

Collection ACME

La bande dessinée en dissidence

Alternative, indépendance, auto-édition

Comics in Dissent

Alternative, Independence, Self-Publishing

Christophe DONY, Tanguy HABRAND et Gert MEESTERS
(éditeurs)

Presses Universitaires de Liège

2014

Les Indépendants de la bande dessinée : Entre édition établie et édition sauvage

Tanguy HABRAND

Université de Liège

Résumé

La validité de l'*indépendance* éditoriale en tant que concept opératoire dans le discours scientifique ne va pas de soi. Cet article propose un bref parcours à travers les usages du terme, pensé notamment dans ses rapports à celui d'*alternative*, et établit ensuite un certain nombre de constats : le terme *indépendance* existe sous deux formes au moins dans le discours de la presse et des acteurs, en tant que contenant et en tant qu'outil. La relative imprécision du double usage du terme suscite une grande méfiance dans des sphères diverses (presse, acteurs, chercheurs), laquelle conduit soit à l'abandon du terme au profit d'un autre, celui d'*alternative* en l'occurrence, ou à des tentatives de définition. Une façon de reconsidérer l'*indépendance* pourrait consister à désigner, sous cette appellation, des éditeurs qui répondent tendanciellement, d'une part, aux caractéristiques énoncées par l'Alliance des éditeurs indépendants et qui adhèrent, d'autre part, à une *institution* (Jacques Dubois) ou à un *monde* (Howard S. Becker).

Abstract

The validity of the concept of *independent publishing* within academia is not self-evident. After a short examination of how the expression "independence" is employed in the comics publishing business and notably contrasts with the use of "alternative," this chapter argues that the former term can either refer to an encompassing label or to an analytical tool. The meanings generally attributed to the concept of "independence" can indeed vary according to the ways in which the press and the sector actors embrace or, on the contrary, reject the term. Needless to say, the terminological confusion surrounding the shifting meanings of "independence" as it relates to the comics industry has given rise to much controversy. And this controversy has, in its turn, led some of the stakeholders in comics to either abandon the term altogether in favor of the "alternative" designation, or to engage in new tentative definitions. It is my contention that one way to critically reassess the concept of *independent comics publishing* would consist in designating under this appellation publishing structures that, on the one hand, embrace most of the characteristics formulated by l'*Alliance des Indépendants* and, on the other, belong to an institution (Jacques Dubois) or to an "art world" (Howard S. Becker).

L'intitulé du colloque à l'origine du présent recueil, *Figures indépendantes de la bande dessinée mondiale*, pose inévitablement la question de la pertinence, pour le chercheur, de recourir au concept d'*indépendance* en vue d'établir un corpus ou de caractériser un acteur. S'il ne fait aucun doute que le terme compte parmi les plus structurants au sein des institutions artistiques, son mode d'activation dans le discours scientifique ne peut guère se placer sous le signe de l'évidence : non seulement la nature de l'*indépendance* varie à la fois diachroniquement et géographiquement, mais la diversité des formes qu'il qualifie en un temps et un lieu donnés brouille également les contours de son champ d'action. Cette imprécision doit beaucoup à un double usage du terme, tant dans la presse que dans le discours des acteurs, en tant que *catégorie* et en tant que *qualité*. Désignant une population d'éditeurs répondant à des critères plus ou moins précis, définissable *grosso modo* comme l'ensemble des structures situées hors d'un groupe éditorial *et* cultivant un catalogue anti-conformiste, l'*usage catégoriel* est le plus restrictif. La presse ne manque pas d'exemples à cet égard et contribue, par son travail de sélection, à cadastrer le cercle très fermé de ces indépendants :

Une dizaine d'éditeurs indépendants dont Atrabile, L'Association, Cornélius, Drozophile, FLBLB, Fremok et Rackham ont renoncé à louer un stand cette année au Festival international de la bande dessinée qui s'est ouvert hier, jeudi 26 janvier, à Angoulême. Cette décision fait suite à la restructuration des espaces d'exposition rendue nécessaire par les travaux en cours sur la place où étaient rassemblés les années précédentes l'essentiel des stands des éditeurs. Les labels indépendants ont estimé inadéquates les propositions des organisateurs¹. (Fabrice Piault, 2006)

