



**HAL**  
open science

# Comment le discours des auteurs intervient dans l'histoire de l'édition de la bande dessinée alternative

Benjamin Caraco

► **To cite this version:**

Benjamin Caraco. Comment le discours des auteurs intervient dans l'histoire de l'édition de la bande dessinée alternative. *Sociétés & Représentations*, 2022, N° 53 (1), pp.203-222. 10.3917/sr.053.0203 . halshs-03666678

**HAL Id: halshs-03666678**

**<https://shs.hal.science/halshs-03666678v1>**

Submitted on 20 Jul 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.

Benjamin Caraco

## Comment le discours des auteurs intervient dans l'histoire de l'édition de la bande dessinée alternative

---

En 1990, sept jeunes auteurs fondent l'éditeur L'Association en réaction à leur perception de la bande dessinée de l'époque<sup>1</sup>. Issus pour la majorité d'écoles d'arts appliqués, diversement intégrés au champ de la bande dessinée (d'une pratique soutenue du fanzinat à plusieurs albums déjà publiés pour plusieurs d'entre eux), ils se lancent dans l'autoédition à partir d'une insatisfaction partagée à l'égard des possibilités éditoriales, esthétiques et narratives qui prévalent alors. À travers son catalogue et son discours, L'Association et ses auteurs cherchent à promouvoir une bande dessinée « alternative », aussi bien en termes de formats (proches de modèles littéraires, en noir et blanc, avec une pagination libre), de thématiques (principalement avec l'autobiographie) que d'esthétique et de narration. En une quinzaine d'années, la maison devient l'un des principaux éditeurs contribuant au renouveau de la bande dessinée française contemporaine<sup>2</sup>. L'Association est alors présentée et consacrée par une partie de la presse généraliste et culturelle (*Les Inrockuptibles*, *Libération*, *Télérama*) comme une maison d'édition d'avant-garde en bande dessinée, parfois comparée aux Éditions de Minuit. Elle permet d'émerger à des artistes comme David B., Emmanuel Guibert, Lewis Trondheim, Marjane Satrapi ou encore Joann Sfar, ensuite primés au Festival d'Angoulême. De plus, elle contribue à un changement de regard sur la bande dessinée, tout en s'inscrivant dans la mutation des pratiques culturelles des Français.

1. David B., Killoffer, Mattt Konture, Jean-Christophe Menu, Mokeït, Stanislas et Lewis Trondheim.

2. L'Association n'est pas le seul éditeur à émerger à cette époque et plusieurs autres acteurs majeurs du renouveau de la bande dessinée naissent quelques années après (Amok, Cornélius, Fréon, Les Requins Marteaux). Les succès individuels des principaux auteurs de L'Association, le plus souvent ailleurs qu'en son sein, ont toutefois eu tendance à amplifier l'importance de celui-ci et à éclipser les contributions de ses confrères.

Structure à l'origine collective, comme son nom en témoigne, L'Association connaît plusieurs crises liées à des conflits autour de la ligne éditoriale et, plus généralement, à l'évolution du paysage de la bande dessinée, au fur et à mesure que ce dernier s'ouvre aux innovations éditoriales et aux auteurs issus de l'édition alternative. Plusieurs de ses fondateurs quittent progressivement la structure sur des désaccords éditoriaux laissant son principal animateur, Jean-Christophe Menu, seul maître à bord à partir de 2005. En 2010, une grève des salariés éclate à la suite d'un plan programmé de licenciements. Cette nouvelle crise aboutit en 2011 au départ de Menu et au retour d'une partie des fondateurs, inaugurant une nouvelle ère dans l'histoire de l'éditeur. Son histoire doit beaucoup à l'activité discursive de Jean-Christophe Menu, auteur mais également polémiste et théoricien de la bande dessinée, qui joue un rôle prépondérant dans les choix éditoriaux de la structure. Influencé entre autres par le surréalisme, le situationnisme et le punk, personnage marquant du milieu de la bande dessinée, Menu contribue à définir l'image de l'éditeur et recherche activement sa consécration.

Au cours de mon doctorat<sup>3</sup>, je me suis ainsi intéressé à la problématique de la montée en légitimité de la bande dessinée à travers le cas de l'histoire de L'Association et de ses auteurs majeurs sur une période allant de sa fondation en 1990 à 2011, où elle connaît de profondes transformations à la suite du départ de Jean-Christophe Menu. Par « montée en légitimité » j'entends une meilleure reconnaissance du médium et une élévation de celui-ci au sein de la hiérarchie des objets culturels, dans le sillage des travaux de Pascal Ory<sup>4</sup> et de la sociologie des arts<sup>5</sup>. En effet, les fondateurs de la maison d'édition accordent une plus grande place aux auteurs et à leurs œuvres. Ils s'opposent à des logiques relevant des industries culturelles (avec la domination de la série et du personnage) et valorisent des démarches artistiques appuyées sur l'idée d'originalité. Une telle problématique, à savoir comment L'Association contribue à ce mouvement de reconnaissance de la bande dessinée, amène à aborder

3. Benjamin Caraco, *Renouveau et montée en légitimité de la bande dessinée en France de 1990 à 2011 : histoire de L'Association et de ses auteurs*, Thèse d'histoire en histoire sous la direction de Pascal Ory, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017.

4. Pascal Ory, *L'aventure culturelle française. 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989.

5. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992. Pour la bande dessinée, voir l'article fondateur : Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, 1975, p. 37-59, prolongé notamment par : Éric Maigret, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, n° 67, 1994, p. 113-140. Voir aussi Vincent Seveau, « La bande dessinée », dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Presses de l'EHESS, 2012, p. 253-260. DOI : 10.4000/books.editionsehess.1137.

les questions d'indépendance et d'alternative<sup>6</sup>, qui recourent finalement celles des moyens et des productions. L'indépendance serait un moyen au service d'une fin : l'alternative dans les œuvres proposées, autrement dit les productions, qui, si elle bénéficie de la réception escomptée, entraînerait vers le haut la bande dessinée dans son ensemble.

Pour ce faire, je me suis donc efforcé de mettre au jour le fonctionnement interne de la maison d'édition, en particulier grâce au recours à l'histoire orale<sup>7</sup>, à travers son organisation (gouvernance, division du travail, relation entre auteurs et salariés, etc.). J'ai également analysé le discours d'accompagnement qu'elle génère et confronté ce dernier à la réalité de l'alternative proposée par son catalogue. Enfin, j'ai esquissé la réception de L'Association et de ses auteurs au sein du champ de la bande dessinée, dans les médias et les institutions culturelles.

