



HAL
open science

Une approche extensive du roman graphique Phuong-Dinh Express, Autodafé et la combustion spontanée des frontières

Jean-Matthieu Méon

► **To cite this version:**

Jean-Matthieu Méon. Une approche extensive du roman graphique Phuong-Dinh Express, Autodafé et la combustion spontanée des frontières. *Image & Narrative*, 2016, 17 (3), pp.68-85. hal-01363424

HAL Id: hal-01363424

<https://hal.science/hal-01363424v1>

Submitted on 18 Apr 2017

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

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

Une approche extensive du roman graphique

Phuong-Dinh Express, Autodafé et la combustion spontanée des frontières

Jean-Matthieu Méon

Résumés

À l'un des moments clés de son introduction en France (le début des années quatre-vingt), la catégorie « roman graphique » a désigné, de manière extensive, à la fois des bandes dessinées qui font place à la littérature ou à certains de ses attributs (textuels, thématiques...) et des romans s'ouvrant à l'articulation texte-image que mobilise la bande dessinée. Ainsi, au-delà du genre aujourd'hui institué, le « roman graphique » a pu constituer un point de rencontre potentiel entre des œuvres, et des auteurs, partageant certains enjeux et certaines problématiques, à défaut de partager une même forme esthétique. Dans ce contexte, le « roman graphique » n'est alors pas tant un genre qu'un lieu carrefour de différentes traditions de récit pour adultes mêlant texte et image dans des proportions diverses et selon des modalités variables. L'attention portée à la construction historique du « roman graphique » permet ainsi de dépasser les évidences que l'institutionnalisation de la catégorie a imposées.

C'est plus précisément à partir de l'étude d'une œuvre (*Phuong-Dinh Express*, paru en 1983), des variations de ses qualifications au fil du temps (« roman », « roman graphique »), de la trajectoire de son auteur (Romain Slocombe) et de son contexte éditorial (la collection *Autodafé* des Humanoïdes Associés) que cet article souhaite éclairer sous un jour nouveau les relations entre roman et bande dessinée en montrant les possibilités comme les ambiguïtés que leur rapprochement au sein d'une même catégorie ouverte a suscitées.

Abstract

At a key moment of its introduction in France (the early 1980's), the label "graphic novel" was used extensively to refer to both comics with some literary attributes (textual, thematic) and novels addressing the text-image relation usually associated with comics. Thus, far from the now commonly accepted genre, the "graphic novel" once constituted a meeting ground for works, and authors, sharing some formal and thematic aspirations if not the same esthetical form. In such a context, the "graphic novel" is not a genre *per se* but a crossroad of traditions of narratives for adults using text and image in various proportions and forms. Such an historical approach of the construction of the "graphic novel" category offers a different perspective on this now institutionalized category.

This article is based on the study of a specific work (*Phuong-Dinh Express*, published in 1983), of the variations of its designations through the years (as a "novel" or as a "graphic novel"), of the career of its author (Romain Slocombe) and of its editorial context (the *Autodafé* imprint of the Humanoïdes Associés). It sheds a new light on the relations between novel and comics and on the possibilities and ambiguities that their regrouping under a common label (the "graphic novel") produced.

De succès de librairie en usages médiatiques, l'expression « roman graphique » a donné naissance à une catégorie éditoriale et un genre bien établis. Les contours du « roman graphique » peuvent ainsi être tracés, tant dans ses conditions de production que dans ses caractéristiques formelles et matérielles ou que dans les modalités de sa distribution et de sa réception¹. « Sans jamais cessé d'être une bande dessinée » (Baetens, 204), le « roman graphique » peut alors être rapproché du « roman » (littéraire), et leurs relations formelles et esthétiques discutées. Cependant, l'institutionnalisation de la catégorie, le durcissement progressif de la définition de ses principaux traits et de leur circonscription, tend à voiler la labilité qui a pu marquer les frontières entre « roman graphique » et « roman ». Plutôt que d'effectuer une lecture à rebours à partir de catégories devenues évidentes, il peut être plus heuristique de revenir sur les étapes (ou, tout au moins, l'une d'entre elles) de constitution de ces catégories. Un tel détour permet d'éviter une approche rétroactive et essentialiste de la bande dessinée² au profit d'une approche plus constructiviste³ et donc davantage détachée des jugements de valeurs qui s'attachent à des catégories mobilisées par les acteurs eux-mêmes.

À l'un des moments clés de son introduction en France (le début des années quatre-vingt), la catégorie « roman graphique » a désigné à la fois des bandes dessinées qui font place à la littérature (ou à certains de ses attributs, « indices romanesques » significatifs ou non⁴ : texte, thèmes...) et des romans s'ouvrant à l'articulation texte-image que mobilise la bande dessinée. Ainsi, au-delà du genre aujourd'hui institué, le « roman graphique » a pu constituer un point de rencontre potentiel entre des œuvres, et des auteurs, partageant certains enjeux et certaines problématiques, à défaut de partager une même forme esthétique. Dans ce contexte, le « roman graphique » n'est alors pas tant un genre qu'un lieu carrefour de différentes traditions de récit pour adultes mêlant texte et image dans des proportions diverses et selon des modalités variables⁵.

Une œuvre comme *Phuong-Dinh Express* de Romain Slocombe (1983), par ses caractéristiques formelles comme par les différentes qualifications dont elle a pu faire l'objet, a illustré cette approche extensive du « roman graphique ». Et la collection dans laquelle elle a été publiée, *Autodafé* des Humanoïdes Associés, a incarné de manière explicite les rapprochements et les recherches qui ont été au cœur de cette approche. Le retour sur une œuvre (*Phuong-Dinh Express*), sur la trajectoire d'un auteur (Romain Slocombe) et sur un contexte éditorial (*Autodafé*) permet d'éclairer sous un jour nouveau les relations entre roman et bande dessinée en montrant les possibilités comme les ambiguïtés que leur rapprochement au sein d'une même catégorie ouverte a suscitées.

Du roman graphique au roman, et retour. Les glissements taxinomiques de Phuong-Dinh Express

1 Pour une présentation de ces caractéristiques et une discussion de leur portée, voir Baetens. Une autre synthèse de ces questions peut se trouver dans Groensteen, « Roman graphique ».

2 Cette précaution méthodologique socio-historique classique est rappelée, pour l'étude de la bande dessinée, dans Smolderen, « A Chapter on Methodology ».

3 Sur cette approche, voir Maigret (« Introduction » et « Théorie des bandes débordées »).

4 Ces critères, et plus généralement le lien entre bande dessinée et littérature, sont abordés dans Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*.

5 Le croisement de ces traditions est discuté dans Lefèvre.

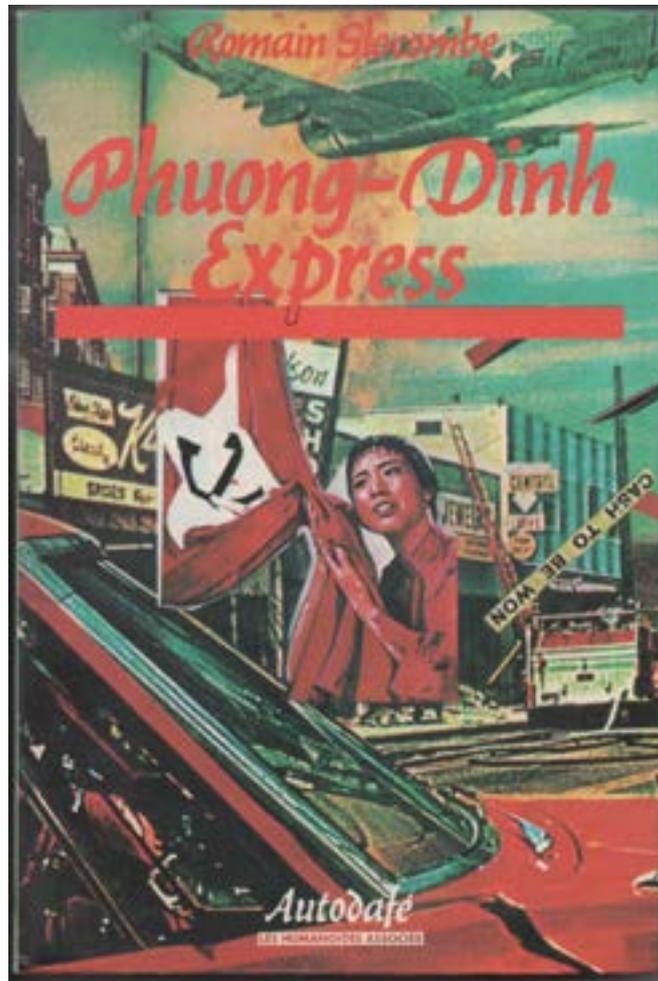


Figure 1. *Phuong-Dinh Express* (1983), couverture.

Phuong-Dinh Express (voir figure 1) est le troisième ouvrage que Romain Slocombe a publié, après *Prisonnière de l'Armée rouge !* (1978) et le collectif qu'il a dirigé, *L'Art médical* (1983). Il paraît en mai 1983 et reflète la pluralité du parcours de son auteur. Né en 1953, Slocombe a suivi des études artistiques à Vincennes et Paris dans les années soixante-dix⁶. Proche du groupe graphique *Bazooka*, c'est aussi un « compagnon de route » des Humanoïdes Associés⁷, où il publie son premier ouvrage *Prisonnière de l'Armée rouge !* en 1978. Sa carrière est marquée par une diversification l'amenant de l'illustration et la peinture à la photographie et la vidéo et à l'écriture. Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, il produit plusieurs bandes dessinées, des peintures et des illustrations commerciales (notamment pour des couvertures de *Folio*). C'est aussi au cours de cette décennie qu'il commence à écrire des romans pour la jeunesse⁸. *Phuong-Dinh Express* s'inscrit donc dans une pratique traversée par le dessin comme par l'écriture. Dans les années quatre-vingt-dix, Slocombe ouvre son activité à la photographie et la vidéo, notamment autour de sa thématique érotique de « l'art médical ». Enfin, depuis 2000, il se consacre plus centralement à l'écriture littéraire, policière et « blanche ». Sa présence dans la sélection du prix Goncourt en 2011 témoigne de la reconnaissance qu'il a acquise pour ce volet de son activité.