Parallèlement à ce premier usage, l'*usage qualitatif* étend considérablement la portée du terme. Il ne s'agira pas, ici, de combiner un maximum de traits défini-toires de l'édition indépendante au sens strict ; il s'agira plutôt de revendiquer l'appellation dès la mise en conformité, factice ou avérée, avec l'un de ces critères. Suivant cet usage où ce ne sont plus tant les territoires que les insignes qui comptent, feront preuve d'*indépendance* non seulement les structures indépendantes citées plus haut, mais également les fanzines comme support à part entière ou comme laboratoire dédié à de premières expériences, les romans graphiques d'éditeurs établis disponibles au rayon des « labels indépendants », ou encore de grandes enseignes lors d'opérations d'acquisition². Ce faisant, tout en demeurant lié à une

-
1. La liste complète des éditeurs indisposés par la réforme de la scénographie d'Angoulême ne sera jamais connue du lecteur. Le journaliste sélectionne les acteurs les plus « représentatifs », selon lui, du secteur. On retrouve ce travail de filtrage dans l'extrait de presse d'Alain Lorfèvre cité plus bas, explicité non plus par un « dont » mais par le recours à des points de suspension.
 2. On détecte sans peine cette préoccupation dans les déclarations de Teresa Cremisi, PDG du groupe Flammarion dont relèvent les éditions Casterman, lors du rachat en 2012 de son groupe par Gallimard : « Flammarion aura un actionnaire illustre, qui montre par cette opération son courage et sa vision. Il saura préserver et renforcer l'indépendance des éditeurs, indépendance qui fait la force, le dynamisme et l'originalité de toute entreprise culturelle » (Teresa Cremisi, 2012).

représentation idéale du métier d'éditeur — ou de *producteur* en regard de son succès dans d'autres industries culturelles, — le tropisme de l'indépendance en tant que label hante tous les pôles de l'institution éditoriale.

En raison de son caractère à la fois nébuleux et mobile, le terme tend généralement à ne s'imposer qu'en première approche, en l'absence de tout questionnement. Son usage peut néanmoins, tout aussi bien, faire l'objet d'une méfiance immédiate, allant de la précaution oratoire ou de la mise en cause à l'abandon pur et simple, en ce y compris dans le chef des acteurs, « indépendants » ou non, et dans le discours de presse :

Depuis dix ans sont apparus sur le marché de la bande dessinée des empêcheurs d'éditer en « rond ». Par facilité et parce que cela arrangeait tout le monde, on les a appelés « indépendants ». L'Association, Cornélius ou Amok en France, Fréon, La 5^e Couche, L'Employé du Moi, Mycose, Tache Production, Habeas Corpus, Pyramides en Belgique... L'Allemagne, l'Espagne, la Suisse, l'Italie ne sont pas en reste. (Alain Lorfèvre, 2003)

Évité dans la première phrase de l'extrait au profit des « empêcheurs d'éditer "en rond" », le terme surgit dans la deuxième phrase, introduit par une mise en garde (« Par facilité ou parce que cela arrangeait tout le monde ») couplée à une double prise de distance — usage du « on » en renfort de « tout le monde » et utilisation des guillemets. Le journaliste esquive ainsi tout débat sur la genèse du terme et se décharge par la même occasion de toute responsabilité quant à la pertinence et à la reprise de l'étiquette.

INDÉPENDANCE VS ALTERNATIVE

Comme le montrent en particulier les contributions d'Erwin Dejasse, de Thierry Groensteen, de Charles Hatfield et de Jean-Matthieu Méon dans le présent volume, un même malaise traverse le discours scientifique. Il est intéressant de constater que la mise à distance s'opère, dans la grande majorité des cas, au nom des contenus publiés : ce n'est pas tant l'existence d'un archétype de l'éditeur indépendant ou l'usage distinctif du terme qui est ici contesté, mais le recours au qualificatif en vue d'embrasser la production en rupture avec les codes établis. Ce raisonnement déjà perceptible dans le discours des acteurs eux-mêmes³ aboutit dans certaines contributions, en particulier celles d'Erwin Dejasse et de Thierry Groensteen, à substituer le paradigme de l'*alternatif* à celui de l'*indépendance*. Pour le premier, un

3. Au premier rang desquels Jean-Christophe Menu, l'un des fondateurs de L'Association, à l'origine de nombreuses interventions en la matière : « Il y a une perte de repères. C'est à dire qu'avant, les livres petit format en N&B à connotation intimiste, c'était forcément un éditeur indépendant. Aujourd'hui cela peut très bien être Gallimard, Soleil ou Casterman. Et finalement ces sous-produits, enfin, ces "faux produits" nous font pas mal de tort au niveau des librairies. Ils prennent un peu notre place parce qu'ils ont des conditions meilleures, et les libraires peu scrupuleux préfèrent prendre ça en guise de produits indépendants. Le risque important est donc de perdre son identité » (cité dans Gilles Suchey, 2006).