Dans cet article, je souhaite revenir en particulier sur la construction de l'histoire de L'Association par ses auteurs, et plus généralement sur la fabrique de son discours. À partir de là, comment un historien peut-il et doit-il se positionner lorsqu'il entreprend à son tour d'écrire cette histoire sans être prisonnier des strates de leurs discours<sup>8</sup> ? En effet, les auteurs de L'Association, et Jean-Christophe Menu en particulier, adoptent ce que les sociologues de la littérature comme Alain Viala et Jérôme Meizoz ont conceptualisé sous le terme de « posture ». Ces derniers la définissent comme « une manière singulière d'occuper une "position" objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques » dont les dimensions sont à la fois « discursives » et relevant de « conduites non verbales de présentation de soi<sup>9</sup> ». La « posture »

6. Sur ces différents termes appliqués au domaine de la bande dessinée, voir Christophe Dony, Tanguy Habrand, Gert Meesters (dir.), *La bande dessinée en dissidence : alternative, indépendance, auto-édition/Comics in Dissent: Alternative, Independence, Self-Publishing*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014. L'indépendance se définit ici comme une autonomie économique et organisationnelle par rapport à de grands groupes éditoriaux ou des holdings, quand l'alternative recoupe l'idée d'œuvres se distinguant par leur originalité de la production dominante.

7. J'ai réalisé 32 entretiens semi-directifs : 23 auprès d'auteurs de L'Association, dont trois ont été salariés, sept avec des salariés et deux avec ceux que j'ai appelés des proches, ou témoins, puisqu'ils sont investis dans son histoire à des degrés divers.

8. Ces questions ont notamment fait l'objet de réflexions de la part de Hayden White, pour qui le récit historique n'est pas neutre et doit être le résultat de choix de la part de l'historien. Voir Hayden White, *Metahistory*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1973. Pour un résumé des critiques adressées à White, notamment sur l'intentionnalité des choix de l'historien ou sur la porosité entre histoire et fiction, voir Saul Friedländer, *Réflexions sur le nazisme. Entretiens avec Stéphane Bou*, Paris, Seuil, 2016, p. 159-167.

9. Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox-poetica*, 2004. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>.

n'est pas seulement visible à l'échelle individuelle, celle de l'auteur, mais un « ethos collectif à un groupe littéraire » peut également être repéré. Elle peut également rentrer dans le cadre d'une « stratégie littéraire<sup>10</sup> ». Par ses discours, comme par ses comportements voire sa présentation de lui-même (style vestimentaire et capillaire reconnaissable), Jean-Christophe Menu adopte une posture propre à distinguer sa maison d'édition au sein du monde de la bande dessinée. Écrire l'histoire de L'Association revient par conséquent à composer une contre-histoire, principalement par rapport au récit produit au fil des nombreux écrits de son principal animateur, mais aussi par rapport à celui (ou ceux) de ses fondateurs et auteurs, en particulier les contributeurs à l'ouvrage collectif *Quoi !* publié à la suite de la grève de 2011<sup>11</sup>.

Tout d'abord, j'aborderai comment les auteurs de L'Association se sont saisis de leur histoire et en quoi un tel cas constitue un problème connu en histoire très contemporaine. Je présenterai dans un second temps la façon dont je me suis détaché de ce discours, sans pour autant jamais vraiment le quitter en tant que source, grâce au recours à l'histoire orale.

## L'histoire de L'Association : une histoire très contemporaine

### *L'histoire écrite par ses auteurs*

Il n'est pas étonnant pour une institution, publique ou privée, d'être soucieuse de son histoire, *a fortiori* pour une maison d'édition qui ne produit pas seulement des livres ou des revues mais qui accumule également du capital symbolique. Dans le cas de L'Association, ce rapport à l'histoire est exacerbé. Il remonte, pour ainsi dire, à sa préhistoire, c'est-à-dire aux premiers fanzines lycéens de futurs auteurs comme Jean-Christophe Menu et Pierre Lamy et à la constitution, plus collective, de l'Association pour l'Apologie du 9<sup>e</sup> Art Libre (Aanal), créée par Menu et qu'ont rejointe peu après Stanislas et Mattt Kon-ture. Depuis sa fondation en mars 1990 en tant qu'association loi 1901, « L'Association (à la pulpe) », qui naît sur les cendres de l'Aanal dont elle reprend la trésorerie, n'a eu de cesse de mettre en scène son histoire, de chroniquer ses faits et gestes, d'orchestrer la construction de sa propre mythologie.

10. Alain Viola, « Posture », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, 2014-2016. En ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>.

11. Collectif, *Quoi !*, Paris, L'Association, 2011.

L'attention que les auteurs de L'Association portent à leur histoire n'est pas courante dans le monde de la bande dessinée, doté d'une faible conscience historique, comme l'avait remarqué Thierry Groensteen en 2006. Ce dernier évoquait à son propos un « art sans mémoire<sup>12</sup> », compte tenu notamment du manque de rééditions par les éditeurs de bandes dessinées patrimoniales. Le simple fait pour ces praticiens ou amateurs de se juger dignes d'avoir une histoire est un élément constitutif de ce processus de montée en légitimité, comme en témoigne dans un autre registre la bédéphilie<sup>13</sup>.

Dès les années 1990, les auteurs de L'Association représentent la vie de la maison d'édition dans leurs autobiographies respectives, qu'elles soient publiées directement à L'Association<sup>14</sup> ou ailleurs<sup>15</sup>. Dupuy et Berberian dessinent la réception de leur album en cours de réalisation par le comité éditorial de L'Association, alors que Lewis Trondheim relate une réunion des fondateurs où ils décident de l'avenir de L'Association<sup>16</sup>. Après son départ, Jean-Yves Duhoo, auteur et salarié responsable de la fabrication, publie son premier album sous la forme d'un cadeau destiné aux adhérents : *Sainte Fabrique* est un aperçu (muet) du fonctionnement de L'Association, vu du côté des salariés, de 1998 à 2000. Enfin, fondateurs et auteurs n'hésitent pas à se représenter régulièrement dans leurs autobiographies ou dans les revues de L'Association<sup>17</sup>. Par exemple, dans *Lapin* n° 32 d'avril 2002, ils livrent sur le ton de l'anecdote leurs points de vue sur le festival d'Angoulême de la même année sous la forme de *strips* qui se répondent entre eux. Cette tradition des *strips* de festival est à son comble dans *OuPus 4* de la collection « OuBaPo » : les auteurs présents aux festivals de Bastia et Lucerne dessinent des cases sur une série de thématiques imposées et les combinent jusqu'à obtenir une autobiographie collective croisée.