Un collage d'instantanés politiques et érotiques

Phuong-Dinh Express mêle deux principaux fils narratifs. D'une part, Romain Slocombe y raconte

6 Nous nous appuyons ici sur les éléments biographiques donnés dans les notices bio-bibliographiques consultées, notamment dans Slocombe (*Japan in Bandage 70*), Slocombe et Denis (*Hématomes 47-48*) et sur le site de l'agence représentant l'auteur, Prima Linea (Web. 22 jan. 2015).

7 L'expression est utilisée par Jean-Pierre Dionnet (« Après coup » 67).

8 Le premier est *Les évadés du bout du monde* (1987).

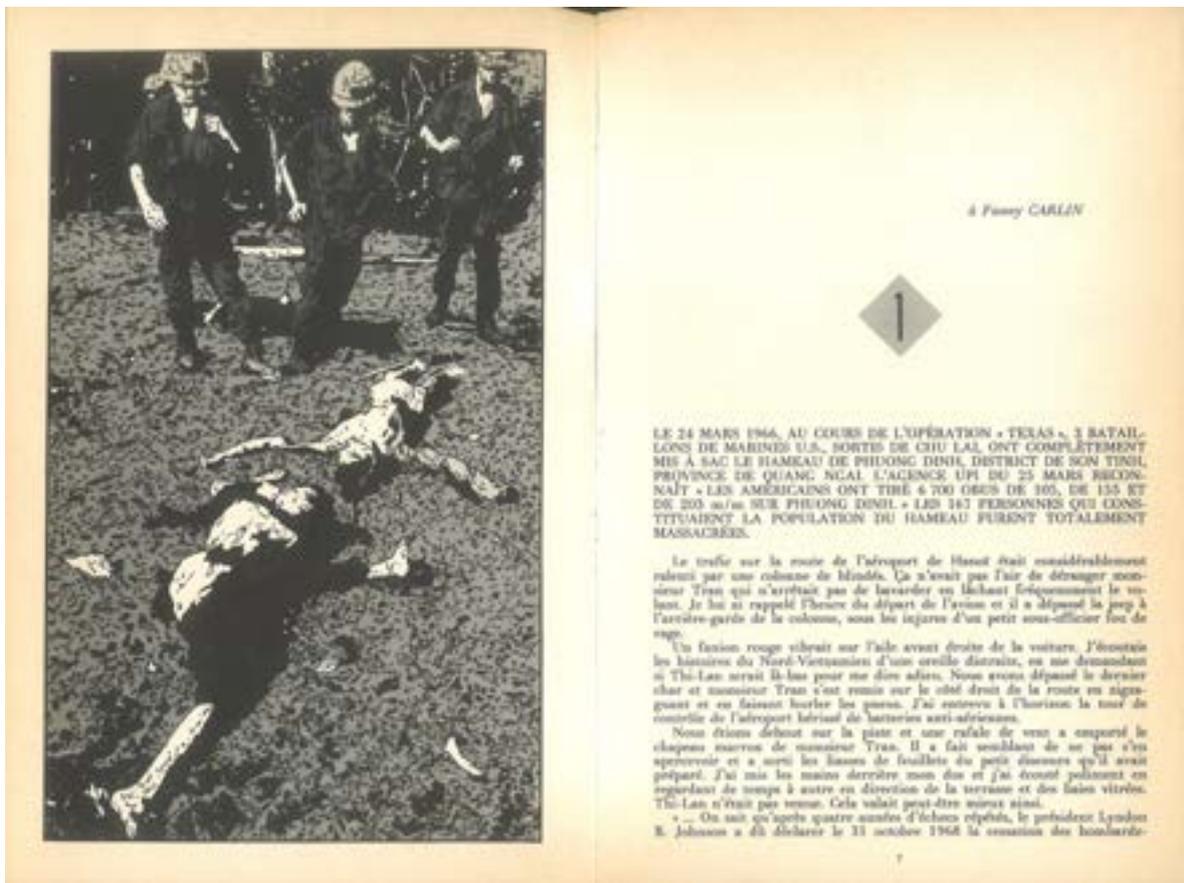


Figure 2. *Phuong-Dinh Express* (1983), Chapitre 1, pages 6 et 7.

l'errance à Londres de Kowalski, un vétéran américain de la guerre du Vietnam, qui se retrouve impliqué dans un *hold-up* tournant au fiasco. Une prise de LSD au cours de sa cavale suscite des hallucinations ouvrant le récit sur d'autres lieux, d'autres périodes. D'autre part, les souvenirs que Kowalski garde du conflit vietnamien (voir figures 2 et 6) ponctuent le récit principal, de la mort de ses compagnons à son passage au Nord et une relation avec une Nord-vietnamienne. Cette trame d'ensemble permet une évocation fantasmée de l'histoire politique du XX^e siècle : le Vietnam mais aussi la répression politique et policière en Argentine et en Yougoslavie, le bombardement atomique d'Hiroshima ou les tensions raciales en Angleterre font l'objet d'instantanés, de brefs épisodes. Au fil des circonstances, des fantasmes plus érotiques mais tout aussi violents se superposent à l'intrigue (viol, *bondage* [voir figure 3], mise en scène de corps blessés et/ou convalescents [voir figure 4]). C'est à travers une esthétique du collage que ces instantanés sont exprimés. Au-delà du collage photographique de la couverture⁹, l'ensemble de l'ouvrage repose sur une juxtaposition de textes et d'images. Les chapitres sont courts (une à quatre pages) et nombreux (quarante). Ils sont accompagnés de brèves citations de textes journalistiques, médicaux, techniques ou publicitaires. Les images, toutes dessinées par Slocombe, sont réalisées à partir de documents photographiques d'origine diverse, médicale, médiatique, cinématographique ou pornographique. Le caractère documentaire, extérieur de ces dessins (et des extraits de textes) contraste avec la subjectivité du récit textuel, raconté à la première personne par Kowalski.

Par son titre et cette esthétique du collage, *Phuong-Dinh Express* entretient une certaine proximité avec l'œuvre de William S. Burroughs, mais les thématiques et la forme de l'ouvrage le rapprochent aussi de

⁹ Voitures, enseignes commerciales, avion de chasse américain et partisane vietnamienne forment ce collage coloré (voir figure 1). Pour la réédition au PUF (2002), cette couverture a été abandonnée au profit d'une photographie en noir et blanc d'une « Japonaise blessée » typique de la production de Slocombe.

la *new wave* de la science-fiction anglaise des années soixante et soixante-dix, et notamment de J. G. Ballard et Michael Moorcock¹⁰. L'exotisme et la spéculation s'y déplacent de l'avenir à la subjectivité et entrecroisent thématiques politiques et sexuelles.

L'intrication du texte et des images

D'un point de vue formel, la caractéristique principale de *Phuong-Dinh Express* est son recours simultané

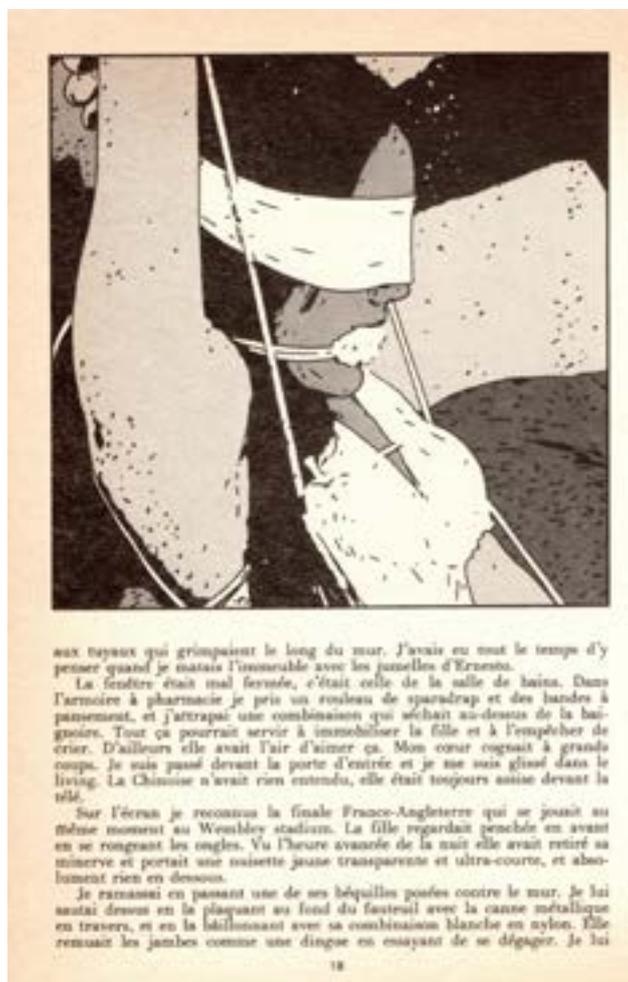


Figure 3. *Phuong-Dinh Express* (1983), Chapitre 4, page 18.

et constant au texte et au dessin¹¹. Têtes de chapitre et illustrations jalonnent le texte. 81 images sont ainsi présentes dans les 148 pages du livre. Elles relèvent toutes du même style photo-référencé de Slocombe, aux contours précis, marqué de courtes hachures et rehaussé de niveaux de gris. Il s'agit à chaque fois d'images uniques ou isolées¹². Il n'y a jamais plusieurs images dans un même cadre, jamais de séquences.

