

## *La bande dessinée en Belgique francophone, un secteur qui compte*

Marcus Wunderle

**E**n Belgique francophone, les plus importantes maisons d'édition sont celles actives dans le secteur de la bande dessinée (BD). Parallèlement, la BD représente la part la plus importante du chiffre d'affaires du secteur de l'édition francophone belge<sup>1</sup>. En outre, elle génère des profits dérivés substantiels grâce aux adaptations audiovisuelles qui en découlent. Même passés sous le contrôle de groupes étrangers, les éditeurs francophones de BD historiquement belges maintiennent leur présence en Wallonie et à Bruxelles. Cette prépondérance de la BD dans l'édition en Belgique n'est pas neuve. Quelles sont les raisons de cette prééminence ? Et que représente le prolongement audiovisuel de ce segment de l'édition ? Pour répondre à ces questions, on rappellera les origines de l'édition de BD en Belgique francophone, puis on s'intéressera aux divers mouvements de rachat qui ont abouti au paysage éditorial actuel, avant de se pencher spécifiquement sur les aspects audiovisuels.

### **Un secteur ancien et reconnu<sup>2</sup>**

La forte présence de la BD dans l'édition belge n'est pas due au hasard. L'attraction exercée par Paris dans les domaines de la littérature et des essais, en rapport avec le rayonnement de la culture française, a eu pour conséquence que bon nombre d'auteurs belges s'exprimant dans ces genres ont cherché à faire publier leurs textes en France. De même, les livres pratiques et les beaux-livres (ouvrages richement illustrés consacrés à l'art, à l'architecture, au cinéma...) sont l'apanage des maisons parisiennes. La BD classique, qualifiée de paralittérature à ses débuts (vers 1900, quand survient le succès de Bécassine et des Pieds nickelés), est apparue comme une nouvelle forme d'expression sans prestige, loin des préoccupations du milieu littéraire parisien. Cette niche a été investie par des créateurs à la périphérie, en particulier en Belgique francophone, à l'instar d'autres formes de paralittérature, comme le genre fantastique. Progressivement, le développement d'établissements enseignant la BD, à la renommée croissante, ainsi que la création d'écoles (au sens figuré) de BD fameuses ont renforcé cette tendance.

---

<sup>1</sup> Voir F. COLLARD, C. GOETHALS, M. WUNDERLE, *Le livre*, Dossier n° 84, Bruxelles, CRISP, 2015, p. 35 et s.

<sup>2</sup> Pour les éléments historiques de cette section, voir les travaux de P. DURAND et Y. WINKIN, résumés dans « De Plantin à Deman. Pour une histoire des pratiques d'édition en Belgique », *Textyles*, n° 15, 1999, p. 46-68, ou B.-O. DOZO et F. PREYAT (dir.), « La Bande dessinée contemporaine », *Textyles*, n° 36-37, 2010.

Aux considérations artistiques, s'ajoutent des réalités économiques et juridiques pour expliquer la forte présence de la BD en Belgique. Au 19<sup>e</sup> siècle, l'édition belge prospère. Il existe alors une tradition de production éditoriale, notamment dans la contrefaçon et dans l'édition pirate, voire dans l'édition d'ouvrages interdits, favorisée par la législation sur les droits, plus libre qu'en France, et par la censure qui prévaut sous la III<sup>e</sup> République. Cette production éditoriale disparaît peu à peu dans l'alignement du cadre législatif belge en matière de droits d'auteur sur celui de ses voisins. Pour combler le manque à gagner induit par la disparition de ce type éditorial qui lui était propre, l'édition belge se réoriente progressivement vers les secteurs de l'édition pour la jeunesse et de la BD. Simultanément, des groupes de presse conservateurs développent eux aussi peu à peu leurs pages consacrées à la jeunesse. En France, la censure toujours appliquée dans l'entre-deux-guerres, puis la législation d'après-guerre (loi sur la protection de la jeunesse de 1949) laissent le champ libre au développement en Belgique de l'édition pour les jeunes ; les dispositions équivalentes y sont en effet moins strictes. Au cours de l'entre-deux-guerres et dans l'immédiat après-guerre, les éditeurs belges exportent avec succès leur production en France en usant d'une stratégie adaptée au cadre français : ils développent notamment des mécanismes d'autocensure (en utilisant des ellipses ou en évitant d'introduire des personnages féminins) et veillent à ne pas aller trop loin dans le contenu de leur production, tout en mettant en avant l'air de modernité véhiculé par celle-ci (à travers les décors ou le langage) afin de se détacher de la traditionnelle production illustrée pour la jeunesse qui apparaît démodée. Au départ, tous les éditeurs belges de BD francophone se réfèrent aux « bonnes » valeurs chrétiennes traditionnelles. En d'autres termes, il s'agit de ne choquer personne. La rivalité commerciale entre maisons se marque par une différenciation au sein d'un genre littéraire, la BD, assez uniformisé : Le Lombard emprunte la voie sérieuse, à base de morale chrétienne au sens large, tandis que Dupuis s'engage plutôt dans la voie plus humoristique mais conservant un aspect éducatif.

