas place derrière le nom « Hergé », qu'il trône en couverture des albums publiés par Casterman ou à l'affiche d'une exposition au Grand Palais¹¹⁰. Or, depuis Svetlana Alpers et ses travaux sur l'atelier de Rembrandt, les outils ne manquent pas, du côté de l'histoire de l'art, pour inscrire l'apport d'un artiste au sein d'entreprises collectives¹¹¹ et ainsi dépasser le paradigme néo-vasarien de l'histoire du neuvième art.

Archives

La recherche en histoire dépend bien sûr de la disponibilité d'archives. Or en la matière, le long statut subalterne de la bande dessinée a eu des effets contrastés sur la recherche francophone. S'il a certes produit un gros ensemble de sources relatives à leur encadrement administratif, il a, d'autre part, facilité les formes de cécité patrimoniale et archivistique. Si les maisons d'édition peinent déjà, en général, à préserver leur mémoire d'entreprise, c'est peut-être plus encore le cas dans la bande dessinée, secteur longtemps acquis à des acteurs périphériques. La situation est en passe de changer cependant, tant ces entreprises d'édition ont pris conscience de la valeur de leur patrimoine. Il y a fort à parier, cependant, que cette conscience nouvelle concernera beaucoup plus facilement la création, que la vie des entreprises ou des journaux. Par ailleurs, le devenir des archives nativement numériques est, comme ailleurs, un sujet de préoccupation.

Plusieurs fonds d'éditeurs offrent cependant des perspectives riches, à commencer par les archives Hachette, véritable corne d'abondance archivistique : par le poids occupé par la maison Hachette dans l'édition et la distribution contemporaine, ces archives permettent d'approcher, ne serait-ce qu'indirectement, de larges pans de la vie de l'édition et de la diffusion. Le fonds de l'éditeur Casterman, finement mis en valeur et analysé par

¹⁰⁹ Sylvain Lesage, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2019, 432 p.

¹¹⁰ Sur la logique du fragment et la réduction plasticienne qui sous-tend cette démarche, voir Bart Beaty, *Comics Versus Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2012, 288 p. Sur l'exposition Hergé, voir Jean-Mathieu Méon, « L'artiste plutôt que son art ? Hergé au Grand Palais », *The Conversation*, 2016.

¹¹¹ Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt : la liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Gallimard, 1991, 377 p.

Florian Moine¹¹², n'a assurément pas fini de livrer tous ses secrets, tant son volume promet encore de belles découvertes. Le fonds de l'éditeur et graphiste Étienne Robial, qui a récemment rejoint les archives de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême, sont encourageants, en ce qu'ils témoignent d'une préoccupation nouvelle de la Cité pour toutes les archives de la bande dessinée, et non pas seulement les planches originales ou les publications anciennes. C'est là, assurément, un signe encourageant pour l'avenir. Autre fonds éditorial important, qui ne concerne qu'en partie la bande dessinée, mais qui gagnerait assurément à être exploité : le fonds de l'éditeur Pellerin, déposé aux Archives départementales des Vosges, à Épinal¹¹³. Les archives de collectionneurs ou de chercheurs peuvent également offrir des fonds riches de perspectives : fonds Couperie à Angoulême¹¹⁴, fonds Van Passen à Gand¹¹⁵...

Le statut hybride, et longtemps subalterne, de la bande dessinée a également eu des effets en termes de conservation des publications¹¹⁶. À la Bibliothèque nationale de France, le repérage des fonds est jusqu'à très récemment été rendu complexe par la ventilation des collections par supports et départements, compliquant la construction de corpus cohérents. De Bruxelles à Paris, de Marseille à Angoulême, nombreuses sont les bibliothèques conservant de volumineuses collections patrimoniales souvent méconnues. Mais l'accès aux collections a longtemps été compliqué. L'exemple de la méconnaissance de la bande dessinée de presse est de ce point de vue parlante : notre connaissance de la bande dessinée des années 1950-1960-1970 repose encore essentiellement sur les illustrés et les albums qui en ont été tirés. Or la bande dessinée est également largement présente dans la presse ; *France-Soir*, plus important tirage de la presse nationale, publie quotidiennement de la bande dessinée, dont on ignore à peu près tout¹¹⁷. À cela, plusieurs raisons : la patrimonialisation sélective a son importance, mais les conditions difficiles de consultation de la presse – souvent accessible exclusivement par microfilms, ce qui ralentit et complique singulièrement la lecture de supports visuels – ont sans doute pesé également. De ce point de vue, les efforts de numérisation et d'éditorialisation des collections menées à la fois par la Cité et par la BnF¹¹⁸ augurent des regards nouveaux sur le patrimoine des récits en images, même si là aussi, la question des corpus se pose : le regard sur le passé, comme toujours, est dépendant des définitions et des contours dans lesquels on cherche à appréhender une forme culturelle.

Conclusion

¹¹² Florian Moine, *Casterman (1919-1999). Une entreprise du livre, entre Belgique et France*, op. cit.

¹¹³ AD Vosges, 48 J, archives administratives et commerciales de l'Imagerie Pellerin, Épinal, 1779-1984.

¹¹⁴ Catherine Ferreyrolle, « Le fonds Pierre Couperie : un trésor pour la Cité », *Neuvième Art*, mars 2014, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article743>.