Ces images entretiennent une grande diversité de relations avec le texte et le récit¹³. Elles sont à la fois

10 Les notices bio-bibliographiques de Slocombe recensent parmi ses premiers travaux publiés les illustrations qu'il a faites pour la première édition d'un ouvrage de M. Moorcock. *The Entropy Tango* (1981) appartient au cycle romanesque *Jerry Cornelius* et multiplie les contextes historiques politiques et militaires que Slocombe illustre dans son style photo-référencé.

11 Outre ses bandes dessinées, d'autres ouvrages de Slocombe jouent de l'articulation texte-image. On peut citer notamment *L'Art médical* (1983), *Tristes Vacances* (1986), *Les évadés du bout du monde* (1987), *Femmes Fatales* (1988) ou *La Japonaise de St. John's Wood* (2004), « photoroman » revendiqué qui entretient de nombreux liens thématiques et formels avec *Phuong-Dinh Express*.

12 Selon les catégories discutées notamment par Thierry Groensteen (Groensteen, *Bande dessinée et narration*) et par Harry Morgan (Morgan).

13 Nos remarques portent ici sur la première édition de *Phuong-Dinh Express* chez les Humanoïdes Associés. Lors de sa réédition aux PUF (2002), une sélection et une redistribution partielle des images ont été faites. 12 images ont ainsi été supprimées et plusieurs ont été déplacées marginalement par rapport au texte (sans doute pour des questions de mise en page). Mais l'ordre des images et la

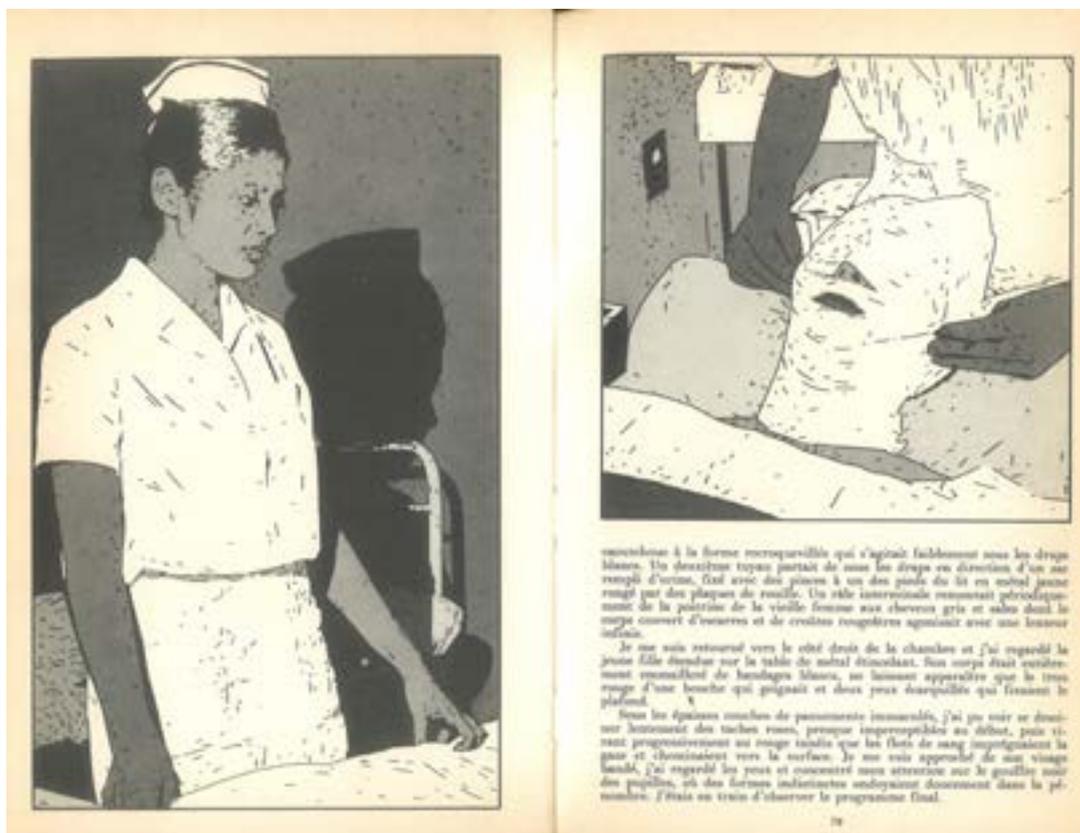


Figure 4. *Phuong-Dinh Express* (1983), Chapitre 22, pages 78 et 79.

hors texte (35 images occupent ainsi des pleines pages et, à une occasion, une double page) et dans le texte (46 images partagent une page avec du texte). Elles ne comportent pas de texte autre que celui appartenant à l'image même (dans le cas de pancartes ou d'affiches...) ¹⁴. Elles correspondent à des portraits de personnages (pas toujours identifiables), des éléments isolés du récit (par exemple, une kalachnikov p. 40-41 [voir figure 5], un siège de dentiste p. 102...), des décors (une façade londonienne p. 19, des toilettes délabrées p. 88...), des situations (une fouille policière p. 85, un accident p.112, une patrouille militaire p. 132 [voir figure 6]...). Dans la plupart des cas, les caractéristiques de ce qui est représenté par les images ne coïncident pas précisément avec les indications du texte. La physionomie des personnages et leur habillement ou la configuration des lieux et des objets peuvent être, plus ou moins fortement, en décalage avec le texte. Certains détails spécifiés par le texte sont absents. Ce décalage entre ce qui est décrit et ce qui est dessiné souligne le caractère de matériau des images mobilisés (le dessinateur étant en partie tributaire des photographies qui lui sont accessibles) ¹⁵. Ce décalage et le statut extérieur qu'il implique contribue à l'effet de distanciation que produit le style photographique du dessin : les images renvoient au récit tout en n'en montrant pas directement ou fidèlement les éléments. Leur rôle est donc autant poétique (une évocation qui renforce et soutient le texte) qu'illustratif (une transposition fidèle des mots en traits).

On peut alors distinguer au moins trois modalités dans les formes d'intrication entre images et texte ¹⁶ que Slocombe met en œuvre. Pour partie, une complémentarité narrative est à l'œuvre dans cette relation.

nature de leur inscription dans la page n'ont pas été modifiés.

¹⁴ C'est dans ce cadre qu'a lieu la seule occurrence d'une bulle de bande dessinée : dans une image reproduisant fidèlement un fragment d'une bande dessinée lue par un personnage (p. 109).

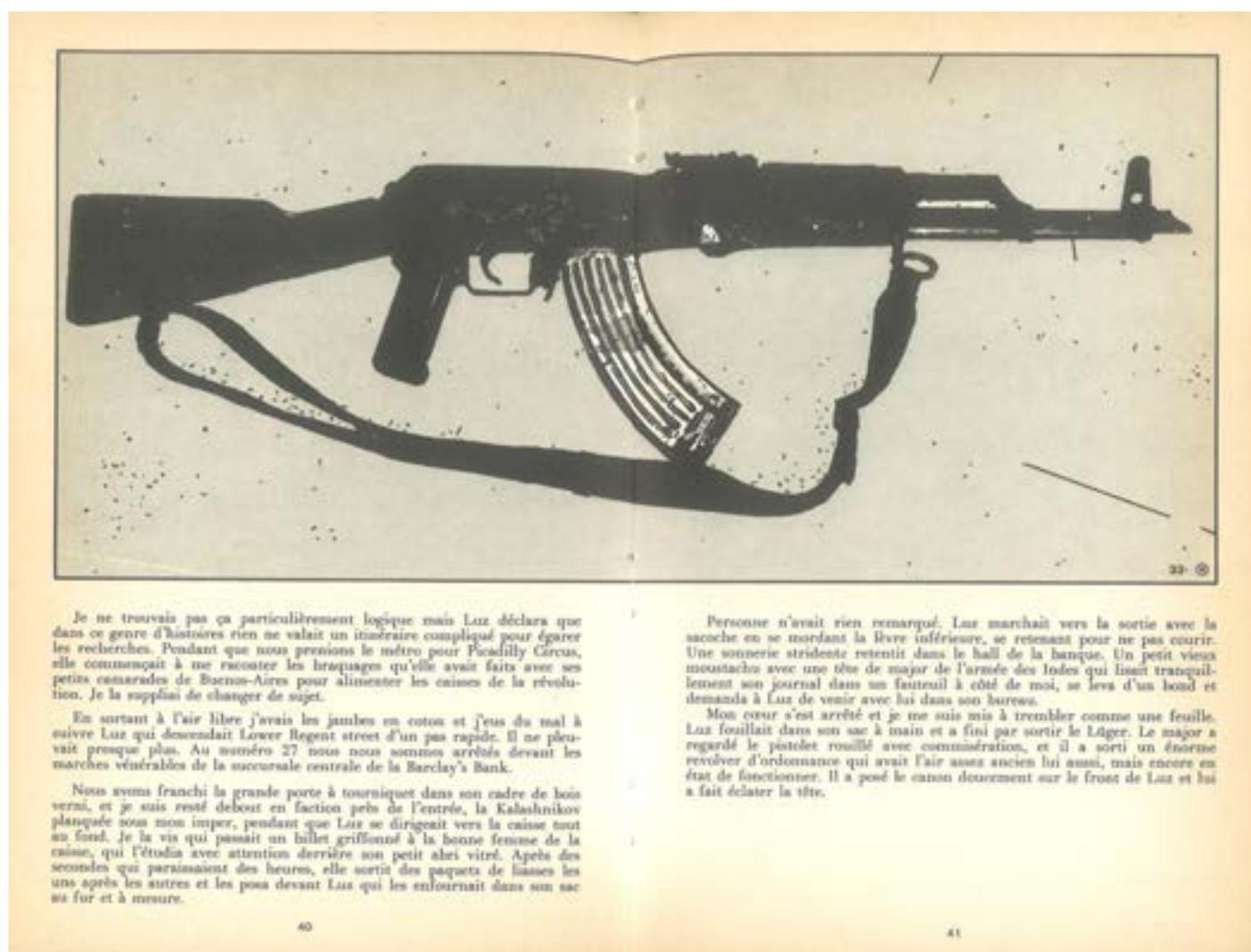
¹⁵ Un matériau parfois réutilisé : l'image de la page 12 a par exemple également servi pour la couverture de *L'Art médical* et une illustration interne (Slocombe, *L'Art médical*, 63)

¹⁶ Nous reprenons le terme dans l'acception qu'en propose Harry Morgan (Morgan, 96-102.)