## Un ancrage belge marqué

C'est au confluent de ces intérêts de tradition éditoriale et de réorientation nécessaire que sont nés les éditeurs de BD en Belgique francophone. Les trois principaux, qui dominent très largement le marché depuis ses débuts, sont Casterman, Dupuis et Le Lombard. Ils subsistent aujourd'hui, intégrés sous une forme ou une autre à des groupes éditoriaux plus importants.

À ses débuts, le monde des maisons d'édition de BD en Belgique francophone est remarquablement homogène. Une tradition qui se maintient est celle du livre religieux, aux mains d'éditeurs bien établis, comme le futur éditeur de BD Casterman, fondé en 1780 à Tournai, qui édite des livres pour la jeunesse et tient aussi à une autre tradition, celle de l'imprimerie. L'imprimerie est aussi à l'origine de Dupuis, créé en 1898 à Marcinelle, qui se diversifie d'abord dans la presse (dont le magazine hebdomadaire *Spirou*, à partir de 1938<sup>3</sup>). Les éditions du Lombard, fondées en 1946 à Bruxelles par Raymond Leblanc pour éditer le *Journal de Tintin* (qui rivalise, en s'en inspirant, avec *Spirou*), capitalisent sur l'expérience acquise par Hergé, ses collaborateurs et ses proches dans la presse généraliste ou de jeunesse.

---

<sup>3</sup> La première diversification de Dupuis s'était faite vers la presse magazine, dès 1922, dans la presse féminine et humoristique.

Le tournant vers la production d'albums de BD a lieu à partir des années 1930<sup>4</sup> chez Casterman puis Dupuis ; les éditions du Lombard s'y lancent dès 1950, soit très vite après le démarrage de la publication de leur magazine phare. Leur expérience d'imprimeur contribue, par la maîtrise et l'innovation techniques liées à la production de BD, à leur succès.

Ces maisons d'édition, dominantes en Belgique francophone mais de taille petite à moyenne au niveau européen, sont alors aux mains de personnes physiques, leur fondateur (Le Lombard) ou la famille fondatrice (Casterman et Dupuis). Toutes disposent de filiales importantes à Paris, condition à leur présence conséquente sur le marché français. Elles étendent peu à peu leur production vers la BD plus adulte au cours des années 1960 et, surtout, 1970.

## Un secteur sous contrôle étranger

À partir de la fin du 20<sup>e</sup> siècle, de nouveaux développements comme la naissance et l'affirmation de la concurrence, notamment française, et des stratégies de croissance (en particulier vers la BD adulte) et de diversification vers l'audiovisuel fragilisent le modèle économique de la BD francophone belge. Les familles fondatrices, confrontées à la nécessité de procéder à une recapitalisation, cèdent peu à peu leurs maisons d'édition de BD, qui sont aujourd'hui, en fin de processus, aux mains de groupes de médias étrangers.

Les trois grands acteurs qui participent au rachat d'une grande partie de l'édition belge de BD sont également des groupes familiaux ; il s'agit du groupe d'Albert Frère et des groupes français Médias-Participations et Flammarion. Albert Frère est un investisseur financier qui, via diverses filiales, a des intérêts dans divers secteurs économiques et n'avait pas l'ambition de constituer un groupe éditorial. Les deux autres acteurs sont des groupes éditoriaux de taille plus importante que les éditeurs belges ; ils poursuivent une stratégie de croissance.