12. Thierry Groensteen, *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006, p. 68-69.

13. Julie Demange, « Bédéphilie », *Neuvième Art 2.0*, 2017. En ligne : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1169>.

14. Philippe Dupuy et Charles Berberian, *Journal d'un album* en 1994 et Jean-Christophe Menu, *Livret de phamille* en 1995 (Paris, L'Association dans les deux cas).

15. Lewis Trondheim, *Approximativement*, Paris, Cornélius, 1995.

16. Pour une analyse croisée de ces albums, voir : Erwin Dejasse, « L'autobiographie polyphonique : trois livres fondateurs », dans Groupe ACME, *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2011, p. 69-91.

17. Sur la question plus générale de la représentation des auteurs dans leurs propres œuvres, voir 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, 2014, ainsi que la thématique « Représenter l'auteur de bandes dessinées » dans la revue *Comicalités*, 2019. DOI : 10.4000/comicalites.3653.

La célébration de cette histoire est plus formelle à l'occasion des dix ans de L'Association. Un grand entretien avec les six fondateurs, mené par Jean-Pierre Mercier le 7 septembre 1999 et prévu pour figurer dans *Le livre des 10 ans* qui n'a finalement pas vu le jour, est offert aux adhérents en 2001. Destiné à répondre aux questions qui se posent le plus fréquemment sur l'histoire de L'Association, cet entretien revient sur les grands moments des dix premières années de la structure : rencontre entre les futurs fondateurs, influences, premières publications, conditions de création de L'Association, politique éditoriale, « récupération<sup>18</sup> », fonctionnement interne de la structure et perspectives.

Il faut ensuite attendre dix autres années, le quinzième anniversaire tombant en pleine période de dissensions entre les fondateurs au sujet de la ligne éditoriale, pour que deux nouvelles initiatives officielles voient le jour lors de la célébration du vingtième anniversaire. En 2010, L'Association publie *XX MMX*, bilan graphique des deux dernières décennies où chaque auteur est invité à répondre à l'une de ses anciennes planches publiées par L'Association par une nouvelle. Sollicités par Menu, les cinq autres fondateurs ne répondent pas tous présents ; seuls Stanislas et Konture y participent. Les fondateurs restants, rejoints par Stanislas, Charles Berberian, Jean-Louis Capron, Duhoo, Mokeït et Joann Sfar, répondent avec l'ouvrage collectif *Quoi !*. Celui-ci, initialement prévu dans la collection « Shampooing » de Trondheim chez Delcourt, finit par être publié par L'Association en hors collection. *Quoi !* constitue un rectificatif historique au récit proposé par Menu, revient sur les luttes de pouvoir au sein de la structure, rétablit la paternité de certaines créations éditoriales<sup>19</sup> et témoigne de l'amitié qui a lié au début les fondateurs. Formellement, l'ouvrage ressemble à une autobiographie collective et s'inscrit dans l'un des axes caractéristiques de la ligne éditoriale de L'Association. Les contributions sont marquées par la grève qui vient de se terminer et qui a conduit au départ de Menu. L'histoire d'une mobilisation croise alors celle de la maison d'édition, contribuant à modifier le récit de cette dernière, au grand dam de son principal animateur.

18. Je m'abstiens volontairement de traiter ici le sujet de la « récupération » – autrement dit l'adoption par des éditeurs établis des innovations et auteurs issus de l'édition alternative – et donc des tensions entre le discours de l'éditeur et ses propres auteurs qui vont publier chez d'autres éditeurs. Voir Tanguy Habrand, « La "récupération" dans la bande dessinée contemporaine », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 36-37, 2010, p. 75-90.

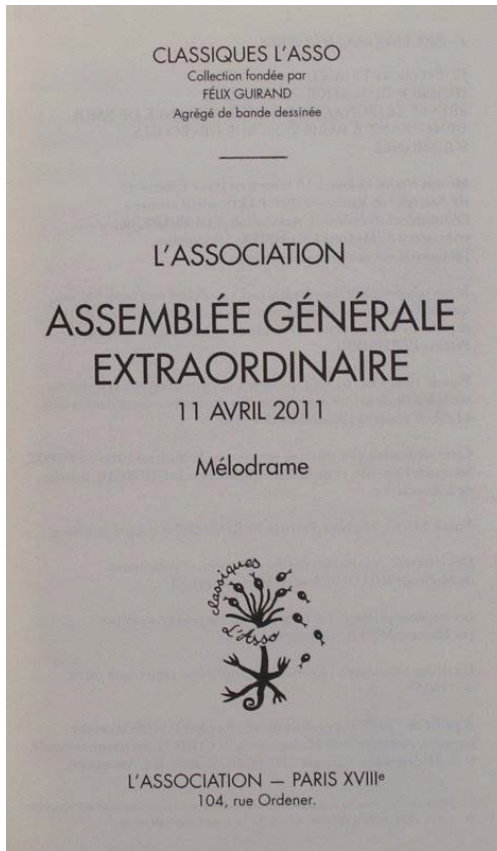
19. Entre autres, le logo de L'Association, le nom de la revue *Lapin* ou encore les premières couvertures de la collection « Ciboulette ».

## AVANT-PROPOS



Ill. 1. © Collectif, *Quoi !*, Paris, L'Association, 2011, p. 5 : histoire collective et dessinée de l'éditeur. La représentation de cette réflexion collégiale évoque les réunions entre fondateurs-membres du comité éditorial au début de l'histoire de L'Association. Cette planche témoigne aussi de l'individualité de chaque auteur, soulignée par Trondheim, cette fois-ci pour revenir sur l'histoire la maison d'édition.





Ill. 2. Le détournement d'un « classique Hatier » dans la veine de ceux pratiqués par les situationnistes, procédé fréquemment utilisé par Menu, mais ici repris par les autres fondateurs après son départ.

traits de la collection des « classiques Hatier » spécialisée dans le théâtre. Les intervenants sont présentés comme autant de personnages et la retranscription se charge de didascalies ainsi que de gravures détournées et légendées. Il s'agit des sources faussement brutes, car clairement mises en scènes même si le texte

Un an plus tard, dans la continuité de ses *Moments clés de la bande dessinée*<sup>20</sup>, François Ayroles publie *Moments clés de L'Association*, un ouvrage plus apaisé sur la maison d'édition. Une trentaine d'illustrations légendées composent ce livre : plusieurs épisodes de l'histoire de L'Association sont évoqués, les principaux auteurs de L'Association sont associés à un élément de leur œuvre<sup>21</sup>.