La juxtaposition des dessins crée une ouverture vers le « hors-champ » du texte : un avant ou un après (l'image représente un instant antérieur ou postérieur à celui désigné par sa phrase référente), un à-côté (un élément de décor implicite), un ailleurs (un lieu évoqué mais distinct de celui où se trouve le narrateur Kowalski). L'évocation est une deuxième modalité de la relation texte-image. Des dessins sans référents précis dans le texte se rattachent cependant à celui-ci par une continuité thématique, par des associations plus ou moins directes : un dessin d'apparatchiks (p. 64-65) dans le chapitre 18 mettant en scène une exécution en Yougoslavie, une scène d'évacuation d'irradiés (p. 81 [voir figure 7]) dans le chapitre 23 évoquant un bombardement atomique. Dans ce cas de figure, les dessins renforcent l'atmosphère du récit et concourent à sa charge poétique. Enfin, plus ponctuellement, l'image peut assumer une fonction explicitement métaphorique, comme celle d'un champignon atomique (p. 72-73), renvoyant à l'explosion nucléaire que Kowalski croit voir dans ses hallucinations mais aussi à la sensation même de la prise de LSD (« L'équivalent exact de vingt mille tonnes de T.N.T a explosé dans le lobe antérieur droit de mon cerveau [...] », p. 71).

Requalifications stratégiques et contextuelles

Malgré cette omniprésence du dessin, le récit reste cependant essentiellement porté par le texte. La



Je ne trouvais pas ça particulièrement logique mais Luz déclara que dans ce genre d'histoires rien ne valait un itinéraire compliqué pour égarer les recherches. Pendant que nous prenions le métro pour Picadilly Circus, elle commençait à me raconter les braquages qu'elle avait faits avec ses petits camarades de Buenos-Aires pour alimenter les caisses de la révolution. Je la suppliai de changer de sujet.

En sortant à l'air libre j'avais les jambes en coton et j'eus du mal à suivre Luz qui descendait Lower Regent street d'un pas rapide. Il ne pleuvait presque plus. Au numéro 27 nous nous sommes arrêtés devant les marches vénérables de la succursale centrale de la Barclay's Bank.

Nous avons franchi la grande porte à tourniquet dans son cadre de bois verni, et je suis resté debout en faction près de l'entrée, la Kalashnikov planquée sous mon imper, pendant que Luz se dirigeait vers la caisse tout au fond. Je la vis qui passait un billet griffonné à la bonne femme de la caisse, qui l'étudia avec attention derrière son petit alibi vitré. Après des secondes qui paraissaient des heures, elle sortit des paquets de liasses les uns après les autres et les posa devant Luz qui les enfournait dans son sac et à mesure.

Personne n'avait rien remarqué. Luz marchait vers la sortie avec la sacoche et se mordant la lèvre inférieure, se retenant pour ne pas courir. Une sonnerie stridente retentit dans le hall de la banque. Un petit vieux moustachu avec une tête de major de l'armée des Indes qui lisait tranquillement son journal dans un fauteuil à côté de moi, se leva d'un bond et demanda à Luz de venir avec lui dans son bureau.

Mon cœur s'est arrêté et je me suis mis à trembler comme une feuille. Luz fouillait dans son sac à main et a fini par sortir le léger. Le major a regardé le pistolet rouillé avec commisération, et il a sorti un énorme revolver d'ordonnance qui avait l'air assez ancien lui aussi, mais encore en état de fonctionner. Il a posé le canon doucement sur le front de Luz et lui a fait éclater la tête.

Figure 5. *Phuong-Dinh Express* (1983), Chapitre 11, pages 40 et 41.

suppression des images n'empêcherait ni la lecture ni la compréhension fine de *Phuong-Dinh Express*. Cette

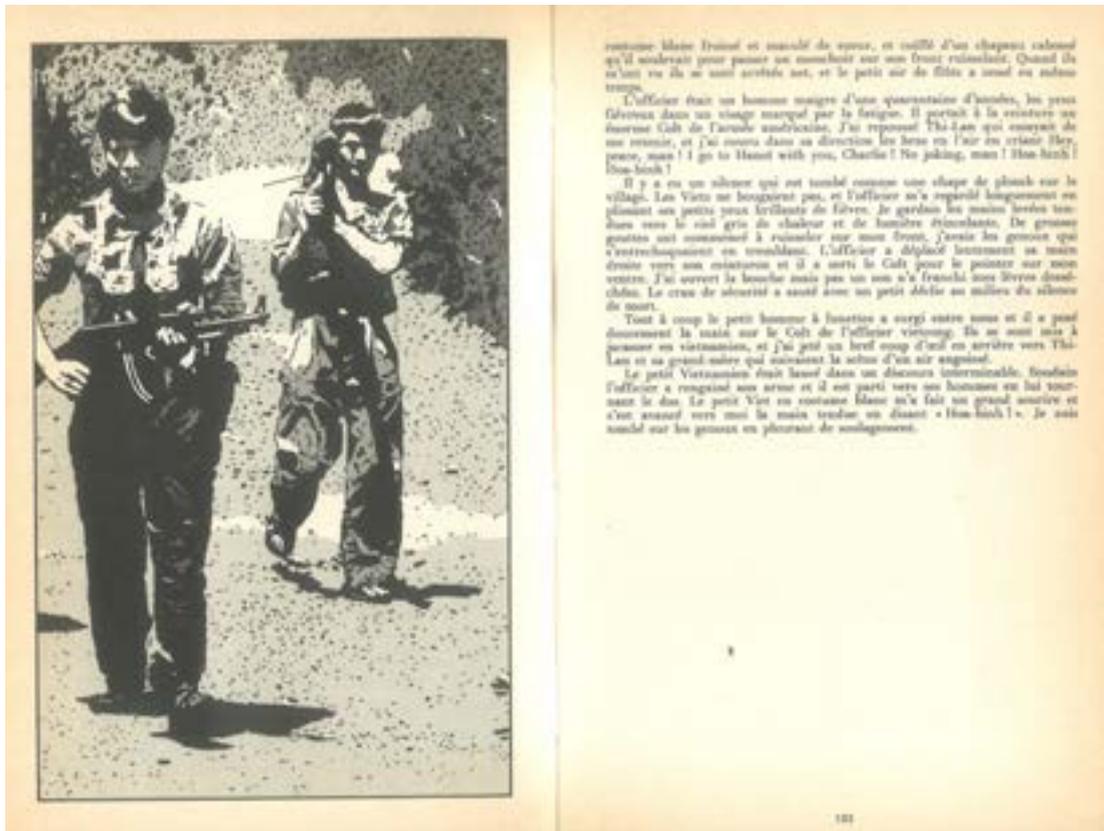


Figure 6. *Phuong-Dinh Express* (1983), Chapitre 37, pages 132 et 133.

absence de l'image comme point d'ancrage comme le non-recours à la séquentialité pourraient, au regard de critères contemporains de définition de la bande dessinée ou de la littérature dessinée¹⁷, exclure *Phuong-Dinh Express* d'un corpus de bande dessinée. Dans la perspective adoptée ici, il ne s'agit pas de trancher sur la nature de cet ouvrage mais plutôt de se s'intéresser à la façon dont celui-ci a été qualifié par ses promoteurs depuis de sa sortie.

En 1983, pour les Humanoïdes associés qui le publient, la qualification de *Phuong-Dinh Express* nécessite de recourir à la catégorie du « roman graphique ». Le texte de quatrième de couverture affirme qu'avec cet ouvrage Slocombe « réussit un roman graphique comme on n'en a encore jamais lu ». Jugement répété en août dans *Métal Hurlant* par Jean-Luc Fromental (1983), alors directeur de la collection *Autodafé*, qui y voit « le plus beau des romans graphiques ».

Phuong-Dinh Express n'a par la suite pas été réédité pendant vingt ans. Cependant, dans les notices bibliographiques qui apparaissent dans presque l'ensemble des livres de Slocombe¹⁸, *Phuong-Dinh Express* est systématiquement mentionné. Ces notices témoignent des fluctuations dans la qualification ultérieure de ce livre¹⁹. Les premières notices présentent de manière chronologique les différentes publications de l'auteur, sans les qualifier. Puis, à mesure que les notices s'étoffent, elles adoptent une présentation par catégories –

17 Ce sont par exemple les critères mis en avant par Harry Morgan pour distinguer les littératures dessinées des littératures écrites illustrées (Morgan, 152).

