

h e g

Haute école de gestion
Genève

Les archives de la bande dessinée
Éléments d'analyse pour la mise en place d'une
démarche d'acquisition de fonds d'archives de la bande
dessinée par le Centre BD de la Ville de Lausanne

Travail de Master réalisé en vue de l'obtention du Master HES

par :

Lucia CARO

Directeur du travail de Master :

Patrick RUCH, professeur HES

Genève, le 31 août 2014

Haute École de Gestion de Genève (HEG-GE)

Filière Information documentaire

Déclaration

Ce travail de Master est réalisé dans le cadre de l'examen final de la Haute école de gestion de Genève, en vue de l'obtention du titre de Master of Science en information documentaire.

L'étudiant a envoyé ce document par email à l'adresse remise par son directeur de travail de Master pour analyse par le logiciel de détection de plagiat URKUND, selon la procédure détaillée à l'URL suivante : http://www.orkund.fr/student_gorsahar.asp

L'étudiant accepte, le cas échéant, la clause de confidentialité. L'utilisation des conclusions et recommandations formulées dans le travail de Master, sans préjuger de leur valeur, n'engage ni la responsabilité de l'auteur, ni celle du directeur du travail de Master, du juré ou de la HEG.

« J'atteste avoir réalisé seule le présent travail, sans avoir utilisé des sources autres que celles citées dans la bibliographie. »

Fait à Lausanne, le 29 août 2014

Lucia Caro

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont reçue et ont répondu à mes questions dans le cadre de ce travail. Je les remercie vivement pour l'intérêt qu'ils ont porté à ma démarche et pour le temps qu'ils m'ont accordé. Aller à la rencontre de ces personnes aura été la partie la plus enrichissante de ce travail. Merci donc à Patrizia Abderhalden, David Basler, Hélène Bécquelin, Alain Boillat, Etienne Burgy, Alain Corbellari, Cosey, Stéphanie Cudré-Mauroux, Philippe Duvanel, Exem, Catherine Ferreyrolle, Anette Gehrig, Nathalie Geirnaert, Brigitte Grass, Frédéric Jaccaud, Vincent de La Rupelle, Daniel Pellegrino, Michel Porret, Dominique Radrizzani, Patricia Rognon, Nicole Rossi, Barbara Roth, Tom Tirabosco, Pierre Wazem, Anne Weibel, et Jean-Marc Yersin.

Je remercie tout particulièrement M. Frédéric Sardet, chef du Service Bibliothèques & Archives de la Ville de Lausanne, qui a mandaté ce travail, pour sa confiance, sa disponibilité et le suivi personnel qu'il m'a accordé au cours de ce travail.

Merci également à Boris Bruckler et Cuno Affolter, respectivement bibliothécaire et conservateur du Centre BD, pour leur disponibilité et l'aide qu'ils m'ont apportée.

Je remercie M. Patrick Ruch, le directeur de ce travail de Master, ainsi que M. Matthias Schmid, qui a accepté d'en être le juré.

Je remercie chaleureusement Matthias, qui a généreusement mis à mon service sa maîtrise parfaite des langues française et allemande.

Je remercie Solange et Guillaume qui ont relu mon travail et, par leur écoute et leurs remarques pertinentes et constructives, m'ont permis d'avancer.

Je remercie ma maman qui a soigneusement lu et corrigé mon texte.

Je ne remercierai jamais assez Guillaume d'avoir été à mes côtés au cours de cette aventure et des innombrables services qu'il m'a rendus.

J'ai la chance de pouvoir compter dans tout ce que j'entreprends sur le soutien et l'amour indéfectibles de mes parents et de Gallien ; je leur en suis infiniment reconnaissante.

Résumé

Ce mémoire est le résultat d'un travail de Master concernant les archives de la bande dessinée. Le sujet est abordé ici dans le contexte du Centre BD de la Ville de Lausanne, qui met en place une démarche d'acquisition de fonds d'archives pour documenter le secteur d'activité lié à la bande dessinée en Suisse.

Sur quels concepts d'évaluation et de sélection fonder une démarche d'acquisition des archives de la bande dessinée ? Que peut apporter l'approche archivistique dans la constitution du patrimoine documentaire de la bande dessinée ? Comment un projet patrimonial pour la bande dessinée prend place dans un environnement institutionnel, politique et culturel ? Comment intégrer les acteurs de la bande dessinée et du patrimoine dans ce processus ? Telles sont les questions qui se posent quand on aborde le sujet de la prise en charge institutionnelle des archives produites par le secteur de la bande dessinée.