tel remplacement permet d'établir une démarcation entre éditeurs indépendants au sens noble et faux indépendants :

Cette autonomie, qui ne dit rien sur la nature des ouvrages publiés, caractérise des éditeurs aussi antithétiques que Cornélius ou Bamboo [...]. De même, Drawn and Quarterly peut être qualifié d'indépendant au même titre qu'Image Comics, maison spécialisée dans les récits de super-héros créée par des dessinateurs venus du géant Marvel.

Pour le second, directeur de collection au sein du groupe Actes Sud, l'*alternative* offre un cadre moins étriqué à la bande dessinée de création et la garantie de ne pas en être évincé pour de simples raisons lexicales :

En 2002, la création des éditions de l'An 2 faisait le pari d'une structure d'édition professionnelle conciliant intransigeance éditoriale et objectifs de rentabilité. L'échec de cette entreprise sur le plan financier semble attester de ce que la bande dessinée d'auteurs est vouée à demeurer confinée dans une économie marginale (bénévolat, collectifs d'auteurs, structures associatives). Depuis 2007, la poursuite de cette aventure éditoriale sous la forme d'une collection au sein du groupe Actes Sud illustre une autre voie, celle de l'élargissement à la bande dessinée d'un modèle d'édition littéraire. Par rapport à l'industrie de la « BD » et à l'édition indépendante, ce pourrait être un troisième pôle dans le paysage éditorial du neuvième art.

D'un point de vue scientifique, le bilan des avantages procurés par cet autre terme ne se montre toutefois pas totalement concluant. En premier lieu, l'*alternative* se définit de façon à la fois négative et mouvante (« On ne se décrète pas alternatif dans l'absolu. On ne peut être alternatif que par rapport à quelque chose, à une situation donnée dont on entend se démarquer ou prendre le contre-pied », Thierry Groensteen), et s'avère par conséquent insondable (« La bande dessinée alternative n'étant pas affaire de formats, de styles, de genres ou de procédés narratifs, elle demeure un objet insaisissable. [...] Comme je l'ai déjà écrit ailleurs, elle m'apparaît d'abord comme l'expression d'une singularité », Erwin Dejasse). En second lieu, l'*alternative* se charge consciemment ou non d'une double dimension qualitative et avant-gardiste. Seront ainsi consignées sous cette appellation des productions jugées non seulement dignes d'intérêt, mais de nature également à marquer ou orienter l'histoire de la bande dessinée. Un tel usage aboutit, on le voit, à une confusion des rôles : le chercheur se mue en critique et ne retient qu'une partie infime du paysage effectif de l'altérité, tel qu'il nous apparaît notamment sous la plume d'Howard S. Becker (1982) et de Jacques Dubois (1978)⁴.

4. Selon Howard S. Becker, s'opposent au *professionnel intégré*, producteur d'un art recevable, des acteurs exclus en raison du type de relation qu'ils entretiennent avec un monde donné. Quel que soit le niveau de qualité des œuvres produites, le *franc-tireur*, les tenants de l'*art populaire* et ceux de l'*art naïf* sont tenus à l'écart d'un monde dont ils n'ont pas intégré les règles de fonctionnement. Jacques Dubois décrit pour sa part le vaste territoire des littératures minoritaires, exclues ou

Là où le discours de l'*alternative* sépare le bon grain (l'originalité et la relève) de l'ivraie (les canons établis), la dynamique du centre et de la périphérie envisagée par Howard S. Becker et Jacques Dubois ne se réduit pas en guerre des purs contre le *mainstream*, ni *a fortiori* en querelle des anciens et des modernes. À titre d'exemple, la bande dessinée réalisée à des fins didactiques ou promotionnelles, dans des contextes aussi variés que l'inculcation de valeurs morales et religieuses, d'enseignement de l'Histoire, de sensibilisation dans le secteur de la Santé ou de présentation d'un produit, ne peut espérer entrer dans le circuit des instances de légitimation du médium. Elle manque la critique et les prix, et ne pourra pas non plus faire l'objet d'un enseignement particulier. Alternatif, au même titre que des albums à caractère régional ou à des productions nées en contexte thérapeutique, à la bande dessinée établie, cet ensemble de pratiques se verrait pourtant bien difficilement attribuer le statut d'*alternatif*. En cela, le discours de l'*alternative* comme « alternative » au terme *indépendant* rejoue le discours de l'indépendance dans ce qu'il a de plus mythique : s'il propose un corpus sensiblement différent (exclusion des « faux-indépendants », inclusion de labels appartenant à des groupes), il discrimine à son tour.