18 Les notices de ce type relèvent classiquement des conventions propres à chaque éditeur et collection. Cependant, dans le cas des ouvrages de Slocombe, d'un éditeur à l'autre, ces notices apparaissent systématiquement, de manière détaillée et surtout, avec une grande homogénéité. Cette récurrence dans la présentation de l'œuvre peut laisser penser que la présence de ces notices relève d'un souhait de l'auteur. Quelle que soit l'origine de ces notices, leur évolution témoigne d'évolutions significatives par leur cohérence. Pour ce travail, nous avons étudié les notices bio-bibliographiques présentes dans les éditions originales de 24 œuvres de Slocombe, de 1984 (première notice identifiée, *Yeun Ok, L'infirmière héroïque*, 1984) à 2014 (*Le Corbeau*, 2014).

19 Une analyse similaire pourrait être menée pour *L'Art médical* qui connaît lui aussi des évolutions dans sa qualification par les notices.

reflet de la diversification et de la productivité de l'auteur comme de ses besoins de construction d'une identité artistique²⁰ : « romans » ou « romans, essais », « traductions », « romans jeunesse », « bandes dessinées », « photographie », « peintures, dessins ». Dans ces notices classificatrices, *Phuong-Dinh Express* va être qualifié de « roman » et associé aux œuvres romanesques (et sans dessins) ultérieures de Slocombe.

Au moment de sa réédition en 2002, un troisième qualificatif est utilisé. Dans la notice bibliographique de cette édition, *Phuong-Dinh Express* apparaît toujours comme un « roman », mais en quatrième de couverture

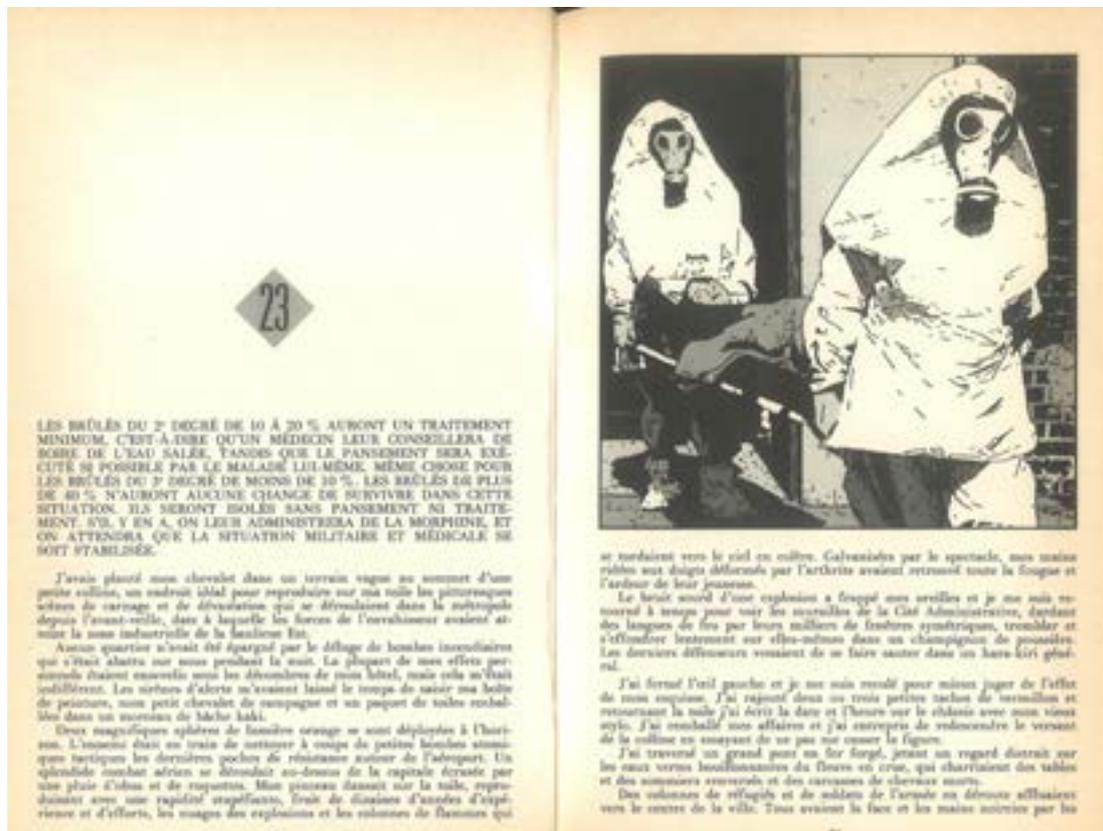


Figure 7. *Phuong-Dinh Express* (1983), Chapitre 23, pages 80 et 81.

la mention « roman illustré » est portée. La préface de Jean-Luc Fromental n'aborde pas la question et évite tout qualificatif. L'ouvrage continue à être listé en tant que « roman » dans les notices ultérieures consultées. Enfin, dans les deux dernières notices de notre corpus, en 2013 et 2014, le terme « roman graphique » est réutilisé, *Phuong-Dinh Express* étant présenté comme le « premier roman graphique » de l'auteur. De manière similaire, à l'occasion de rétrospectives consacrées aux Humanoïdes Associés, Slocombe est cité à plusieurs reprises, par les témoins et acteurs qui s'expriment, parmi les auteurs des premiers romans graphiques²¹.

Ces glissements et va-et-vient entre catégories peuvent donner lieu à plusieurs interprétations. Ces variations sont tout d'abord révélatrices des usages stratégiques de toute labélisation. Elles sont aussi le reflet des évolutions historiques des définitions, usages et formes de reconnaissance de l'étiquette « roman graphique ».

De l'inscription initiale de *Phuong-Dinh Express* dans un mouvement novateur espéré porteur à la requalification accompagnant des formes de déplacement et d'entrée de son auteur dans le champ littéraire, on voit comment l'étiquette est un instrument de positionnement et d'autodéfinition. La première requalification

20 Sur les usages stratégiques des notices bio- (et biblio)graphiques, voir notamment Collovald, « Identités stratégiques ».

21 Voir par exemple Etienne Robial, interviewé dans Barbier (Barbier, 192).

de *Phuong-Dinh Express* (du « roman graphique » au « roman ») se fait ainsi au moment où le parcours de Slocombe s'oriente plus centralement vers l'écriture, en commençant par la littérature jeunesse, au détriment de la bande dessinée qu'il abandonne progressivement dans sa forme classiquement séquentielle²². De manière significative à cet égard, les notices biographiques des deux ouvrages parus aux PUF (*Phuong-Dinh Express* et *Carnets du Japon*) au moment où cette reconversion s'amorce ne mentionnent pas la bande dessinée parmi la palette de pratiques de Slocombe, présenté comme « peintre, écrivain, photographe, vidéaste »²³.

Ces stratégies de positionnement se font au regard d'une catégorie qui évolue par ailleurs. Le caractère précoce de l'innovation promue par les Humanoïdes Associés permet une approche ouverte du « roman graphique », autorisant l'inclusion de *Phuong-Dinh Express*. En 2002, lors de sa réédition, le terme et le genre se sont diffusés et stabilisés sur des bases plus spécifiques qui rendent paradoxalement plus difficile cette inclusion –d'où la requalification en « roman illustré », catégorie peut-être cousine mais distincte du « roman graphique »²⁴. La remobilisation de l'expression « roman graphique » pour désigner *Phuong-Dinh Express* se fait à l'occasion de discours rétrospectifs y attachant un gain symbolique particulier pour certains acteurs éditoriaux par la mise en scène d'intuitions et d'initiatives précurseurs²⁵.

Au-delà de l'analyse des usages stratégiques du terme « roman graphique » que l'on ne peut développer ici, nous souhaitons mettre l'accent sur l'approche ouverte de cette catégorie qui a existé au tournant des années quatre-vingt et dont la qualification initiale de *Phuong-Dinh Express* témoigne.

Autodafé ou la combustion spontanée des frontières

Autodafé, la collection des Humanoïdes Associés dans laquelle *Phuong-Dinh Express* est paru en mai 1983, a été lancée en septembre 1982 avec *Un Bail avec Dieu* de Will Eisner. L'expérience n'a été que de courte durée, faute de succès commercial²⁶, et n'a compté que six ouvrages. Outre les deux volumes d'Eisner et de Slocombe, la collection a présenté *Chandler. La Marée rouge* (3^e trimestre 1982) traduit de *Red Tide* de Jim Steranko (1976), *Le Bunker de la dernière rafale* (4^e trimestre 1982) de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, *Mémoires de l'Espion* (novembre 1982) de Serge Clerc et José-Louis Bocquet et *Gen D'Hiroshima* (mars 1983), première traduction française du *manga* de Keiji Nakazawa. Selon ses initiateurs, cette collection est née d'une opportunité –l'achat des droits de l'ouvrage d'Eisner et les possibilités qu'il a ouvert²⁷– et d'une réflexion commerciale, liée à la « fin d'une époque », celle de la presse de prépublication et le début de la

22 La première notice bibliographique de notre corpus témoignant de cette requalification apparaît dans la bande dessinée *Tigres volants contre zéros* (1989), dernière bande dessinée publiée par Slocombe seul et constituée pour partie de pages déjà pré-publiées dans *Métal Aventure*, n°10/11, juin 1985, 5-12.

23 Notice en quatrième de couverture de *Carnets du Japon* (2003). Pour *Phuong-Dinh Express* (2002), il était présenté comme « peintre, photographe, cinéaste ».

24 Sur le durcissement de la catégorie « roman graphique », voir notamment Smolderen, « Graphic novel / roman graphique ». Thierry Smolderen montre comment cette construction a bénéficié (au moins dans le contexte anglo-saxon) d'appuis venants de romanciers et critiques, eux-mêmes intéressés par les possibilités d'un « roman visuel », ouvert sur le genre « roman graphique » mais aussi sur d'autres modalités de combinaison texte-image. On le voit, la relation roman/roman graphique se joue donc à la fois par des rapprochements et des distinctions.