Signalons également la publication du verbatim de l'Assemblée générale extraordinaire du 11 avril 2011, sous-titré « mélodrame<sup>22</sup> » et offert en 2013 en tant que « cadeau adhérent ». Cet opuscule reprend la retranscription par huissier des interventions des participants à cette Assemblée générale qui avait pour but d'élire un nouveau conseil d'administration pour mettre fin à la grève. L'événement aboutit à l'élection d'une liste composée des anciens fondateurs à la place de la liste proposée par les soutiens de Menu. Le livret reprend sous forme parodique les

20. François Ayroles, *Moments clés de la bande dessinée*, Paris, Le 9<sup>e</sup> monde, 2004. Dans cet album, l'auteur illustre 28 épisodes marquants de l'histoire de la bande dessinée.

21. Dans une veine semblable, François Ayroles avait déjà publié *Mon Killoffer de poche* en 2006 dans la collection « Patte de Mouche » (Paris, L'Association).

22. L'Association, *Assemblée générale extraordinaire. Mélodrame*, Paris, L'Association, 2013.

est respecté. Ce « cadeau adhérent » d'un genre particulier souligne la capacité réflexive de L'Association : elle n'hésite pas à rire de ses travers et conflits ainsi qu'à les exposer à ses adhérents. En cela, ce livret prolonge la pratique de l'autobiographie par certains auteurs, capables de faire preuve d'autocritique et d'autodérision dans leurs œuvres.

Enfin, les nombreux écrits de Menu au sein de L'Association, et sur lesquels nous reviendrons, constituent presque autant de tentatives d'histoire immédiate. Son mémoire de maîtrise ressemble à un programme éditorial et comporte déjà un bilan de la structure du groupe qui a ensuite formé L'Association<sup>23</sup>. En 2005, l'essai *Plates-Bandes* propose un point d'étape critique du chemin parcouru par L'Association depuis sa fondation<sup>24</sup>. La publication de sa thèse en 2011 offre à la fois un bilan individuel et collectif de l'histoire de la maison d'édition<sup>25</sup>. Outre ces livres, Menu chronique essentiellement la vie de L'Association au jour le jour dans ses éditoriaux de la revue *Lapin*, puis de *L'Éprouvette*, du bulletin d'information *Le rab de lapin*<sup>26</sup> et même dans le catalogue annuel.

Le paratexte du catalogue revêt à cet égard une importance particulière puisqu'il propose annuellement un « Petit historique à l'usage des nouveaux venus » (1994) qui se transforme en un simple « Petit historique » en 1999. En 2000, il est rebaptisé « Petit historique pour néophytes » et conserve ce nom jusqu'en 2010. L'historique n'est plus intégralement rédigé mais devient une simple chronologie dont les barrières fluctuent au gré de la perte de la dimension collective de L'Association. Ainsi, le catalogue de 1994 débute avec *Le Lynx à tifs* de la période Menu/Konture/Stanislas, quand le catalogue de 2010 fait remonter la préhistoire de L'Association à 1982 avec le fanzine lycéen *Le Lynx à tifs* de Menu et Lamy. Le choix d'une « origine » plus ancienne va dans le sens d'une appropriation de la suite de l'histoire au profit de Menu. Mentionner *Le Lynx à tifs* des débuts en revient à faire de Menu le seul fondateur présent tout au long de l'histoire du groupe.

23. Jean-Christophe Menu, *Mémoire de maîtrise. Journal d'une existence de Bandes Dessinées*, Paris, L'Association, 2003. Mémoire de maîtrise d'arts plastiques sous la direction de Bernard Teyssède, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1988.

24. Jean-Christophe Menu, *Plates-Bandes*, Paris, L'Association, 2005.

25. Jean-Christophe Menu, *La bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011. Thèse de doctorat en arts et sciences de l'art sous la direction de Pierre Fresnault-Deruelle, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.

26. Benjamin Caraco, « La communication éditoriale : un outil de légitimation. Le cas de L'Association », *Comicalités*, 2013. DOI : 10.4000/comicalites.1707.

Que trouve-t-on dans ces chronologies à la fois cumulatives et évolutives ? Une analyse de celle s'arrêtant en 2010 permet de dégager la typologie suivante : les publications, la vie de la maison d'édition, son succès critique et économique. Dans le premier groupe, celui des « publications », on retrouve la mention de publications significatives de L'Association et de ses auteurs (parfois éditées en dehors de L'Association notamment avant 1990), la création de nouvelles collections, l'évolution des différentes formules de la revue *Lapin* et le lancement de la revue *L'Éprouvette*. Concernant la vie de la structure, la création de collectifs (l'Aanal, L'Association et l'OuBaPo<sup>27</sup>) est notée au même titre que l'arrivée et le départ de certains salariés, l'évolution du nombre d'adhérents, les déménagements et, plus tard, le départ de David B. et l'explosion finale du comité éditorial. En termes de reconnaissance, la chronologie enregistre les expositions consacrées à L'Association ainsi que les prix, uniquement angoumoisins, récoltés par ses auteurs et enfin les chiffres des tirages de *Persépolis*<sup>28</sup>. Cette mise en ordre, téléologique par endroits, impose à l'histoire de L'Association un sens de lecture – une constance dans la radicalité et la recherche d'une bande dessinée artistique –, voulu par Menu ; elle évite en partie que ce sens ne soit seulement imposé de l'extérieur par les médias ou par les études consacrées à son histoire et permet donc de contrôler le récit. Les absences sont également révélatrices puisque l'Alph-Art du scénario (prix décerné par le festival d'Angoulême) reçu en 2000 par David B. pour *L'ascension du Haut Mal* n'y figure pas, l'éditeur et l'auteur étant alors en froid<sup>29</sup>.

### *La version de l'historien du temps présent*

Avant même de se lancer dans l'étude de l'histoire de L'Association, l'historien se retrouve ainsi confronté à une prolifération de discours publics : paratextes, écrits théoriques, bandes dessinées autobiographiques revenant sur l'histoire de la maison d'édition, déclarations dans la presse. Pour autant, cet ensemble n'est pas exhaustif sur l'histoire de la structure, ce qui explique le recours à l'histoire orale, à première vue surprenant pour une activité artistique alors que celle-ci laisse souvent beaucoup de traces écrites. Dans le cas présent, l'absence d'archives accessibles ou existantes motive un tel choix. À cela s'ajoute l'utilité d'une

27. La création de l'OuBaPo est présentée en 2010 comme ayant eu lieu « au sein de L'Association » contrairement aux déclarations d'une partie de ses membres qui estiment que l'OuBaPo ne se confine pas à la maison d'édition. Entretien avec Thierry Groensteen, 13 juin 2014.