La littérature secondaire sur l'acquisition des fonds d'archives d'origine privée montre que des principes d'acquisition peuvent être définis à travers une politique et une méthode proactive d'acquisition, des outils conceptuels qui permettent de structurer la démarche. Mais c'est surtout de la mise en perspective des questions évoquées avec la situation actuelle du projet d'archivage que l'on peut déduire des principes d'acquisition adaptés aux archives de la bande dessinée et qui tiennent compte du contexte du Centre BD de Lausanne. Ce travail propose donc un état des lieux de ces différents aspects. Après avoir abordé la question de l'acquisition sous l'angle théorique, il propose d'observer comment est constitué le patrimoine documentaire de la bande dessinée à travers les initiatives de différentes institutions en Suisse et en Europe et comment y sont abordées les archives. Il étudie également la situation du Centre BD et l'inscription du projet d'archivage dans son environnement stratégique et fonctionnel. Enfin, il procède à une prospection des producteurs et utilisateurs des archives de la bande dessinée qui met en évidence certaines caractéristiques de ces archives et des besoins qui s'y rapportent de la part des uns et des autres. Ce travail aboutit sur une discussion et des propositions concernant les principes et la méthode d'acquisition à mettre en œuvre à partir de ces différentes analyses.

Table des matières

Déclaration.....	i
Remerciements.....	ii
Résumé.....	iii
1. Introduction.....	1
2. L'acquisition des archives privées en théorie : outils et stratégie.....	3
2.1 Politique d'acquisition.....	3
2.2 Stratégie d'acquisition	9
2.3 La politique d'acquisition des Archives littéraires suisses (ALS).....	11
2.4 Conclusion.....	15
3. État de l'existant : la constitution du patrimoine documentaire de la bande dessinée.....	16
3.1 Les principales structures de conservation du patrimoine documentaire de la bande dessinée en Europe.....	16
3.1.1 Les collections d'œuvres originales du Centre belge de la bande dessinée (CBBB) de Bruxelles	16
3.1.2 Les fonds d'archives de la Bibliothèque de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême (CIBDI) (France)	18
3.2 La conservation du patrimoine documentaire de la bande dessinée en Suisse	22
3.3 Conclusion.....	25
4. Analyse de la situation du Centre BD de la Ville de Lausanne.....	28
4.1 Présentation.....	28
4.2 Le projet d'archivage du Centre BD.....	31
4.3 Contexte et environnement.....	31
4.4 Composition du fonds et modalités d'accroissement.....	35
4.5 Organisation et fonctionnement.....	37
4.5.1 Outils d'organisation intellectuelle.....	37
4.5.2 Budgets et modes d'acquisition.....	38
4.5.3 Stratégie d'acquisition	38
4.6 Conclusion.....	39
5. Enquête sur les archives et le patrimoine documentaire de la bande dessinée.....	40
5.1 Présentation de la méthodologie.....	40
5.1.1 Démarche, objectifs et résultats attendus.....	40
5.1.2 Élaboration de la liste de participants potentiels.....	41
5.1.3 Prise de contact et échantillon final.....	42

5.1.4	Élaboration des questionnaires.....	43
5.1.5	Déroulement des entretiens.....	44
5.1.6	Entretien de calibrage.....	45
5.2	Synthèse des entretiens.....	45
5.2.1	Producteurs.....	45
5.2.1.1	Auteurs.....	45
5.2.1.1.1	Leurs archives.....	45
5.2.1.1.2	Leurs démarches de conservation.....	46
5.2.1.1.3	Par rapport à l'archivage à long terme de leurs archives.....	48
5.2.1.1.4	Perception du patrimoine et de ses enjeux.....	49
5.2.1.2	Éditeurs.....	50
5.2.1.3	Festival	51
5.2.1.4	Libraires.....	52
5.2.2	Utilisateurs.....	52
5.2.2.1	Festival.....	53
5.2.2.2	Musées	54
5.2.2.3	Universitaires.....	55
5.2.2.4	Écoles.....	57
5.2.3	Conclusion.....	58
6.	Définir des principes d'acquisition : quelques pistes	61
6.1	Éléments d'une politique d'acquisition.....	61
6.1.1	Mandat.....	61
6.1.2	Champ d'acquisition.....	61
6.1.2.1	Critères thématiques.....	62
6.1.2.2	Critères géographiques.....	63
6.1.2.3	Critères matériels.....	64
6.1.2.4	Critères archivistiques.....	65
6.1.2.5	Critères de qualité intrinsèque.....	66
6.1.2.6	Critères de représentativité.....	67
6.1.2.7	Critères de complémentarité.....	67
6.1.3	Modes d'acquisition.....	67
6.1.4	Principes généraux de sélection.....	69
6.2	Recommandations pour la démarche d'acquisition	69
6.3	Conclusion.....	71
7.	Conclusion.....	72
	Annexe 1 : Questionnaire OFC.....	74
	Annexe 2 : Tableau des fonds du Centre BD.....	76
	Annexe 3 : Tableau de la liste de participants potentiels	77
	Annexe 4 : Prototype du message pour la prise de contact avec les producteurs	79
	Annexe 5 : Prototype du message pour la prise de contact avec les utilisateurs.....	81
	Annexe 6 : Tableau de l'échantillon final des participants.....	84