25 Notamment Jean-Pierre Dionnet, Etienne Robial, Jean-Luc Fromental dans les ouvrages consacrés à l'histoire de *Métal Hurlant* et des Humanoïdes Associés (Barbier ; Marmonnier et Poussin)

26 Sur cet échec, voir les brefs commentaires de Jean-Pierre Dionnet (Groensteen et Lecigne, 49) et de Jean-Luc Fromental (Morin 113).

27 Jean-Pierre Dionnet cité dans Marmonnier et Poussin (Marmonnier et Poussin, 98). Dans le même paragraphe, Marc Caro dit que le livre du *Bunker de la dernière rafale* « s'est fait un peu naturellement avec l'opportunité de la collection ». Lors de l'une de ses premières présentations du projet de court-métrage que ce livre adapte, Caro n'évoquait en effet pas de possible déclinaison sous forme de livre –cf. l'interview de M. Caro dans Frémion (Frémion 47).

suiuante, marquée par les publications en librairie²⁸. Mais par sa revendication d'un propos formel original, la collection dépasse le simple coup éditorial.

La collection comme intention : « une nouvelle dimension dans l'art de raconter »

Autodafé est plus qu'une autre collection : un concept inédit entre roman et BD. Rendant toute la liberté aux créateurs, bannissant les frontières entre images et mots, c'est un format unique, une nouvelle dimension dans l'art de raconter.

Par cette déclaration d'intention reproduite en quatrième de couverture de chacun des volumes de la collection, les responsables d'*Autodafé* affichent et revendiquent la création d'une « collection littéraire », d'une collection dont l'identité collective dépasse les individualités de ses œuvres et de ses auteurs²⁹. Ce « concept » renvoie à un programme spécifique, fait de réflexivité et d'autolégitimation. La collection pose tout d'abord la question de ce qu'est une bande dessinée ambitieuse. Ce faisant, elle interroge les frontières de la bande dessinée et comment les dépasser pour donner à la bande dessinée sa place parmi les arts. Cette identité et ces prétentions novatrices sont déclinées dans le discours publicitaire, qui file la métaphore révolutionnaire de la table rase par le feu : « La collection Molotov ! », « Ça sent le brûlé », « Cramez tout ! », « Adieu romans, adieu BD ! »...³⁰ Surtout, ces intentions vont s'attacher à une expression, le « roman graphique ».

Au fil des volumes de la collection, l'expression est récurrente mais marquée d'hésitations. « Premier vrai roman en BD » d'après la publicité³¹, *Un Bail avec Dieu* n'utilise cependant que l'expression américaine d'origine, en quatrième de couverture : « une forme d'expression nouvelle : le *graphic novel* ». Comme dans l'édition originale américaine (Eisner 1978), la préface de Will Eisner n'utilise cependant pas l'expression. C'est avec le deuxième volume de la collection que l'expression française est introduite. La quatrième de couverture annonce un « nouveau concept narratif qui prend au cinéma, au polar, à la BD ce qu'ils ont de meilleur » qui n'est nommé qu'en pages intérieures, dans l'ours et dans la préface du traducteur Jean-Patrick Manchette, comme un « roman graphique » ou, utilisant un féminin prêtant à confusion, une « *graphic novel* ». Les textes éditoriaux des trois volumes suivants évitent la question du nom, en ne désignant pas l'ouvrage (*Mémoires de l'Espion*), en n'utilisant qu'un terme neutre (« le livre » pour *Le Bunker de la dernière rafale*) ou en recourant au terme dominant (« cette stupéfiante BD venue du Japon » pour *Gen d'Hiroshima*). C'est avec le dernier volume, *Phuong-Dinh Express*, que le terme français est directement utilisé en quatrième de couverture : « un roman graphique comme on n'en a jamais vu ». Si le discours éditorial met de manière constante l'accent sur l'innovation, il n'utilise que progressivement le terme « roman graphique ». L'étiquette est d'abord importée sous sa forme anglo-saxonne avant d'être utilisée sur un mode d'évidence.

La mise en cohérence de l'offre : des « pavés en papier fort »³² et en noir et blanc

28 Dionnet (« Après coup » 73).

29 Jean-Luc Fromental, directeur de la collection, utilise cette expression de « collection littéraire » dans ce sens et en la distinguant de la collection classique de bande dessinée qui repose, selon lui, sur des considérations avant tout commerciales. Cité dans Morin (Morin 113). Sur la notion de collection en bande dessinée, voir Lesage.

30 Slogans utilisés dans des encarts publicitaires dans *Métal Hurlant*, notamment dans le n°74, avril 1982, 20-28 et le n°78, août 1982, 56.

31 Voir par exemple, la publicité pleine page dans *Métal Hurlant*, n°76, juin 1982, 36.

32 L'expression est utilisée par Daniel Riche dans sa recension d'*Un Bail avec Dieu* dans *L'année de la bande dessinée 82/83* (Fromental et Bocquet, 40).

La collection *Autodafé* est avant tout fondée sur une innovation éditoriale et l'ambition de la collection et de ses ouvrages est exprimée à travers la matérialité des volumes³³. La première des caractéristiques communes de la collection est ainsi son format, atypique pour l'époque : emprunté au roman, le format est de 23,8 x 16 cm³⁴, aux pages en papier épais et à la couverture cartonnée et avec rabats. Jean-Pierre Dionnet, en tant que responsable des Humanoïdes Associés, a utilisé à plusieurs reprises la même métaphore frappante pour souligner ce qui était en jeu avec ce format.

Est-ce que les lecteurs de bande dessinée savent ? Est-ce que les adultes mangent de la bouillie et se servent des livres comme assiettes ? C'est l'impression que donnent les livres de bande dessinée [...]. Ils sont cartonnés, glacés comme des livres d'enfants. [...] [Il] n'y a pas de raison que cela continue. [...] [Et] c'est pour cela qu'aujourd'hui nous lançons la collection *Autodafé*. Des livres brochés. Des livres au format des romans, plus épais, plus faciles à ranger. Parce que nous ne pensons pas que les lecteurs de bande dessinée savent, ni qu'ils mangent de la bouillie, ni qu'ils se servent de nos albums comme serviettes.³⁵

La longueur de ces ouvrages les distingue également de la majorité des bandes dessinées qui leur sont contemporaines. Ils vont de 125 pages pour le plus court (*Chandler* de Steranko) à 222 pages (*Gen d'Hiroshima*).

La cohérence de la collection est aussi produite par l'uniformisation des esthétiques des auteurs à travers le recours au noir et blanc. La gamme de styles graphiques de la collection est assez éclectique : la ligne expressionniste particulière d'Eisner côtoie les illustrations très encrées de Steranko, la ligne claire *new wave* de Clerc succède au roman-photo de Caro et Jeunet, le graphisme *shonen* de Nakazawa est suivi des dessins photo-référencés et modernes de Slocombe. Mais tous ces titres sont en noir et blanc, se distinguant à nouveau de la production dominante de l'époque. L'abandon de la couleur était une autre forme d'expression des aspirations adultes de la gamme. La comparaison avec les éditions originales des œuvres américaines traduites dans *Autodafé* montrent comment le format français et son affirmation d'une nouvelle esthétique ont primé sur les caractéristiques et les choix originels des auteurs. *A Contract with God* (1978) est imprimé en sépia et les deux éditions originales de *Red Tide* (*digest* et grand format) (1976) étaient en couleurs, aspect auquel Steranko attachait beaucoup d'importance – tout comme le format *digest* pour lequel il avait pensé son travail³⁶. C'est donc une véritable « politique du Noir et Blanc »³⁷ qui est à l'œuvre ici.

33 Thierry Groensteen souligne que *A Contract with God* permet d'exemplifier les innovations attachées au terme « roman graphique » (format, noir et blanc, etc.) (Groensteen, « Roman graphique »). Notre propos ici s'attache à l'adaptation et l'appropriation éditoriales françaises de ces caractéristiques.

34 L'emprunt remonte à l'éditeur original de *A Contract With God*, puisqu'il s'agit là sensiblement des dimensions de la première édition de cet ouvrage (23 x 15 cm).

35 Jean-Pierre Dionnet cité par Joe Staline dans *Métal Hurlant*, n°84, février 1983. Cité dans *L'Éprouvette*, n°1, 2006, 9.

36 D'après l'auteur et *designer* éditorial Dean Motter, cité dans Robertson.

37 L'expression est utilisée par Jean-Christophe Menu à propos de l'éditeur Futuropolis (Menu, 28).

Tropisme littéraire et distinction

L'emprunt des attributs matériels du roman est redoublé, dans les ouvrages d'*Autodafé*, par un tropisme littéraire qui s'exprime tant dans les thèmes développés que dans les formes.

Thématiquement, ces six ouvrages abordent de nouveaux domaines tout en continuant à inscrire leurs récits dans des genres. C'est un constat cohérent avec l'approche de *Métal Hurlant* qui (dans les premiers temps, en tout cas) « resta attaché aux genres marginaux de la science-fiction et de l'aventure fantastique mais en y insufflant un expressionisme en décalage avec la tradition du champ »³⁸. La relation au genre se veut cependant référentielle et Jean-Patrick Manchette, dans sa préface à *Chandler. La Marée rouge*, insiste sur ce point : « [p]ar le stéréotype, Steranko résume un genre » et c'est en ce sens qu'il est « moderne » (Manchette, 6-7). Steranko, Clerc et Bocquet et dans une certaine mesure Slocombe développent des récits noirs dans ces ouvrages, mais avec une forme de distanciation graphique et/ou narrative. *Le Bunker de la dernière rafale* de Caro et Jeunet touche indirectement à la science-fiction. Ce sont Eisner et Nakazawa qui proposent quant à eux l'innovation thématique la plus notable avec leurs récits semi-autobiographiques, contribuant à l'émergence d'un genre qui deviendra central pour les romans graphiques alternatifs ultérieurs³⁹.