28. La série de bandes dessinées autobiographiques de Marjane Satrapi, qui revient sur son enfance en Iran pendant la révolution islamique, est le best-seller de la maison d'édition.

29. L'incompréhension des Associés face au choix de la catégorie « scénario » qui récompense un livre autobiographique explique peut-être cette absence.

telle méthode, sur laquelle je reviendrai dans ma seconde partie, pour mettre en lumière la réalité d'un fonctionnement par rapport au discours du monde de l'édition. La présence d'acteurs et de témoins vivants et accessibles constitue également une opportunité pour l'historien. Toutefois avant d'être une question méthodologique, l'étude d'un tel sujet pose d'abord une question chronologique : nous sommes confrontés aux enjeux d'une histoire très contemporaine.

Choisir d'étudier l'histoire du temps présent a un avantage et un inconvénient : les individus concernés sont pour la plupart encore vivants. Pour Henry Rousso, « la présence d'acteurs vivants susceptibles de témoigner de leur expérience vécue constitue le critère constant le plus volontiers mobilisé<sup>30</sup> » pour définir les limites de l'histoire de « notre temps ». En termes de matériaux, les archives disponibles font bien souvent défaut, soit parce qu'elles sont encore privées, soit (et cet effet se combine avec le précédent) parce que leurs détenteurs-producteurs et les personnes qu'elles concernent sont encore de ce monde et/ou ne les ont pas encore produites. Toutefois, l'historien a le plus souvent la possibilité d'aller interroger directement acteurs et témoins : c'est là que réside l'un des avantages de l'histoire du temps présent, sans qu'il y ait pour autant une « homothétie » avec l'histoire orale, avec qui elle partage des « liens historiographiques évidents<sup>31</sup> ». Cette pratique se distingue de celle d'acteurs comme Menu, dont la visée est davantage hagiographique et relève de la construction d'une « posture », à la fois auctoriale et éditoriale. De cette possibilité se dégage également une tension, d'autant plus importante que les résultats sont distillés au fil de la recherche – via diverses publications et communications – et non d'un bloc lors de l'achèvement de celle-ci, ce qui a été mon cas. Cette tension naît de la relation complexe, parfois coopérative, quelquefois antagoniste et souvent imprévisible, entre l'historien et le témoin, qui peut être redoublée lorsque le témoin est également acteur et/ou historien de sa propre histoire<sup>32</sup>, à l'image des auteurs de L'Association.

Les enjeux recouvrent les questions de l'interprétation et de la compréhension d'événements ou de mobiles et impliquent pour l'historien du temps présent de « créer de la distance avec la proximité<sup>33</sup> ». Ainsi, « non seulement, l'historien du temps présent peut créer ses propres sources, en constituant par exemple des recueils de témoignages, mais il peut encore une fois agir sur elles,

30. Henry Rousso, *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 222.

31. *Ibid.*, p. 223.

32. *Ibid.*, p. 226.

33. *Ibid.*, p. 223.

y compris, lorsqu'il s'agit d'acteurs vivants dont la vision de l'Histoire, y compris la leur, peut s'en trouver changée<sup>34</sup> ». À cela il convient d'ajouter que cette histoire est « inachevée » alors que pour Raymond Aron et tant d'autres, « l'objet de l'histoire est une réalité qui a cessé d'être<sup>35</sup> ». Si cette dimension va à l'encontre des définitions canoniques de l'histoire, elle se révèle par bien des points un avantage puisque, ne connaissant pas la fin de l'histoire qui aurait pu le conduire à la téléologie, l'historien du temps présent, également sommé de prendre du recul sur son objet, n'en a pas assez pour cesser d'envisager certaines possibilités historiques. Tel acteur peut adopter une trajectoire complètement opposée à celle qu'il avait au début de sa vie, sans pour autant remettre en cause toute l'interprétation puisque cette contradiction finale n'était qu'une possibilité parmi d'autres comme en témoignent certains parcours d'auteurs étudiés.

À propos de certains thèmes traités dans ma thèse soutenue en 2017, il est légitimement possible de s'interroger sur la nécessité d'avoir recours à l'histoire orale alors qu'une partie des faits a été évoquée dans les bandes dessinées, notamment autobiographiques, de plusieurs auteurs, et dans leurs écrits, comme pour Jean-Christophe Menu. La parole publique et abondante de certains protagonistes ne doit pas faire oublier qu'ils ne furent pas les seuls acteurs de cette histoire. Comme le rappelle à juste titre Jean-Yves Mollier, « la recherche du témoignage des employés des maisons d'édition [est] le complément indispensable à toute investigation scientifique dans un domaine particulièrement délicat où le non-dit l'emporte souvent sur le discours clairement articulé<sup>36</sup>. » La remarque est également valable pour des auteurs moins enclins à s'exprimer publiquement sur la vie de leur éditeur. Cette précaution méthodologique explique la sollicitation des salariés de la structure ainsi que les entretiens menés avec des auteurs moins connus de L'Association.

Plus largement, l'écriture de l'histoire par ses propres acteurs n'empêche pas, outre des divergences factuelles, des divergences interprétatives quasi inévitables pour toute histoire se refusant à l'hagiographie. Pour certains événements il convenait alors d'exposer les différents points de vue en présence, notamment lorsqu'il s'agissait de déterminer la paternité d'une innovation éditoriale. J'étais également confronté à des auteurs rompus à l'autobiographie<sup>37</sup>

34. *Ibid.*, p. 228.

35. Raymond Aron, *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Plon, 1964, p. 100-101, cité par Henry Rouso, *La dernière catastrophe*, *op. cit.*, p. 228.

36. Jean-Yves Mollier, « L'histoire de l'édition, une histoire à vocation globalisante », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 43/2, 1996, p. 346.

37. Des récits publics, déjà exposés par exemple dans leurs autobiographiques, m'étaient ainsi livrés lors des entretiens.

et, dans une moindre mesure, à l'entretien journalistique, qui diffère de celui pratiqué par l'historien ou le sociologue. Dans le cas de L'Association, ces enjeux propres à l'histoire très contemporaine se doublent d'autres spécifiques à un groupe artistique, notamment la définition du sens de leur œuvre : la définition d'une image publique. À cela s'ajoute, pour la bande dessinée, le combat pour la montée en légitimité du médium. Dans les deux cas, le discours des auteurs occupe une place déterminante.