FRONTIÈRES DE L'INDÉPENDANCE

Si l'on mesure mieux, à ce stade, les limites de l'*indépendance* comme de l'*alternative* en vue de classer la production, les tentatives menées en vue de définir les propriétés de l'édition indépendante nous rappellent que l'*indépendance*, en tant que concept, reste à conquérir. L'une des plus panoramiques à ce jour est le fait de l'Alliance des éditeurs indépendants, consacrée à la fois aux producteurs et à leur production comme l'indique son intitulé : « L'éditeur indépendant de création ». Selon l'Alliance, les quatre piliers de l'indépendance résident dans la structuration du capital (actionnariat, attentes en matière de rentabilité), les principes d'élaboration d'un catalogue (qualité, péréquation, découverte d'auteurs, pluralité, débat public), les choix portés en matière de commercialisation (diffusion, distribution) et l'adoption d'une éthique de travail (respect de la chaîne du livre, de ses lois et de l'environnement). En dépit de son caractère militant, ce document qui aurait pu ne constituer qu'une charte parmi d'autres retient l'attention par sa volonté d'exhaustivité : il met l'accent sur les traits pouvant servir de levier à tout acteur de la chaîne éditoriale, quelle que soit sa taille⁵, en vue de déclarer son indépendance. Conçue à des fins de préservation de la *bibliodiversité* en revanche, elle s'intéresse

marginalisées au sein de l'institution, dont relèvent les littératures proscrites, les littératures régionales, la littérature de masse et les littératures parallèles et sauvages.

5. Le premier pilier contient assurément les traits dont ne pourra s'enorgueillir un acteur de grande taille. La citation de Teresa Cremisi est particulièrement significative de ce point de vue et nous montre le processus rhétorique mis en place afin de minimiser un handicap en le positivant d'une part (« illustre »), en se déplaçant du côté de la liberté éditoriale d'autre part (« originalité »), deuxième pilier selon l'Alliance.

prioritairement à la menace des grands prédateurs, sans tenir compte des luttes menées, à petite échelle, parmi les nouveaux entrants du secteur éditorial⁶. Cet intérêt marqué à l'égard de la limite supérieure de l'indépendance, présent à la fois dans le secteur associatif, dans la presse et dans le monde universitaire, résulte en grande partie de la force de conviction du discours indépendant, à laquelle a largement contribué l'alarmisme des prises de position d'André Schiffrin⁷. Plus rares et plus discrets sont les développements consacrés à l'établissement d'une frontière inférieure, tout aussi essentielle à notre propos.

Dans une enquête consacrée à la « petite édition » en France, Bertrand Legendre et Corinne Abensour (2007) se sont intéressés de près à cette limite en vue de définir la frontière minimale de leur corpus. Sachant que des maisons peuvent débiter très modestement, Legendre et Abensour se méfient des critères d'ordre quantitatif, parmi lesquels le chiffre d'affaires, le nombre de titres au catalogue, le nombre de titres publiés annuellement ou encore les effectifs; la limite serait à chercher, selon eux, du côté du « degré de professionnalisation » de la maison, entendu comme un faisceau de facteurs tels que la fonction de sélection, l'apport de valeur ajoutée et le respect du droit d'auteur. Sont ainsi exclues de la « petite édition » des structures pratiquant l'auto-édition ou la publication à compte d'auteur. On trouve un raisonnement complémentaire dans la thèse publiée de Sophie Noël, consacrée pour sa part à l'édition *indépendante* d'essais critiques, où la définition d'un seuil minimal, fût-il basé sur les propriétés du métier d'éditeur, est considéré comme une restriction arbitraire :