La recherche formelle est quant à elle dirigée vers l'exploration des articulations texte-image, comme la note d'intention de la collection le souligne. Chaque ouvrage de la collection développe en effet une combinaison spécifique. L'articulation la plus traditionnelle se trouve dans *Gen d'Hiroshima*, avec un usage quasi-exclusif des bulles. Avec plus de souplesse Will Eisner croise cette modalité classique avec une présence plus libre du texte dans la page à l'occasion des récitatifs. Dans *Le Bunker de la dernière rafale*, le texte est réduit à quelques légendes sous les photographies mais joue un rôle essentiel par les informations qu'il donne et par l'ouverture poétique que son vocabulaire imaginaire « mi-facho, mi-russkof » permet⁴⁰. La mise en page choisie par Steranko est différente : il y a deux images par page, avec un bloc de texte (de longueur strictement égale) sous chaque image. La relation entre le texte et l'image varie au fil du livre. Certaines scènes d'action occupent parfois toutes les images alors que le texte continue le récit général ; à d'autres occasions, les images fonctionnent en séquences accompagnant la progression présente dans le texte. On l'a vu, *Phuong-Dinh Express* se rapproche d'une forme renouvelée de roman illustré en jouant de l'intrication et de la complémentarité. La dernière modalité proposée dans *Autodafé* est encore plus disjointe : dans *Mémoires de l'Espion*, un récit textuel inédit, pastiche de roman noir, sert de cadre et de fil conducteur à la reproduction de travaux d'illustration déjà réalisés par Serge Clerc dans d'autres cadres (presse notamment)⁴¹. Ici le texte et les images existent presque comme des entités séparées, dans des chapitres ou cahiers distincts. La caractéristique qui unifie cette grande diversité de combinaison texte-image est l'importance donnée au texte qui devient quantitativement et qualitativement très présent dans la narration comme dans la mise en page (jusqu'à faire disparaître ponctuellement toute image comme dans *Phuong-Dinh Express* et *Mémoires de l'Espion*). La référence et l'aspiration à la littérature passent ainsi à la fois par un rapprochement d'avec ses thèmes et par la valorisation de son matériau de base (le texte et les mots).

Simultanément, ce tropisme littéraire s'accompagne d'une forme de distanciation à l'égard de la production dominante de la bande dessinée. L'approche thématique développée par la collection est ainsi

38 Notre traduction (Beaty, 24).

39 Sur ce point, voir notamment Beaty (Beaty: 138-170).

40 L'expression est utilisée par Caro (interview citée). Pour une analyse détaillée de cette œuvre, voir Méon (2013).

41 Dans la notice bibliographique d'un derniers ouvrages de Serge Clerc (*Intégrale Rock*), *Mémoires de l'Espion* est recensé comme un « recueil d'illustrations ».

présentée comme un renouvellement à l'égard des thèmes traditionnels. C'est là par exemple un des principaux arguments de Will Eisner dans sa préface : « forme d'art en soi », la bande dessinée doit pouvoir « permettre d'aborder des thèmes plus riches » et le « dessinateur »⁴² doit « trouver meilleure matière que la lutte éternelle du super-héros contre le super-vilain » (Eisner 1982). De manière similaire, la recherche formelle sur l'articulation texte-image exclue de fait la mise en page traditionnelle, combinant dans une même page des séquences de cases recourant à des bulles. Seul *Gen d'Hiroshima* se rapproche de cette mise en page, mais en la mobilisant avec une ampleur et dans un contexte thématique et culturel suffisamment inédits pour justifier son inclusion dans la collection.

Ce rejet du format traditionnel apparaît aussi en creux dans le traitement réservé à d'autres œuvres, également publiées par les Humanoïdes Associés à cette période et qui historiquement ont un lien avec l'émergence et la diffusion de l'expression « *graphic novel* » aux Etats-Unis. C'est le cas de *Bloodstar* de Richard Corben (1981) et de *On l'appelle Savage* de Gil Kane (1983) qui malgré ces caractéristiques n'ont pas été publiés dans *Autodafé* ni présentés comme des « romans graphiques ». Thématiquement, il s'agit là à nouveau de réinterprétations de genres établis (l'*heroic fantasy* pour Corben, le roman noir et d'espionnage pour Kane). Dans les deux cas, le texte occupe une place importante. Mais la mise en page et le découpage restent directement référés à un modèle séquentiel classique. Au-delà de difficultés techniques liées aux formats⁴³ (et de chronologie bien sûr pour *Bloodstar*⁴⁴), leur exclusion souligne *ce que n'est pas* le « roman graphique » au moment de sa mise en avant par les Humanoïdes Associés avec *Autodafé*. L'approche extensive du « roman graphique », qui ouvre la bande dessinée aux traditions voisines de récits en texte et images, n'inclue pas les œuvres s'approchant d'albums traditionnels.

« Naïves » au regard de la théorie de la bande dessinée qui s'est développée depuis⁴⁵, ces initiatives et les aspirations littéraires qu'elles expriment témoignent des logiques structurelles dans lesquelles l'introduction du « roman graphique » s'est jouée ici. D'une part, ces initiatives ont partie liée à des enjeux de distinction interne dans un champ déjà constitué (Boltanski) mais encore insuffisamment doté d'un discours théorique producteur d'autonomie symbolique. D'autre part, ces initiatives sont aussi orientées par des enjeux de reconnaissance externe, attendue d'un champ capable d'imposer ses formes et ses critères d'évaluation, le champ littéraire (dont on voit ici le rapport de domination qu'il entretient alors avec le champ de la bande dessinée)⁴⁶.

« Roman graphique », « roman », « roman illustré » : *Phuong-Dinh Express* montre comment l'appui sur les définitions contemporaines de ces catégories ne permet qu'imparfaitement de rendre compte de la forme de cet ouvrage, du contexte de sa parution et des représentations qui y prévalaient. Catégorie alors encore neuve, le « roman graphique » pouvait être sollicité de manière extensive pour accueillir au sein d'une

42 « Cartoonist (for want of a better appellation) » dans la version originale (Eisner 1978).

43 Mais on l'a vu, la modification du format n'a pas été un obstacle pour *Chandler: Red Tide*.

44 Paru en 1981, *Bloodstar* n'aurait évidemment pas pu intégrer la collection *Autodafé* née en 1982. Mais sa revendication du label *graphic novel* aurait pu donner lieu à une mise en valeur par l'éditeur français (l'édition américaine originale (1976), dans son paratexte, développe et valorise largement son caractère de *graphic novel*).

45 Nous reprenons le terme qu'utilise Jan Baetens (Baetens, 211) pour rejeter le nombre de mots à lire ou le statut dominant du texte par rapport à l'image comme critères du caractère littéraire d'une œuvre de bande dessinée. On retrouve une position similaire chez Harry Morgan (Morgan) par exemple. Dans la perspective de notre article, l'important n'est pas de juger de la pertinence théorique de ces critères mais de constater qu'ils ont été effectivement mobilisés dans des initiatives telles que celles analysées ici avec *Autodafé*.

46 Pour une discussion des ambiguïtés et des effets pervers d'une telle stratégie de légitimation, voir notamment Groensteen (*Un objet culturel non identifié*) et Gaudette.

même collection des œuvres aussi différentes qu'*Un Bail avec Dieu* et *Phuong-Dinh Express*.

D'autres expériences similaires ont été menées au même moment. Les Humanoïdes Associés ont ainsi aussi initié des collections littéraires au sein de leur catalogue de bandes dessinées (*Speed 17* en 1977-1980, *La Bibliothèque aérienne* en 1977-1978...) et le magazine *Métal Hurlant*, dans ses pages rédactionnelles, reliait directement la bande dessinée à d'autres formes d'expression, littéraires mais aussi musicales ou cinématographiques. L'éditeur Futuropolis a développé de manière proche et à la même période des collections ouvertes à la littérature illustrée (*Futuropolice Nouvelle* en 1983-1986, *Futuropolis/Gallimard* en 1988-1993) ou à des formes hybrides (collection *Script* en 1983-1989⁴⁷). *Autodafé* encapsule ainsi les questionnements, les potentialités mais aussi les ambiguïtés dont est porteuse l'expression « roman graphique » à son introduction en France : quelle forme ? quels thèmes ? quelles frontières et quels rapprochements ?

L'édition française de *A Contract with God* est considérée comme une étape importante du développement du roman graphique en France, mais la collection *Autodafé* est rarement citée et presque jamais considérée pour elle-même. A l'échec commercial initial fait écho une absence de réelle postérité. En dehors du livre d'Eisner et de *Gen d'Hiroshima*, seul *Phuong-Dinh Express* a été réédité, mais avec les déplacements que l'on a vus, et il est difficile de mesurer l'influence directe de cette collection. *Autodafé* représente cependant une tentative de combustion spontanée des frontières encore recherchée par certaines initiatives contemporaines⁴⁸.