## Le discours comme « levier d'autolégitimation<sup>38</sup> »

Dans son étude sur le surréalisme, le sociologue Norbert Bandier utilise le concept de « stratégies » afin d'objectiver la trajectoire historique d'un groupe artistique<sup>39</sup>, auquel L'Association a parfois été comparée<sup>40</sup>. Parmi les éléments caractéristiques de l'arsenal de « stratégies », le discours produit par les acteurs figure en bonne place. L'Association a eu abondamment recours à un tel moyen, ce qui invite d'autant plus l'historien à la vigilance. La « posture » auctoriale déjà évoquée peut se transposer à l'analyse d'une maison d'édition, cette dernière visant à se doter d'une image publique calculée. Le discours en vient à constituer un moyen de distinction pour l'éditeur, notamment par rapport à l'édition dite mainstream, lui permettant à la fois de se trouver une place dans le champ de la bande dessinée et d'œuvrer à une meilleure reconnaissance de celle-ci<sup>41</sup>. Pour autant, une analyse interne du discours et une triangulation de celui-ci à partir d'autres sources, notamment obtenues via l'histoire orale, révèlent des tensions dans son contenu même, mais aussi du fait du positionnement de ses émetteurs et de la réalité qu'il recouvre. L'histoire de L'Association est aussi celle d'un groupe artistique, dont les dissensions peuvent s'expliquer par des déterminants sociaux mais aussi par ce que les

38. J'emprunte ce terme à Dony, Habrand et Meesters qui l'utilisent à propos de la dissidence dans leur introduction : Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La bande dessinée en dissidence*, op. cit., p. 13.

39. Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999, p. 7.

40. Pascal Ory, Laurent Martin, Jean-Pierre Mercier et Sylvain Venayre (dir.), *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 352.

41. L'historien Alan Bowness met ainsi en lumière quatre cercles de la reconnaissance : les pairs, les collectionneurs et marchands, les spécialistes et le grand public. Cité dans Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998. Dans le cas de L'Association, la reconnaissance est notamment recherchée auprès d'une frange cultivée du public.

sociologues Denis Saint-Armand et David Vrydaghs appellent une « conduite de vie », en important ce terme de la sociologie wébérienne<sup>42</sup>.

### *L'histoire à la première personne*

Le discours d'accompagnement des œuvres est une caractéristique de L'Association et la distingue clairement des autres éditeurs, alors que la chose est courante en littérature où les écrivains sont souvent les propres commentateurs de leurs œuvres. Comme le remarque ainsi Alain Viala, la « posture se construit également par et dans tous les types de textes qui permettent l'interlocution avec le public : préface manifeste, discours à caractère autobiographique, interviews, correspondances, mémoires, etc<sup>43</sup>. » Ce discours est directement pris en charge par ses auteurs et non pas délégué à des tiers (journalistes, universitaires) ; il est spontané et non pas sollicité, à la différence d'interviews. Jean-Christophe Menu, en tant que principal animateur de la structure, joue un rôle déterminant : dans ses prises de positions, en particulier dans les éditoriaux de catalogue, de la revue *Lapin* ou des bulletins à l'attention des adhérents et lecteurs, il dénonce l'état du monde de la bande dessinée et clame haut et fort que celle-ci se doit d'être reconnue à juste valeur, en exploitant toutes ses potentialités. Dans ses essais, travaux universitaires et éditoriaux, il s'efforce de concilier pratique et théorie.

En dépit de sa grande constance sur plus de deux décennies, ce discours ne peut être analysé en un bloc et connaît quelques fluctuations. Du milieu des années 1980 au tout début des années 1990 et de la maison d'édition, Menu se veut programmatique et d'une certaine façon didactique même s'il est d'ores et déjà virulent dans sa dénonciation du paysage de la bande dessinée de l'époque et dans son souhait de la voir prendre de nouveaux chemins artistiques. Du milieu des années 1990 au milieu des années 2000 – l'essai *Plates-bandes* constituant un moment marquant – le discours s'éclipse au profit des œuvres et de l'édition, mais continue à exister en creux au fil des éditoriaux. La dernière moitié des années 2000 constitue le pic du discours de Menu sur le médium, devenant à la fois plus polémique et systématique. S'il fait alors preuve d'une grande activité personnelle, il combine celle-ci avec l'organisation d'un discours collectif sur la bande dessinée via la revue et la collection « Éprouvette ».

42. Cette « conduite de vie » joue à la fois une fonction d'« intégration » et de « régulation » au sein d'un groupe littéraire, fondée davantage sur une « gamme de comportements » que par le respect de « principes esthétiques ». Voir Denis Saint-Armand et David Vrydaghs, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires », *CONTEXTES*, n° 3, 2008. DOI : 10.4000/contextes.2302.

43. Alain Viala, « Posture », art. cité.

La réception de son discours au sein du champ de la bande dessinée apparaît à la fois assez précoce et large, son essai *Plates-bandes* ayant un retentissement particulièrement fort. Menu s'impose comme l'un des principaux porte-paroles du renouveau de la bande dessinée et se distingue ainsi des autres éditeurs alternatifs qui émergent à la même époque. Ses avis tranchés sur certaines œuvres et auteurs, parfois *a priori* proches du courant qu'il souhaite incarner, ne sont pas toujours complètement partagés par les autres fondateurs et premiers auteurs, mais pour la nouvelle génération d'auteurs de L'Association, tels Grégoire Carlé ou Matthias Picard, ce discours constitue presque une évidence, signifiant à la fois son impact mais aussi sa banalisation.

Parmi les raisons de la performativité du discours de Menu, citons sa constance, sa cohérence et, conséquence de ces deux éléments, sa répétitivité. À cela il convient d'ajouter l'érudition de son auteur, son bagage universitaire et un style littéraire affirmé. Menu profite de son positionnement dans le monde de la bande dessinée à la fois comme auteur, critique et éditeur d'œuvres de plus en plus consacrées ; la conjonction de ces positions amplifie la portée de son discours et son statut de salarié de L'Association lui accorde une certaine liberté financière par rapport à certains de ses camarades auteurs, dépendant d'autres éditeurs. En cela, il se construit une « posture » d'auteur-éditeur-théoricien-polémiste œuvrant à une meilleure reconnaissance de la bande dessinée. Enfin, au cœur de son discours, on retrouve en permanence une logique de distinction des œuvres et finalement de définition de ce qu'est la bande dessinée. Pour ce faire, Menu n'hésite pas à cliver pour distinguer<sup>44</sup>.

Cette stratégie de distinction entre éditeurs et auteurs se retrouve au niveau de la défense des œuvres, de la définition de ce qui est lisible et de ce qui ne l'est pas, définition qui transparaît dans le catalogue de L'Association. Une analyse interne de supports de communication tels que les catalogues permet déjà à l'historien de relativiser une posture éditoriale<sup>45</sup>, l'analyse quantitative et qualitative du catalogue, en tant qu'ensemble de livres publiés par un même éditeur, offre également des ressources afin de constater la réussite ou les écarts par rapport à une ligne clamée haut et fort. En m'inspirant notamment du travail de Franco Moretti<sup>46</sup>, je me suis efforcé de confronter le discours et les revendications de L'Association à la réalité de son catalogue, en combinant

44. Pour une analyse plus détaillée, voir Benjamin Caraco, « Genèse et structure du discours critique de Jean-Christophe Menu », *Belphegor*, n° 14, 2016. DOI : 10.4000/belphegor.811.