Les groupes les plus diversifiés (presse, édition d'albums, audiovisuel), Dupuis et Le Lombard, ont été cédés en premier. Dupuis a été vendu, en dehors de ses activités de presse, à GBL (Albert Frère) en 1984. À partir de 1988, A. Frère disposait aussi, via la CNP, de 40 % des Éditions Hemma (livre de jeunesse), revendus par la suite au groupe espagnol del Pedrosa de Lara/Planeta. En 2004, A. Frère a cédé Dupuis à Médias-Participations ; aujourd'hui, le groupe Frère ne détient plus d'actifs dans l'édition belge.

L'une des maisons d'édition françaises qui ont pris pied en Belgique a des traits communs avec les maisons rachetées. Médias-Participations, beaucoup plus jeune que les éditeurs de BD belges, trouve son origine vers 1980. Le groupe en formation vise une taille importante aux niveaux français et européen et s'en donne les moyens. Sa stratégie de croissance extérieure soutenue s'exprime par l'acquisition d'éditeurs de presse et de livres religieux, belges pour certains. Le groupe met pied dans la BD par l'achat du Lombard en 1986, au moment de l'arrêt du *Journal de Tintin*. Le Lombard se maintient d'abord sous forme de filiale à part entière. Ensuite, en 1988, Médias-Participations prend le contrôle de

---

<sup>4</sup> Les aventures de *Tintin* paraissent chez Casterman à partir de 1934 ; Dupuis publie des albums de BD à partir de 1940.

l'éditeur parisien Dargaud, fondé en 1936 et rapidement spécialisé en BD et en presse familiale, matières dans lesquelles il adaptait précisément les méthodes belges à Paris. Le Lombard est fusionné avec Dargaud au sein du groupe. L'achat de petits éditeurs (par exemple, Marsu Productions) par Médias-Participations se poursuit après 2010. La BD représente actuellement 30 % du chiffre d'affaires de Médias-Participations.

De leur côté, les activités éditoriales de Casterman sont rachetées par Flammarion en 1999. Par la suite, Casterman suit le sort de Flammarion, racheté à son tour par le groupe de médias italien (actif, à l'origine, dans la presse écrite) Rizzoli Corriere della Sera, puis, en 2012, par le groupe français Gallimard, qui maintient Casterman sous forme de filiale belge. Cette dernière jouit, à ce jour, d'une certaine autonomie dans la définition de sa stratégie par rapport à la maison mère du groupe, Madrigall. Le groupe Gallimard est toujours aux mains de la famille éponyme.

Par ailleurs, plusieurs très petits éditeurs ont vu le jour en Belgique francophone dès la fin des années 1970. Ils n'ont cependant eu, pour la plupart, qu'une durée de vie limitée<sup>5</sup>.

Lors d'un rachat, le catalogue, mais aussi le potentiel des séries en cours et des auteurs de la maison font l'objet d'estimations financières. Le rachat par une maison d'édition plus grande, et non par un investisseur financier, est souvent présenté comme une bonne formule, notamment par les auteurs, principalement parce que les nouveaux actionnaires sont du même monde et connaissent le métier. Cette vision doit toutefois être nuancée : les repreneurs éditeurs ont des stratégies propres, qui incluent la recherche du profit, et au nom desquelles ils ont précisément jeté leur dévolu sur la maison reprise. Ces stratégies peuvent inclure des opérations de rationalisation (déplacement des centres de décision, voire absorption totale de l'entité juridique ne laissant subsister que la marque) et de restructuration, et elles ne sont pas sans conséquence sur la gestion future et la ligne éditoriale.

La question de la liberté éditoriale (politique de programmation et autonomie dans la gestion des droits, y compris les droits dérivés) s'est posée lors de l'entrée de Dupuis dans le groupe Médias-Participations. On a pu percevoir, lors de la réorganisation qui a suivi, une certaine idéalisation rétrospective de la période où Dupuis était dirigé par la famille éponyme, alors que, dans les faits, cette famille se comportait de manière paternaliste et contraignante pour les auteurs, qui ont pu s'affirmer davantage sous l'ère d'A. Frère.