La frontière entre édition professionnelle et édition amateur s'avère en effet, comme le montre l'enquête de terrain réalisée, extrêmement mouvante et évolutive, ce qui est une caractéristique des champs artistiques. Créer une séparation stricte entre les deux catégories ne semble pas pertinent dans le cas d'une population pour qui la professionnalisation constitue un enjeu essentiel. De ce fait, la population étudiée recouvre des entités [...] de taille fort variable, qui vont de la micro-structure d'édition, le plus souvent associative, fonctionnant grâce au bénévolat, à des éditeurs de taille plus conséquente, avec quelques salariés et un chiffre d'affaires de plusieurs centaines de milliers d'euros. (Sophie Noël, 2012 : 77)

À s'en tenir à ces premiers travaux, nous pourrions donc établir la limite inférieure de l'édition indépendante avec plus de souplesse que celle de la petite édition, qui supposerait de se conformer aux règles de la profession. Ainsi la *petite*

6. Citons entre autres la croisade de Jean-Christophe Menu, l'un des membres fondateurs de L'Association, dans *Plates-Bandes* (2005), contre les « faux indépendants ». Pour une analyse de ces conflits, cf. Habrand (2010).

7. Directeur des éditions new-yorkaises Pantheon Books pendant près de trente ans, André Schiffrin les abandonne. L'essentiel de celles-ci se développe dans les trois volumes publiés à La Fabrique, *L'Édition sans éditeurs* (1999), *Le Contrôle de la parole* (2005) et *L'Argent et les Mots* (2010).

édition et l'édition indépendante seraient-elles des notions désignant des populations sensiblement dissemblables et envisagées sous des angles différents, la première tendant relativement vers la grande édition, à laquelle elle répondrait sur le mode de la réduction, la seconde étendant son territoire en direction de la marge. Cette distinction vole toutefois en éclat à la lecture des travaux consacrés au secteur de l'édition indépendante de Christian Robin, plus enclin à lui appliquer les propriétés énoncées par Bertrand Legendre et Corinne Abensour à l'égard de la petite édition, en y ajoutant toutefois le critère de la viabilité de l'entreprise, ce seuil à partir duquel « les principaux acteurs vivent, même très mal, de leur activité éditoriale au moins pour une part significative » (Christian Robin, 2008 : 56). La problématisation introduite par Christian Robin tente à juste titre un affinage de son objet afin d'en exclure le tout-venant. Une telle entreprise ne peut faire l'économie cependant d'une vision normative⁸ et le choix de la viabilité de l'activité en tant que critère définitoire pose question. On sait par exemple que de nombreux auteurs, reconnus comme tels et se pliant aux règles de la professionnalisation, ne peuvent vivre de la seule écriture⁹. Rien ne semble imposer un traitement différencié pour l'auteur et pour l'éditeur, l'un comme l'autre pouvant persévérer dans une activité déficitaire sans se trouver exclus, pour autant, du monde dont ils relèvent et que certains d'entre eux pourront même infléchir.

INDÉPENDANCE ET INTÉGRATION

L'intuition de Christian Robin n'est pas étrangère à la variété des pratiques rangées volontiers sous l'étiquette de l'*indépendance* et à la perplexité qui en découle. Si l'on peut être tenté de considérer comme *indépendant*, avec toute l'imprécision qui l'accompagne, l'ensemble des acteurs autonomes et offrant un autre type de production ou, de façon plus qualitative et dans la lignée de ce qui a été dit pour l'*alternative*, ceux qui comptent parmi ceux-ci, force est de constater, malgré tout, un seuil critique en-deçà duquel un éditeur ne semble plus pouvoir être qualifié d'*indépendant*. Cette prise de position du collectif bruxellois La Cinquième Couche à la fin des années 1990 est particulièrement significative à cet égard :

Le refus des éditeurs de publier les planches proposées par les jeunes auteurs et, surtout, le refus légitime de ces jeunes de transformer leurs travaux pour répondre à ces standards, ont amené les membres de la Cinquième Couche à éditer eux-mêmes leurs travaux. Association sans but lucratif composée à cette heure de huit auteurs, elle a pour but d'encourager les travaux de recherche et d'expérimentation en bande dessinée, en illustration et tout ce qui concerne la narration par l'image. Au départ une revue, La Cinquième Couche est devenue un

-
8. La démarche de Sophie Noël témoigne plutôt, pour sa part, d'un attentisme respectueux de son objet. Sophie Noël part à la rencontre de cet objet et constate. La perspective de Christian Robin est plus théorique et tend à autonomiser le concept d'indépendance, à forger un outil.
 9. Sur la situation socio-professionnelle des écrivains, majoritairement contraints de trouver d'autres moyens de subsistance que la seule écriture, cf. notamment Bernard Lahire (2006).