Bibliographie

- Baetens, Jan. « Le roman graphique. » Maigret, Eric et Matteo Stefanelli. *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin, INA Editions, 2012 : 200-216. Imprimé.
- Barbier, Jean-Bpatiste (dir.). *Métal hurlant, (À suivre) : 1975-1997, la bande dessinée fait sa révolution*. Landerneau : Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture, 2013. Imprimé.
- Beaty, Bart. *Unpopular culture. Transforming the European Comic Book in the 1990's*. Toronto: University of Toronto Press, 2007. Imprimé.
- Boltanski, Luc. « La constitution du champ de la BD. » *Actes de la recherche en sciences sociales* 1 janvier (1975) : 37-59. Imprimé.
- Collovald, Annie. « Identités stratégiques. » *Actes de la recherche en sciences sociales* 73 juin (1988), 29-40. Imprimé.
- Dionnet, Jean-Pierre. « Après coup. » Barbier, Jean-Bpatiste (dir.). *Métal hurlant, (À suivre) : 1975-1997, la bande dessinée fait sa révolution*. Landerneau : Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture, 2013 : 61-73. Imprimé.
- Dürrenmatt, Jacques. *Bande dessinée et littérature*. Paris : Classiques Garnier, 2013. Imprimé.
- Frémion, Yves. « Marc Caro ». *Les nouveaux petits miquets*. Le citron hallucinogène, 1982 : 46-49. Imprimé.
- Fromental, Jean-Luc et José-Louis Bocquet. *L'année de la bande dessinée 82/83*. Paris : Temps Futurs, 1982. Imprimé.
- Fromental, Jean-Luc. « L'empereur Romain ». *Métal Hurlant* 90, août 1983 : 8. Imprimé.
- Gaudette, Gabriel. « Tensions, prétentions et galvaudage; gains et écueils du roman graphique comme stratégie

47 Une œuvre de cette collection, *La Toilette* (Charras, Montellier et Robial), est commentée dans Lefèvre (2010).

48 Dans *Plates-Bandes* (2005), Jean-Christophe Menu prône et salue une « nouvelle hybridation salutaire » entre différentes formes de récits en images, portée par des éditeurs indépendants tels que Cornélius, le Frémok ou Frédéric Pajak. C'est à cette « érosion progressive des frontières » (discutée par J.-C. Menu et d'autres, notamment dans la revue critique de L'Association, *L'Éprouvette* en 2006-2007) que renvoie notre métaphore de la combustion spontanée.

- du cheval de Troie en Amérique du Nord ». *Revue Kinephanos* 2.1 mars (2011). Web. 20 jan. 2015.
- Groensteen, Thierry et Bruno Lecigne. « Citizen Dionnet ». *Les Cahiers de la Bande Dessinée* 59 septembre-octobre (1984) : 45-49. Imprimé.
- Groensteen, Thierry. *Un objet culturel non identifié*. Angoulême : Editions de l'An 2, 2006. Imprimé.
- Groensteen, Thierry. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Paris : PUF, 2011. Imprimé.
- Groensteen, Thierry. « Roman graphique ». *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* (2012). Web. 19 jan. 2015.
- Lefèvre, Pascal. « Intertwining verbal and visual elements in printed narratives for adults ». *Studies in Comics* 1.1 (2010) : 35-52. Imprimé.
- Lesage, Sylvain. « Collection ». *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* (2014). Web. 19 jan. 2015.
- Maigret, Eric. « Introduction : un tournant constructiviste ». Maigret, Eric et Matteo Stefanelli. *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin, INA Editions, 2012 : 5-13. Imprimé.
- Maigret, Eric. « Théorie des bandes débordées ». Maigret, Eric et Matteo Stefanelli. *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin, INA Editions, 2012 : 50-70. Imprimé.
- Maigret, Eric et Matteo Stefanelli. *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin, INA Editions, 2012. Imprimé.
- Manchette, Patrick. « Préface ». Steranko, Jim. *Chandler: La marée rouge*. Paris: Les Humanoïdes Associés, collection Autodafé, 1982 : 5-7. Imprimé.
- Marmonnier, Christian et Gilles Poussin. *Métal Hurlant, la machine à rêver, 1975-1987*. Paris: Denoël, 2005. Imprimé.
- Méon, Jean-Matthieu. « Of fumetti and graphic novels: film adaptation as a reflexive act. *The Bunker of the Last Gunshots and the Autodafé* imprint (France, 1980's) ». *Studies in Comics* 4.1 (2013) : 119-133. Imprimé.
- Menu, Jean-Christophe. *Plates-Bandes*. Paris : L'Association, 2005. Imprimé.
- Morgan, Harry. *Principes des littératures dessinées*. Angoulême : Editions de l'An 2, 2003. Imprimé.
- Morin, Philippe. (1987). « Guy Vidal – Jean-Luc Fromental ; une page est tournée ». Baret, Stan et Thierry Groensteen. *L'année de la bande dessinée 86-87*. Grenoble : Glénat, 1987 : 109-114. Imprimé.
- Robertson, Tony. « Other creator comments ». *The drawings of Steranko, "Red Tide"* (2008) Web. 28 nov. 2012.
- Smolderen, Thierry. « A Chapter on Methodology ». *SIGNs* 2/01 (2011). Imprimé.
- Smolderen, Thierry. « Graphic novel / roman graphique. La construction d'un genre littéraire ». *Neuvième Art* 12 janvier (2006) : 11-18. Imprimé.

Œuvres citées

- Caro, Marc et Jean-Pierre Jeunet. *Le Bunker de la dernière rafale*. Paris: Les Humanoïdes Associés, collection Autodafé, 1982. Imprimé.
- Charras, Pierre, Chantal Montellier et Etienne Robial. *La Toilette*. Paris : Futuropolis, collection Script, 1983. Imprimé.
- Clerc, Serge. *Intégrale Rock*. Dupuis, 2014. Imprimé.
- Clerc, Serge et José-Louis Bocquet. *Mémoires de l'Espion*. Paris: Les Humanoïdes Associés, collection

- Autodafé, 1982. Imprimé.
- Corben, Richard. *Bloodstar*. Paris : Humanoïdes Associés, collection Métal Hurlant, 1981. Première édition américaine : Leawood : The Morning Star Press, 1976. Imprimé.
- Eisner, Will. *Un Bail avec Dieu*. Paris: Les Humanoïdes Associés, collection Autodafé, 1982. Première édition américaine: *A Contract with God*. New York: Baronet, 1978. Imprimé.
- Kane, Gil. *On l'appelle Savage*. Paris : Humanoïdes Associés, collection Sang pour Sang, 1983. Première édition américaine : *His Name is Savage*. Adventure House Press, 1968. Imprimé.
- Moorcock, Michael et Romain Slocombe. *The Entropy Tango*. Londres : New English Library, 1981. Imprimé.
- Nakazawa, Keiji. *Gen d'Hiroshima*. Paris: Les Humanoïdes Associés, collection Autodafé, 1983. Première édition japonaise : « Hadashi No Gen ». *Weekly Shonen Jump*, 1973. Imprimé.
- Slocombe, Romain. *Prisonnière de l'Armée rouge !* Paris : Humanoïdes Associés, 1978. Imprimé.
- Slocombe, Romain. *Phuong-Dinh Express*. Paris : Humanoïdes Associés, collection Autodafé, 1983. Seconde édition : Paris : PUF, 2002. Imprimé.
- Slocombe, Romain (dir.). *L'Art médical*. Paris : Temps futurs, 1983. Imprimé.
- Slocombe, Romain. *Yeun Ok, L'infirmière héroïque*. Paris : Futuropolis, 1984. Imprimé.
- Slocombe, Romain avec François Landon et Jacques Peeters. *Tristes Vacances*. Lyon : Carton Editions, 1986.
- Slocombe, Romain. *Les évadés du bout du monde*. Paris : Syros, 1987. Imprimé.
- Slocombe, Romain. *Femmes Fatales*. Clermont-Ferrand : Comixland, 1988. Imprimé.
- Slocombe, Romain. *Tigres volants contre zéros*. Paris : Albin Michel, 1989. Imprimé.
- Slocombe, Romain. *Japan in Bandage*. Wiesbaden : Artware Edition, 1997. Imprimé.
- Slocombe, Romain. *Carnets du Japon*. Paris : PUF, 2003. Imprimé.
- Slocombe, Romain. *La Japonaise de St. John's Wood*. Cadeilhan : Zulma, 2004. Imprimé.
- Slocombe, Romain et Jean-Claude Denis. *Hématomes*. Paris : Le Monde, Les petits polars du Monde, 2013. Imprimé.
- Slocombe, Romain et Jean-Claude Denis. *Le Corbeau*. Paris : Le Monde, collection Les petits polars du Monde, 2014. Imprimé.
- Steranko, Jim. *Chandler: La marée rouge*. Paris: Les Humanoïdes Associés, collection Autodafé, 1982. Première édition américaine : « Red Tide. A Chandler novel ». *Fiction Illustrated* #3. New York: Pyramid Publications, 1976. Imprimé.

Jean-Matthieu Méon est docteur en science politique et maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, à l'Université de Lorraine (France). Il est co-responsable de l'équipe de recherche Praxitèle (arts, cultures, médiations) au sein du Centre de recherche sur les médiations (CREM). Ses travaux portent principalement sur les pratiques et les formes culturelles (bande dessinée, pratiques musicales amateurs, pornographie) et sur les logiques sociales, politiques et professionnelles de leur légitimation. Une liste de ses travaux est consultable en ligne : <http://crem.univ-lorraine.fr/meon-jean-matthieu>

Parmi ses publications sur la bande dessinée : « Bande dessinée, une légitimité sous conditions », *Informations sociales*, n°190, 2015 ; « A War Like Any Other... Or Nobler, The Great War in the EC Comics », *European Comic Art*, vol. 8, n°2, 2015 ; « Comics Exhibitions in Contemporary France: Diversity and Symbolic Ambivalence », *International Journal of Comic Art*, vol. 17, n°1, 2015 ; « Logiques et pratiques de l'intermédiation dans l'édition de bande dessinée en France », in Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff (dir.), *La culture et ses intermédiaires* (Paris: Editions des archives contemporaines), 2014 ; « Tisser d'autres liens ? Pratiques éditoriales et discours critique de l'éditeur PictureBox : Indépendance et champ de la bande dessinée », in Christophe Dony, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *La bande dessinée en dissidence / Comics in Dissent*

(Liège: Presses Universitaires de Liège), 2014.
Email: meonjm@yahoo.fr