## La BD, un département R&D de produits audiovisuels ?

Le mode de production de BD qui est encore largement pratiqué aujourd'hui est né sur le territoire belge. Il s'agit d'une industrie culturelle. La production artistique artisanale des auteurs est canalisée au niveau de l'éditeur par la rationalisation et la standardisation, débouchant sur des produits finis (magazine ou album) qui impliquent le travail en équipe. Le lieu emblématique de production est le studio, avec division du travail (scénaristes, dessinateur principal, dessinateurs des décors, encresseurs, coloristes). La logique d'une production abondante rythmée par des dates de bouclage imposées par les activités

---

<sup>5</sup> F. PHILIPPE, « Les éditeurs de bandes dessinées à Bruxelles dans les années quatre-vingts », *Textyles*, n° 30, 2007, p. 100-116.

de presse a touché les œuvres de BD dès l'origine, celles-ci étant toutes publiées en feuillets dans des journaux généralistes ou spécialisés. Les éditions du Lombard en fournissent un exemple par leur pratique de la filière journal (*Journal de Tintin*)/album/vente des droits (à l'étranger). Une conséquence de ce modèle, mais aussi de la logique d'une industrie culturelle, est la loi des séries (comme dans la littérature populaire, notamment policière).

Cette loi des séries, découlant principalement de considérations économiques (en particulier la volonté de fidéliser les lecteurs et de valoriser le *back-catalogue*<sup>6</sup>), a débouché, dans sa forme ultime, sur l'affaiblissement du lien des auteurs aux personnages qu'ils ont créés. Des dispositifs narratifs et graphiques généraux en BD francophone belge ou plus spécifiques à un personnage ou à une série permettent les reprises par des continuateurs, du vivant du ou des auteurs premiers ou après leur mort. Dans le cas emblématique de Spirou et Fantasio, on en est aujourd'hui à la huitième association d'auteurs depuis l'origine en 1938 (compte non tenu des auteurs strictement ponctuels). Des séries *spin-off* ont également vu le jour (ici aussi, un exemple typique est fourni par Spirou, avec le Petit Spirou). Parallèlement à ces développements marqués par une logique éditoriale, on constate également une évolution du côté des auteurs, en particulier des plus importants. Qu'ils soient scénaristes ou dessinateurs, ceux-ci s'affirment peu à peu en tant que créateurs à part entière, certains se donnant les moyens de maîtriser davantage leur production (Hergé ou Roba, par exemple, avec leurs propres studios).

Ces traits caractéristiques de la production de BD (rationalisation, travail par équipes, autonomisation des personnages et séries) ont ouvert la voie à une exploitation audiovisuelle des titres et des personnages créés, le monde de l'audiovisuel étant régi par des façons de fonctionner semblables. Cela dit, dans la majorité des cas, le rôle moteur des productions audiovisuelles conséquentes revient aux grands auteurs, dont l'accord est par ailleurs indispensable dans la cession des droits d'adaptation.

Les prolongements audiovisuels représentent un aspect particulier de l'histoire de l'édition de BD en Belgique francophone : des personnages de BD sont déclinés sous forme de séries télévisées, de longs métrages, parfois avec des acteurs réels (Largo Winch, initié par son scénariste Jean Van Hamme), ou de jeux vidéo. Les budgets sont toujours plus importants que dans l'édition, parfois sans commune mesure. Dans cette logique, la BD peut être vue comme le département recherche et développement (R&D) du produit audiovisuel.

Si des films d'animation existent depuis les origines du cinéma, les dessins animés télévisés ne datent que du tournant des années 1950 aux États-Unis. Dans ce contexte, les premières initiatives en Belgique francophone étaient à la pointe de leur temps. Avec Belvision, créé en 1954-1955, Le Lombard s'est doté très tôt d'un studio d'animation. Son but premier était d'adapter sa série vedette, *Les aventures de Tintin*, en série animée pour la télévision. Les débuts ont été modestes : une première courte série expérimentale a été diffusée à la télévision française en 1957-1959 ; décevante, elle n'a pas été prolongée. Une association avec le groupe Hachette a permis la création d'une deuxième série, achevée en 1963 et forte de 89 épisodes de 5 minutes. Après le retrait de Hachette, intervenu à