groupe d'auteurs de bande dessinée avec ses objectifs. Depuis 1993, La Cinquième Couche poursuit son projet éditorial en exploitant les différentes possibilités et qualités de chacun de ses auteurs, en profitant de la structure du groupe, de son mouvement de production et d'émulation qu'il engendre. Et surtout, de la liberté et de l'adaptabilité qu'autorise l'autoédition. (Collectif, 1998 : 1)

Figure majeure de la génération des indépendants qui voit le jour à la fin du xx^e siècle, la Cinquième Couche lie incontestablement son « projet » à un souci de *professionalisation* — en passant notamment de la revue à l'édition. Pour autant, cette professionalisation ne signifie pas forcément l'adhésion à l'ensemble des *règles de la profession* comme l'indique la pratique de l'auto-édition, conséquence de la composition et de la raison d'être du groupe. Plus fondamentalement, le positionnement du groupe se situe dans une logique de compromis à l'égard du public, qu'il s'agira d'atteindre mais dont il conviendra de ne pas dépendre :

Lire, c'est créer du sens. Pour produire du sens, la BD doit être lue. Car, en fin de compte, c'est le lecteur qui crée le sens, par les lieux qu'il tisse avec le travail, si le travail lui parle. L'auteur cherche le public qui convertira ses productions de sens en réalités de sens. Mais pas plus qu'à un modèle, un auteur ne doit se soumettre à un public. [...] Mais, fondamentalement, le public n'a rien à faire dans la relation qui lie l'auteur et son travail. Ce n'est qu'une fois celui-ci achevé qu'il pourra se soucier de lui trouver des lecteurs. (Collectif, 1998 : 2)

Cet acte de foi n'est pas sans rappeler le « modèle Curmer », archétype de l'édition lettrée qui se met en place dès la fin des années 1830, qu'opposent Pascal Durand et Anthony Glinoyer dans *Naissance de l'éditeur* à un « modèle Hachette », au principe d'une dualité qui structure le monde de l'édition moderne. Tendanciellement créatif et attaché à l'élaboration d'un fonds durable, le premier vise à « créer un public pour des auteurs », tandis que le second, plutôt situé du côté de l'édition commerciale, gouvernée par la raison et l'immédiateté, entend quant à lui « créer des auteurs pour un public » (Durand et Glinoyer, 2005 : 182). Si plus d'un siècle et demi séparent Curmer d'un éditeur tel que La Cinquième Couche, un même rapport au public demeure. Par-delà celui-ci, c'est tout un rapport au marché du livre, quel que soit le niveau d'exigence de ce rapport, qui se maintient et ancre l'acteur au sein des rapports de force d'un *corps professionnel* :

La 5^e Couche est souvent rangée au rayon « underground ». Ce n'est pas un choix délibéré. *Underground* est souvent synonyme de confidentialité. Dès lors que son objectif est d'être diffusée le plus largement possible, cette étiquette l'embarrasse. La Cinquième Couche est pourtant bien un mouvement alternatif, puisque créé pour promouvoir une alternative à la BD « classique ». Il ne s'agit pas de faire de la contre-culture, mais d'exprimer sa culture avec des moyens qui échappent aux clichés, de l'exprimer au sein même de la culture, pas en marge. (Collectif, 1998 : 3)

En cela, le projet de la Cinquième Couche fait écho à bien d'autres acteurs de sa génération dont L'Association, autre « indépendant » porteur, comme Futuropolis

avant lui, des valeurs d'un artisanat professionnel, « aux antipodes aussi bien du sacro-saint 48 planches cartonné couleurs que du fanzine photocopié » (Christian Rosset, 2008 : 77–78). L'un comme l'autre peuvent se lire à la lumière du choix, difficile à tenir, de bouleverser les codes d'un secteur *de l'intérieur*. Là où l'édition établie a peu de liberté, rentabilité oblige, en matière d'innovation, là où l'édition la plus alternative fera sauter bien des verrous mais dans l'inopérabilité de la confidentialité le plus souvent, l'édition indépendante constitue sans doute un entre-deux, contre-institutionnel plutôt qu'anti-institutionnel, *jouant le jeu* pour mieux le subvertir. Dit autrement, toute déclaration d'indépendance implique, de son énonciateur, l'adhésion à une institution.