45. Benjamin Caraco, « Le catalogue au service de l'indépendance éditoriale en bande dessinée », *Communication & langages*, n° 190, 2016, p. 3-24. DOI : 10.4074/S0336150016014010.

46. Franco Moretti et Laurent Jeanpierre, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.



analyses interne et externe des œuvres. Le critère principal qui a guidé mon évaluation est celui de l'originalité puisque l'éditeur n'a de cesse de proclamer sa différence et sa singularité par rapport au reste de la production du champ. En cela, son comportement se conforme à celui des avant-gardes depuis le romantisme où l'originalité est synonyme de distinction pour les nouveaux entrants par rapport aux acteurs déjà en présence<sup>47</sup>. L'histoire orale offre également d'autres clés de compréhension de l'histoire de la maison d'édition.

### *L'histoire (orale) comme révélatrice de tensions*

Le recours à l'histoire orale, utilisée ici comme une « archive provoquée<sup>48</sup> » avec les précautions qu'elle implique (attention à la qualité des enquêtés, au contexte temporel de l'entretien, au croisement des sources<sup>49</sup> et à la présentation de soi<sup>50</sup>), révèle des écarts parfois importants entre le discours et la pratique. Avant d'aborder les résultats, je reviendrai d'abord sur la réalisation de ces entretiens, leur contexte et la façon dont ils peuvent influencer sur le discours des enquêtés.

Au cours de ma recherche, la plupart des enquêtés se sont livrés sans aucun problème au jeu de l'entretien, sauf pour quelques-uns trop occupés (ou trop médiatiques ?), mais aussi pour une partie des salariés, notamment impliqués dans la grève de 2011 et qui n'ont jamais répondu à mes sollicitations. Les circonstances complexes de leur départ expliquent en toute vraisemblance ce souhait de ne pas témoigner sur l'histoire de leur ancien employeur. Plus largement, l'ombre portée de la grève a pesé sur l'ensemble des entretiens : elle les a facilités, en encourageant les enquêtés à parler afin d'équilibrer les versions respectives en présence, et compliqués, en teintant l'ensemble de l'histoire de la maison d'édition par ce qui était perçu comme un changement structurel. Cette situation m'a rendu vigilant sur les différentes temporalités des points de vue, qui ont évolué entre certains entretiens donnés dans la presse et les discours recueillis lors de mon enquête, mais aussi sur l'impact du contexte et de l'époque où les auteurs ont été interrogés. Les

47. Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014, p. 24.

48. Michel Pollak, Dominique Veillon et Danièle Voldman (dir.), *Questions à l'histoire orale : table ronde du 20 juin 1986*, Paris, IHTP, 1987, p. 95.

49. Hélène Wallenborn, *L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire. Le témoignage à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle*, Loverval, Labor, 2006 et Florence Descamps, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2005.

50. Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986, p. 69-72 et Nathalie Heinrich, « Pour en finir avec l'"illusion biographique" », *L'Homme*, n° 195-196, 2010, p. 421-430. DOI : 10.4000/lhomme.22560.

derniers entretiens ont été obtenus d'autant plus facilement que l'ensemble des précédents entretiens commençait à faire masse et que l'enquêté pressenti ne voulait pas manquer à l'appel.

Lors des entretiens en eux-mêmes, j'ai été frappé par la liberté de ton globalement adoptée par les enquêtés<sup>51</sup>, qui n'est pas complètement surprenante chez des auteurs dont une fraction s'applique à l'autobiographie et est habituée à dévoiler en partie son intimité, même si le cadre de l'entretien, mené par un universitaire, de manière orale, s'avère bien sûr différent d'une restitution graphique et maîtrisée par l'auteur. J'ai toujours été reçu avec beaucoup de sympathie de la part des enquêtés (le tutoiement était souvent, et spontanément, de mise à mon égard), ce qui s'explique peut-être, pour les auteurs, tout simplement par l'intérêt porté à leur travail et l'empathie distanciée d'un lecteur de leurs œuvres. Cette connaissance et ce recul m'ont permis de trouver un équilibre propice à la réalisation d'une étude historique sur le sujet. Pour les salariés, la bienveillance dont j'ai pu faire l'objet était sûrement liée au fait que quelqu'un prenne la peine de recueillir leurs versions de l'histoire de L'Association, moins médiatisées du fait de leurs positions. À bien des égards, le témoignage de ces salariés, jusqu'alors assez silencieux, a été crucial afin d'écrire une histoire plus complète de l'éditeur, comme l'illustre l'exemple suivant.

Outre son discours et le contenu des bandes dessinées publiées, la stratégie de distinction de L'Association porte également sur la façon de faire des livres et de considérer ses auteurs. Ici, ce sont l'« indépendance » et l'« autonomie », liées à l'influence du punk et du *Do It Yourself*, qui se traduisent concrètement par les termes d'« association » et d'« autogestion » qui reviennent dans le discours<sup>52</sup>. Tout au long de son histoire, L'Association s'est efforcée de construire une image publique d'éditeur différent, autant dans les œuvres qu'il édite que dans la façon dont il les édite. Le manifeste du catalogue de 1994 parle d'auteurs impliqués à toutes les étapes de la chaîne du livre, de la conception à la diffusion-distribution en passant par la fabrication. Une dizaine d'années plus tard, dans le livre de Thierry Bellefroid<sup>53</sup>, Menu utilise le mot « autogestion » alors que l'article d'Éric Loret dans *Libération* de la même époque met en avant un fonctionnement en marge du canon entrepreneurial<sup>54</sup>.

51. Comme souvent, cette liberté de ton était redoublée une fois l'enregistreur audio éteint.

52. Voir sur la notion d'« autogestion », très utilisée aux alentours de Mai 68, le livre de Ludivine Bantigny, 1968. *De grands soirs en petits matins*, Paris, Seuil, 2018.

53. Thierry Bellefroid, *Les éditeurs de bande dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2005.

54. Éric Loret, « Gloire à l'Asso », *Libération-Livres*, 15 décembre 2005.

Pour autant, une « description dense<sup>55</sup> » donne à voir une entreprise, certes particulière, mais aussi conventionnelle sur d'autres aspects.