---

<sup>6</sup> Le *back-catalogue*, par opposition aux nouveautés, comprend l'ensemble des œuvres anciennes encore exploitées. Certaines nouveautés, pour diverses raisons dont l'absence de succès, sont retirées et ne font plus partie, à proprement parler, du *back-catalogue*.

cette époque, Belvision s'est réorienté vers le long métrage animé, produisant une petite douzaine de titres de 1965 à 1981, toujours en coproductions. La plupart se sont faites avec Dargaud (deux épisodes d'Astérix et deux de Tintin, notamment) mais aussi avec Dupuis (*La flûte à six schtroumpfs*) et des indépendants américains. La présence de Dupuis dans l'animation remonte pour sa part à la première série télévisée des Schtroumpfs, en 1959. Elle a été suivie d'activités plus sporadiques dans les décennies suivantes.

Casterman ne s'est pas lancé dans l'animation. *Les aventures de Tintin*, la série vedette du catalogue d'albums de Casterman, faisait l'objet de prépublication en feuilleton chez Le Lombard, son concurrent. La politique de Casterman, qui n'a pas d'activités audiovisuelles propres, a été de gérer les droits audiovisuels de son catalogue en les concédant, le cas échéant, à des sociétés de production extérieures.

La différence entre productions belge et américaine réside dans les capacités rapides de développement appuyées par une capitalisation appropriée (qui se marque par des progrès techniques fulgurants) des studios américains, marquée par la création, par des anciens de la MGM en 1957, de Hanna-Barbera Productions. Belvision, malgré l'aboutissement de nombreux projets, n'a pu atteindre l'étape de la production industrielle cadencée, ce qui a conduit à son retrait du marché télévisuel au milieu des années 1960, puis de celui du long métrage vers 1980. Malgré les points communs dans les modes de production cités plus haut, force est de constater que la production audiovisuelle des anciens éditeurs de BD ne se fait aujourd'hui pas ou plus, pour une très large part, en Belgique, alors que les activités d'édition traditionnelle, certes sous contrôle actionnarial français, y restent ancrées. À la sous-capitalisation (du moins pour ces activités) des débuts s'est ajouté le déplacement des centres de décision vers Paris, déjà l'une des capitales audiovisuelles européennes.

Ainsi, chez Médias-Participations, devenu un important producteur audiovisuel en Europe, les plus importantes filiales audiovisuelles de production sont parisiennes, en ce compris notamment Dargaud Média, Ellipsanime Productions (avec, par exemple, de nouvelles séries Tintin dans son portefeuille) et Dupuis audiovisuel (qui coproduit avec les principales chaînes françaises), ainsi que les filiales d'édition vidéo Citel Vidéo et Kana Home Vidéo. Dargaud était présent, en partenariat, dans l'audiovisuel depuis la cofondation des Studios Idéfix en 1974 (à parts égales avec les auteurs Goscinny et Uderzo), et a racheté en 1997 deux studios de dessins animés pour constituer Dargaud Média. Ces unités venues de Dargaud ont formé l'embryon de la présence de Médias-Participations dans l'animation audiovisuelle lors du rachat de 1988. Médias-Participations a encore développé ces activités, auxquelles se sont agrégées après 2004 celles de Dupuis audiovisuel (aujourd'hui localisé à Paris). Cela dit, en raison notamment des questions de contrats à long terme, portant sur les droits des œuvres produites, Médias-Participations n'a pas fusionné ses filiales audiovisuelles. Elles sont plus ou moins actives selon les opportunités et gèrent leurs catalogues respectifs. Belvision, par exemple, toujours localisé à Bruxelles, reste actif dans la coproduction, la plupart du temps en tant que partenaire minoritaire d'autres sociétés du groupe, et ce, en grande partie, pour des raisons d'opportunité économique liées au soutien de l'audiovisuel par les pouvoirs publics belges (par le biais du *tax shelter* notamment). Dreamwall, fondé en partenariat avec la RTBF à Marcinelle en 2007, fonctionne plutôt comme un prestataire de services actif dans la coproduction et la postproduction de séries animées, ainsi que la conception

de décors virtuels et d'habillages pour la télévision. Dreamwall bénéficie, en plus des mesures de *tax shelter*, d'aides régionales via Wallimage. Dans ce domaine, ce qui n'a pas déménagé à Paris est donc devenu marginal, dans un sens ou dans un autre de ce terme.