CONCLUSION

Comme annoncé au tout début de cet article, la validité de l'*indépendance* éditoriale en tant que concept opératoire ne va pas de soi. Ce bref parcours à travers les usages du terme, pensé notamment dans ses rapports à celui d'*alternative*, permet d'établir un certain nombre de constats. Nous avons pu ainsi voir que le terme *indépendance* existe sous deux formes au moins dans le discours de la presse et des acteurs, en tant que contenant et en tant qu'outil. La relative imprécision du double usage du terme suscite une grande méfiance dans des sphères diverses (presse, acteurs, chercheurs), laquelle conduit, d'une part, à l'abandon du terme au profit d'un autre, celui d'*alternative* en l'occurrence, d'autre part à des tentatives de définition. Il apparaît néanmoins que le terme de substitution ne s'impose pas plus que son concurrent sur le mode de l'évidence, tandis que les définitions de l'*indépendance* ne font pas l'objet d'un consensus. Une façon de reconsidérer l'*indépendance* pourrait consister à désigner, sous cette appellation, des éditeurs qui répondent tendanciellement aux caractéristiques énoncées par l'Alliance des éditeurs indépendants (structuration du capital, principes d'élaboration d'un catalogue, choix portés en matière de commercialisation, adoption d'une éthique de travail), signes d'une forme d'intégration de la part des acteurs considérés. Cette intégration s'entend cependant moins comme la *professionnalisation* des acteurs au sens strict (refus du compte d'auteur et de l'autoédition, viabilité de la structure) qu'en tant qu'adhésion à une *institution* au sens de Jacques Dubois — ou à un *monde* selon Howard S. Becker.

L'*indépendance* conçue en ces termes ne semble guère impropre à un usage scientifique et semble bien présenter, au contraire, un certain nombre d'avantages qui sont autant de champs de recherche. En premier lieu, ne pas refuser spontanément et sans déconstruction préalable le terme, sous prétexte qu'il serait galvaudé, permet précisément d'analyser les stratégies mises en place par certains acteurs pour se l'approprier — que cet effort porte sur leur image de producteur ou sur le cachet donné à leur production. Le rejet du terme de la part de certains acteurs qui s'estiment lésés constitue de surcroît un phénomène à analyser en tant que tel, d'autant qu'il signale à son tour que l'*indépendance* est un mouvement. En deuxième

lieu, opter pour un terme qui puisse désigner une voie médiane entre la sphère de grande production et la marge permet d'établir un partage entre des productions reconnues pour leur maîtrise ou leur caractère novateur par l'institution (les *indépendants*, mais aussi la production d'un label reconnu appartenant à un groupe) et des productions, à l'instar du fanzine parmi d'autres types d'autoédition, exclues ou marginalisées en son sein. Nous avons vu en outre que ces dernières, que l'on pourra qualifier de *parallèles et sauvages*¹⁰ avec Jacques Dubois, ne constituent qu'une partie des productions isolées ou tenues à l'écart, à l'instar du régionalisme. En troisième et dernier lieu, reconnaître le statut d'*indépendant* à des acteurs de la génération qui émerge à la fin du xx^e siècle offre un point de repère historique dans les stratégies d'émergence et de légitimation pratiquées dans la sphère de production retreinte de l'institution. Les *indépendants* jouent certes un jeu qui traverse toute l'histoire de l'édition moderne, mais les manières de jouer varient d'une époque à l'autre, s'adaptent à un contexte donné, marqué en ce qui concerne le dernier en date par l'imaginaire de la concentration éditoriale. Cette historicisation prend une toute autre tournure encore si l'on veut bien considérer que l'*indépendance*, envisagée comme façon de se dire éditeur, naît bien avant la fin du xx^e siècle et que sa généalogie révèle une histoire de l'*indépendance* avant la montée en force des grands groupes.

BIBLIOGRAPHIE

- Alliance des éditeurs indépendants. s.d. « L'éditeur indépendant de création ». Consulté le 15 février 2013 [http://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/Editeur_independant_de_creation_definition.pdf].
- BECKER, Howard S. 2010 [1982]. *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion, « Champs ».
- CREMISI, Teresa. 27 juin 2012. Déclaration à l'AFP.
- DUBOIS, Jacques. 2005 [1978]. *L'Institution de la littérature*. Bruxelles : Espace Nord.
- DURAND, Pascal et Anthony GLINOER. 2005. *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- HABRAND, Tanguy. 2010. « La récupération dans la bande dessinée contemporaine. Par-delà récupérateurs et récupérés ». Dans *Textyles* 36–37, « *La bande dessinée contemporaine* », dirigé par Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat : 75–90.