Dès la déclaration de ses statuts en préfecture, les fondateurs de L'Association revendiquent la possibilité de publier différemment par rapport aux autres éditeurs et évoquent en particulier l'idée de « non lucratif ». Très rapidement, l'association loi 1901 se dote d'un bureau de complaisance et le réel pouvoir se concentre au sein du comité de rédaction, qui contrôle le devenir de la structure et se compose des six fondateurs. Il s'agit donc d'une « fiction » d'association, confirmée par le rôle plus que limité, et relevant davantage du soutien financier, joué par ses adhérents. À l'exception de l'année de la grève, en 2011, le rôle politique des adhérents est clairement inexistant. Les témoignages des fondateurs, auteurs et salariés concordent tous sur ce point :

On était content d'être adhérent, mais il n'était pas question que ces adhérents puissent avoir un quelconque pouvoir sur la structure. C'était très clair<sup>56</sup>.

Les gens qui adhéraient ne faisaient rien du tout à part être contents et recevoir des petits cadeaux<sup>57</sup>.

La possibilité de devenir membre de L'Association instaure cependant une relation directe avec le lectorat et permet de se dispenser ponctuellement de certains intermédiaires, comme les libraires et la presse spécialisés. Pour autant, les revenus restent principalement tirés de la vente des livres et non de subventions, ou encore moins des adhésions ; en ce sens, L'Association fonctionne comme une entreprise. La persistance d'un statut associatif la rend par contre difficilement appropriable par ses fondateurs.

Concernant la professionnalisation de la structure, elle passe de l'autoédition au recrutement progressif de salariés dès le milieu des années 1990. Ces salariés sont en majorité diplômés, dont plusieurs avec des formations en lien avec l'édition, et témoignent tous d'un intérêt pour la bande dessinée. Les salariés restent en moyenne quatre ans et partent pour beaucoup à la suite d'un conflit, dû à la stricte division du travail entre auteurs et salariés, ces derniers n'ayant pas le droit de participer aux aspects proprement éditoriaux. Comme l'explique une des salariées, « pour Menu, le monde se divise en deux catégories de personnes : les auteurs et le reste. Donc à partir du moment où on n'est

55. Pour un exemple d'utilisation en histoire culturelle, voir Robert Darnton, *De la censure. Essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014.

56. Entretien avec Patricia Perdrizet, ancienne présidente de L'Association, 14 avril 2015.

57. Entretien avec Céline Merrien, salariée de L'Association, 8 mai 2014.

pas auteur, on ne peut pas juger des livres, avoir une idée sur les livres, donner son avis [...] ce n'est pas possible<sup>58</sup> ».

Ils se montrent tous relativement polyvalents en termes de tâches bien qu'une spécialisation ait lieu au fil des recrutements croissants. Cette étanchéité entre salariés et décisions éditoriales apparaît comme un moyen de compenser la tendance gestionnaire des grands éditeurs de bande dessinée, ici au profit des auteurs. De même, il n'existe pas de réelle autogestion des salariés ; c'est davantage un mouvement de balancier entre une très grande autonomie et des tentatives de reprise en main, par le renforcement de l'encadrement, qui caractérise l'histoire de la structure :

On était censé être autonomes mais finalement on n'était vraiment pas si autonomes que ça. [...] Enfin, non, là je parle pour moi. On ne peut pas dire ça de tous les postes mais je pense quand même qu'on était dans un encadrement très rigide duquel on pouvait assez peu déborder parce que c'était Menu qui dirigeait la barque à l'époque et c'est un peu le modèle qui fonctionne dans l'édition, ceci dit. Avec le recul, je le comprends. Sauf que ce n'était pas très excitant de mon point de vue<sup>59</sup>.

La grève de 2010-2011 exacerbe ces tensions entre discours et fonctionnement et rentre, pour certains auteurs, en contradiction avec les principes (de gauche) affichés de l'éditeur. Et ces tensions se retrouvent dans d'autres domaines, comme celui de la distribution-diffusion<sup>60</sup>, ou de la réception par les médias des œuvres de l'éditeur, qui bien qu'ayant affiché son mépris d'une certaine partie de la presse, notamment spécialisée car jugée non légitime, a organisé sa réception auprès d'intermédiaires plus prestigieux, comme la presse culturelle nationale (*Les Inrockuptibles*, *Télérama* et, dans une certaine mesure, *Libération*).

58. Entretien avec Charlotte Miquel, ancienne salariée de L'Association, 29 janvier 2015.

59. Entretien avec Philippe Reveau, ancien salarié de L'Association, 3 avril 2015.

60. Benjamin Caraco, « L'Association en toute indépendance : distribuer, diffuser, distinguer la bande dessinée en France », dans Oliver Alexandre, Sophie Noël et Aurélie Pinto (dir.), *Culture et (in)dépendance. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 69-85.

## Conclusion

Très soucieux de leur propre image et générateurs d'un abondant discours nécessaire à la construction d'une « posture » au sein de l'histoire et du paysage contemporain de la bande dessinée, les auteurs de L'Association présentent ainsi un cas d'école pour l'historien. À ce titre, l'histoire orale, couplée à d'autres modalités d'investigation (analyses fines du paratexte et quantitatives du catalogue des livres publiés, de la réception, etc.), se révèle féconde en ce qu'elle permet de confronter l'image publique à la réalité d'un fonctionnement. Paradoxalement, il est donc nécessaire d'avoir accès à d'autres discours pour examiner celui très abondant produit par l'éditeur sur sa propre histoire. Autrement dit, la source orale constitue un outil afin d'analyser la « posture<sup>61</sup> », ici appliquée au contexte éditorial et pas seulement auctorial, soit la construction par strates successives de discours de l'image d'un éditeur, de ses auteurs et de leurs œuvres, discours qui s'inscrit en même temps dans une démarche militante en faveur de la considération de la bande dessinée en tant qu'art<sup>62</sup>.

Ce travail historique m'a permis de mettre en lumière la difficile conciliation des statuts, entre entrepreneur culturel, entrepreneur économique (éditeur) et de soi (auteur). Comment en effet articuler le combat pour une meilleure reconnaissance de la bande dessinée avec une nécessaire commercialisation des ouvrages, ou simplement la survie pour les auteurs en publiant chez d'autres éditeurs ? Il est difficile de conserver l'idéal d'une démarche d'art pour l'art, aussi bien dans le discours que dans les œuvres créées, quand l'acte d'édition est assuré directement par les auteurs.

61. Alain Viala, « Posture », art. cité et Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique », art. cité.

62. Pascal Ory et al. (dir.), *L'art de la bande dessinée*, op. cit.