Annexe 7 : Questionnaire à l'intention des producteurs.....	85
Annexe 8 : Questionnaire à l'intention des utilisateurs.....	86
Annexe 9 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Hélène Bécquelin....	88
Annexe 10 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Tom Tirabosco.....	95
Annexe 11 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Exem.....	101
Annexe 12 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Pierre Wazem.....	116
Annexe 13 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Cosey.....	122
Annexe 14 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Daniel Pellegrino	129
Annexe 15 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec David Basler.....	135
Annexe 16 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Philippe Duvanel.	141
Annexe 17 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Vincent de La Rupelle.....	150
Annexe 18 : Compte-rendu de l'entretien avec Patricia Rognon.....	152
Annexe 19 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Dominique Radrizzani.....	155
Annexe 20 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Frédéric Jaccaud	158
Annexe 21 : Questionnaire adressé à Anette Gehrig.....	161
Annexe 22 : Réponse par courriel de Charlotte Comtesse.....	164
Annexe 23 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Alain Boillat.....	165
Annexe 24 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Alain Corbellari... 	171
Annexe 25 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Michel Porret.....	174
Annexe 26 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Nicole Rossi.....	177
Annexe 27 : Questionnaire adressé à Patrizia Abderhalden.....	180
Bibliographie.....	183

1. Introduction

Le Centre BD de la Ville de Lausanne, une unité du Service Bibliothèques et Archives de la Ville, œuvre à la construction et à la gestion d'un fonds patrimonial pour la bande dessinée. Conçu à l'origine sur une base bibliothéconomique, ce fonds s'est diversifié au cours des années. Il accueille notamment depuis peu des fonds d'archives de différents acteurs de la bande dessinée (auteurs et éditeurs principalement). Dans le but de renforcer le rôle patrimonial et scientifique de ses collections, le Centre BD souhaite développer cette fonction archivistique et mettre en place une démarche d'acquisition de fonds d'archives pour documenter le secteur d'activité lié à la bande dessinée en Suisse.

La bande dessinée fait indéniablement partie du paysage culturel suisse. Le pays est l'un des berceaux de l'histoire du 9^{ème} art, puisque celui que la critique considère comme le premier théoricien de la bande dessinée et le « précurseur du récit en images et de la bande dessinée moderne » (Gaumer 2010, p. 858) est un intellectuel et écrivain genevois, Rodolphe Töpffer. L'ancrage de la BD dans les pratiques culturelles suisses se constate également à l'échelle de son lectorat (20% de Suisses et 33% de romands lisent des bandes dessinées (OFS 2008)) et au développement d'un important secteur d'activité économique et culturel autour de la BD (une centaine d'auteurs sur le territoire¹, de nombreux éditeurs et libraires spécialisés, une foule de manifestations consacrées à la BD², ainsi qu'une large offre de formation à la BD). S'inscrivant ainsi dans le patrimoine culturel suisse, la bande dessinée mérite, à l'instar d'autres arts et pratiques, d'être conservée, documentée, étudiée et mise en valeur à des fins scientifiques, culturelles et de transmission du patrimoine. C'est dans ce contexte et cette perspective que s'inscrit la mission du Centre BD de Lausanne.