10. Jacques Dubois les définit de cette façon : « Nous songeons sans doute à des écrits comme ceux qui sont le fait du poète du dimanche ou de la romancière amateur et dont on voit bien qu'ils s'élaborent selon un principe d'imitation. Mais nous pensons surtout à des formes variées comme la lettre et le journal intime, le graffiti et le tract, certaines notices et annonces, etc. Le statut de ces formes est très ambivalent. Occasionnellement, l'institution se les approprie à travers des textes particuliers qui, pour une raison ou pour une autre, entrent dans le circuit littéraire, et elle les établit comme genres reconnus » (2005 [1978] : 215).

- . 2011. « De la Marge à la Pulpe. Une trajectoire éditoriale ». Dans *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique*, dirigé par Erwin Dejasse, Tanguy Habrand et Gert Meesters. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, « Réflexions faites » : 10–31.
- LAHIRE, Bernard. 2006. *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris : La Découverte.
- LEGENDRE, Bertrand et Corinne ABENSOUR. 2007. *Regards sur l'édition*, vol. 1 : *Les petits éditeurs. Structures et perspectives*. Paris : La Documentation française.
- LORFÈVRE, Alain. 2003. « Fréon ou l'autre front de la BD ». *La Libre Belgique*, 21 janvier.
- MENU, Jean-Christophe. 2005. *Plates-Bandes*. Paris : L'Association.
- NOËL, Sophie. 2012. *L'Édition indépendante critique. Engagements politiques et intellectuels*. Lyon : Presses de l'Enssib.
- PIAULT, Fabrice. 2006. « Angoulême. Éditeurs sans stand ». *Livres Hebdo*, 27 janvier.
- ROBIN, Christian. 2008. « La notion d'indépendance éditoriale ». *Communication et Langages* 156 : 53–62.
- ROSSET, Christian. 2008. « Histoire (s) de Futuropolis ». *Neuvième Art* 14 : 76–83.
- SCHIFFRIN, André. 1999. *L'Édition sans éditeurs*. Paris : La Fabrique.
- . 2005. *Le Contrôle de la parole*. Paris : La Fabrique.
- . 2010. *L'Argent et les Mots*. Paris : La Fabrique.
- SUCHEY, Gilles. 2006. « Entretien avec Jean-Christophe Menu ». *Cuverville*, 10 mai. Consulté le 15 février 2013 [<http://www.cuverville.org/article43235.html#nb1>].
- Collectif. 1998. « La 5^e Couche ». Dossier de présentation de l'asbl Box.

Table des matières / Table of Contents

À propos d'ACME / About ACME	5
Remerciements / Acknowledgments	7
Christophe DONY, Tanguy HABRAND et Gert MEESTERS	
Introduction (version française)	9
Introduction (English version)	19
Erwin DEJASSE	
Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative	27
Tanguy HABRAND	
Les Indépendants de la bande dessinée :	
Entre édition établie et édition sauvage	47
Charles HATFIELD	
Do Independent Comics Still Exist in the US and Canada?	59
Jean-Matthieu MÉON	
Tisser d'autres liens? Pratiques éditoriales et discours critique de l'éditeur <i>PictureBox</i> : Indépendance et champ de la bande dessinée	79
Christophe DONY	
Reassessing the Mainstream vs. Alternative/Independent Dichotomy, or, the Double Awareness of the <i>Vertigo</i> Imprint	93
Rudi DE VRIES	
Balancing on the "Clear Line:" Between Selecting and Being Selected Independent Comics Publishing in the Netherlands: The Case of Joost Swarte and <i>Oog & Blik</i>	113
Gert MEESTERS	
The Reincarnation of Independent Comics Publishing in Flanders in the 21 st Century: <i>Bries</i> and <i>Oogachtend</i> as Deceivingly Similar Cases	127
Sylvain LESAGE	
L'édition sans éditeurs ? La bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970–1980	141

Benoît BERTHOU

Pour une autre commercialisation de la bande dessinée :

Étude sur *La Gazette du Comptoir des Indépendants* 155

Thierry GROENSTEEN

De *l'An 2* à *Actes Sud*, une alternative à l'alternative

Témoignage d'un éditeur 167

Notes sur les auteurs / Notes on Contributors 175

Planches / Plates 179