¹¹⁵ Maaheen Ahmed, "From the Archives: The Alain Van Passen Collection: At the Crossroads of Comics Collecting and Critique", *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*, 2020, vol. 4, n° 2, p. 221-236.

¹¹⁶ Olivier Piffault, « Destinées et aléas : La bande dessinée dans les bibliothèques françaises », *Bibliothèque(s)*, juillet 2010, vol. 51, p. 11-15.

¹¹⁷ Alain Beyrand, *Catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975 de Lariflette à Janique Aimée*, Tours, Pressibus, 1995.

¹¹⁸ <https://gallica.bnf.fr/html/und/litteratures/bande-dessinee> (consulté le 17 septembre 2021).

Cette curiosité ancienne pour la bande dessinée comme vecteur de représentations historiques a sans doute facilité les passerelles de plus en plus nombreuses entre histoire académique et récits graphiques¹¹⁹. Nombreux sont en effet les chercheuses et chercheurs à collaborer avec des scénaristes et des dessinateurs, le plus souvent pour fournir une préface¹²⁰, une postface, un dossier complémentaire¹²¹. Les chercheurs, cependant, ne se contentent pas d'apporter une validation scientifique après-coup : d'une part, un certain nombre d'enquêtes historiques suscitent des mises en images¹²² et, d'autre part, les historiens s'investissent de plus en plus dans des collections didactiques. C'est par exemple le cas de la collection de biographies dessinées « Ils ont fait l'histoire », chez Glénat, ou de « l'histoire dessinée de la France » lancée par *La Revue dessinée* et *La Découverte*, sous la direction de Sylvain Venayre¹²³. Entre légitimation du médium et avènement de nouvelles générations historiennes pour lesquelles la BD appartient au quotidien des pratiques culturelles, le phénomène est marquant. Ce poids de l'histoire est d'autant plus remarquable qu'il est sans commune mesure avec ce qu'on peut observer dans d'autres disciplines, qui pourtant font également preuve de curiosité vis-à-vis de la BD, comme la sociologie par exemple¹²⁴.

Le foisonnement de ces initiatives constitue assurément un signe encourageant en termes de vitalité de l'histoire publique ; il ouvre également la question des écritures visuelles de l'histoire. Médium visuel, la bande dessinée repose fondamentalement sur une mise en espace du temps : la mise en page, le jeu sur les ellipses constituent autant d'éléments fondamentaux du travail de la bande dessinée, qui déclinent l'organisation du temps. Si le temps constitue la grammaire fondamentale de la bande dessinée, celle-ci constitue une ressource importante pour penser les modes d'élaboration des récits, d'autres formes de construction des temporalités. Rien n'interdit les historiens, de ce point de vue, d'ébranler les codes de la souvent très classique « BD historique » pour s'approprier le travail expérimental d'orfèvres du temps : le *Ici* de Richard McGuire¹²⁵ (méditation sur les métamorphoses d'un lieu à des siècles – voire des millénaires – de distance), ou les récits

¹¹⁹ Ivan Jablonka, « Histoire et bande dessinée », *La Vie des idées*, 18 novembre 2014 : <http://www.laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html>.

¹²⁰ Pierre Serna, « préface », dans Florent Grouazel et Younn Locard, *Révolution. 1, Liberté*, Arles, Actes Sud, 2018, 328 p.

¹²¹ Christian Ingrao signe par exemple un dossier historique dans Philippe Collin et Sébastien Goethals, *Le voyage de Marcel Grob*, Paris, Futuropolis, 2018, 191 p.

¹²² Chloé Cruchaudet, *Mauvais genre*, Paris, Delcourt, 2013, 159 p., réinterprétant l'enquête de Fabrice Virgili et Danièle Voldman, *La garçonne et l'assassin : histoire de Louise et de Paul, déserteur travesti, dans le Paris des années folles*, Paris, Payot & Rivages, 2011, 173 p.

¹²³ Sur les nouveaux habits de cette vulgarisation historique en BD, voir Sylvain Lesage, « Écrire l'histoire en images. Les historiens et la tentation de la bande dessinée », *Le Mouvement social*, décembre 2019, n° 269, p. 47-65.

¹²⁴ Pierre Nocerino, « Ce que la bande dessinée nous apprend de l'écriture sociologique », *Sociologie et sociétés*, 2016, vol. 48, n° 2, p. 169-193 ; Jérôme Berthaut, Jennifer Bidet, et Mathias Thura, « Making Sociologically-Grounded Fictions. A Review of the Sociorama Collection Experience », *Sociologica*, 26 mai 2021, vol. 15, n° 1, p. 265-290 ; Eduardo Barberis et Barbara Grüning, « Doing Social Sciences Via Comics and Graphic Novels. An Introduction », *Sociologica*, 26 mai 2021, vol. 15, n° 1, p. 125-142.

¹²⁵ Richard Mc Guire, *Ici*, Paris, Gallimard, 2015.

polyphoniques et enchâssés du *Building Stories* de Chris Ware¹²⁶ ne sont que quelques-uns des exemples de la manière dont le dessin peut renouveler les récits historiques¹²⁷.

¹²⁶ Chris Ware, *Building stories*, Paris, Delcourt, 2014.

¹²⁷ Adrien Genoudet a entamé ce travail de réflexion sur la façon dont le dessin ouvre d'autres espaces d'écriture de l'histoire : Adrien Genoudet, *Dessiner l'histoire: pour une histoire visuelle*, Paris, le Manuscrit, 2015, 199 p.