Au-delà du recentrage vers la capitale française, une part de la production audiovisuelle issue de la BD francophone voit aujourd'hui le jour aux États-Unis, notamment pour les longs métrages de prestige et dans le cas des personnages de renom planétaire. Les droits des Schtroumpfs ont ainsi été concédés très tôt au studio américain Hanna-Barbera pour neuf saisons (d'abord diffusées de 1981 à 1989), dont l'ampleur (303 épisodes de 26 minutes et 124 segments de 13 minutes) et le succès ont éclipsé toutes les autres adaptations de BD belges. Ce succès a été prolongé par des *blockbusters* de cinéma<sup>7</sup> en technique mixte en 2011 et 2013, un troisième opus étant prévu pour 2017, après plusieurs années de négociations sur les questions de droits et l'implication de plusieurs *majors* hollywoodiennes<sup>8</sup>. Le personnage de Tintin avait fait l'objet d'adaptations en modestes longs métrages produits en France avec des acteurs réels dans les années 1960. Après de longues négociations entamées du vivant d'Hergé, Steven Spielberg a réalisé et coproduit en 2011 l'adaptation de quelques albums en un *blockbuster* d'animation 3D (composé à partir d'acteurs réels), le faisant distribuer par Paramount et Columbia<sup>9</sup>.

## Conclusion

Aujourd'hui, la technique des dessinateurs se professionnalise par le développement de l'enseignement de la BD, qui entraîne à son tour une inflation de l'offre que la demande n'absorbe qu'imparfaitement. Pour certains<sup>10</sup>, on constate une évolution vers le classicisme de la BD éditée ces dernières années en Belgique francophone (en comparaison avec la nouveauté et l'audace des débuts), matérialisée notamment par l'importance croissante du *back-catalogue*.

Dans ce contexte, la maîtrise par les éditeurs des prolongements audiovisuels générés au départ de leur portefeuille d'œuvres et de personnages est plus que jamais un enjeu important. Car si les séries animées, les films de long métrage, etc. ont certes une légitimité artistique, leur diffusion, même limitée à peu de marchés, vise aussi à augmenter la rentabilité, en revenus propres et grâce au *merchandising*, des œuvres d'origine, envisagées comme des actifs comptables.

On constate toutefois que ces productions audiovisuelles, qui incluent certains projets parmi les plus ambitieux (et lucratifs), échappent, de manière croissante, aux maisons d'édition encore implantées en Belgique francophone, malgré des mesures de soutien public. En outre, même les groupes français dont elles dépendent ne peuvent plus toujours les assurer seuls, pour des raisons financières, techniques ou stratégiques, ce qui se traduit par le recours à la coproduction avec des chaînes de télévision, qui devient aujourd'hui la norme, voire par la prise en charge des productions phares par des *majors* hollywoodiennes.

---

<sup>7</sup> Des personnages animés en 3D évoluent dans des décors réels. *The Smurfs* : budget de 110 millions de dollars, recettes mondiales de 564 millions de dollars ; *The Smurfs 2* : budget de 105 millions de dollars, recettes mondiales de 348 millions de dollars.

<sup>8</sup> Les films sont produits et distribués par le groupe japonais Sony via Columbia Pictures.

<sup>9</sup> *The Adventures of Tintin* : budget de 135 millions de dollars et recettes mondiales de 374 millions de dollars.

À ce stade, une suite éventuelle, souvent évoquée, demeure incertaine.

<sup>10</sup> Voir à ce sujet G. DE WEYER, *La Belgique dessinée*, Anvers, Comix Junior, 2015.

Si la BD est un art, qui a tout particulièrement acquis ses lettres de noblesse en Belgique, c'est aussi un secteur d'activité économique, confronté aux logiques marchandes et à leurs exigences d'investissement et de rentabilité pour pouvoir soutenir des projets d'envergure.

Pour citer cet article : Marcus WUNDERLE, « La bande dessinée en Belgique francophone, un secteur qui compte », *Les @analyses du CRISP en ligne*, 17 décembre 2015, [www.crisp.be](http://www.crisp.be).