Comment procéder à l'acquisition de fonds d'archives relatifs à la bande dessinée en Suisse dans le cadre du Centre BD ? Quels sont les besoins qui se rapportent à cette démarche d'archivage dans le domaine de la bande dessinée ? Telles sont les questions auxquelles se consacre ce travail. Il consistera donc à réaliser un état des lieux de ces questions pour aborder la mise en place d'une démarche d'acquisition adaptée aux archives de la bande dessinée et au contexte du Centre BD.

¹ C'est ce qu'annonçait le panneau d'introduction de l'exposition « La BD suisse à Bruxelles », du Centre belge de bande dessinée, qui s'est tenue du 4 février au 18 mai 2014.

² Pour n'en citer que quelques uns : BD-FIL (Lausanne), Fumetto (Lucerne), Bédémánia (canton de Fribourg), Tramlabulle (Tramelan), Delémont'BD, BD-Bilingue (Morat).

Dans le premier chapitre j'aborderai la question de l'acquisition à travers des considérations théoriques sur la politique et la stratégie d'acquisition. Le deuxième chapitre fera l'objet d'un état de l'existant en matière de conservation du patrimoine documentaire de la bande dessinée (et des archives en particulier) au niveau suisse et en Europe, afin de situer l'archivage concernant le secteur de la bande dessinée par rapport à cet environnement. Dans le troisième chapitre, je mettrai en perspective le projet d'archivage avec la situation du Centre BD, son historique et son contexte institutionnel, politique et culturel. Le quatrième chapitre présentera les résultats d'une enquête sur la question de l'archivage vue par les producteurs de ces archives et les éventuels utilisateurs du patrimoine documentaire de la bande dessinée. Pour terminer, je discuterai des principes d'acquisition qui peuvent orienter la démarche du Centre BD, dans le but d'esquisser les contours d'une politique d'acquisition, et formulerai également quelques recommandations.

2. L'acquisition des archives privées en théorie : outils et stratégie

Le but de ce travail est d'effectuer des recherches en vue de discuter des lignes directrices d'acquisition des fonds d'archives pour le Centre BD de la Ville de Lausanne. Je commencerai donc par évoquer dans ce chapitre quelques principes archivistiques relatifs à l'acquisition d'archives privées.

Dans l'idée de trouver des outils pour établir des principes pour l'acquisition, je m'intéresserai particulièrement à la politique et à la stratégie (ou méthode) d'acquisition. En effet, j'ai trouvé chez Lambert (2011) et Roth-Lochner et Gisler (2007) une présentation de la politique d'acquisition comme un cadre conceptuel qui permet d'établir un certain nombre de règles et de principes qui régissent la sélection et l'admission de fonds dans la perspective de constituer des archives privées dans un contexte donné. Un tel outil conceptuel convient bien à mon besoin d'appréhender les différents éléments qui peuvent circonscrire l'acquisition de fonds. La méthode proactive d'acquisition proposée par Nobs (2013) et Hagmajer et Zenoni (2009) propose des pistes pour la mise en œuvre de la démarche.

2.1 Politique d'acquisition

Chez Lambert (2011, p. 147), l'acquisition est présentée comme un processus qui s'applique dans le cadre de l'accroissement des fonds d'archives privées d'un service d'archives. Son chapitre sur l'accroissement (Lambert 2011, p. 145-187), à l'intérieur duquel elle est abordée, intègre l'acquisition à cette importante fonction archivistique et permet de l'inscrire dans l'ensemble du processus de gestion des fonds d'archives. Le passage par Lambert permet donc de situer la politique d'acquisition par rapport à la démarche archivistique.

En matière d'accroissement, on privilégie le terme acquisition pour ce qui concerne les archives privées, puisque l'entrée d'un fonds privé dans un service d'archives suppose généralement un transfert de la propriété du producteur au service, contrairement au cas des archives institutionnelles (Lambert 2011, p. 146). L'acquisition consiste donc en « un processus qui a pour but l'accroissement des archives non institutionnelles que détient un service d'archives » (Lambert 2011, p. 147). L'acquisition est conditionnée par le contexte institutionnel du service d'archives, à savoir l'environnement législatif et réglementaire et le rôle attribué au service par son institution mère et sa mission. A

l'intérieur de ce cadre initial, une planification est toutefois nécessaire :

« Il faut choisir l'orientation à privilégier, les domaines de spécialisation à développer à l'intérieur de cette orientation, les fonds à préserver à l'intérieur de ces domaines et même les documents à conserver à l'intérieur de ces fonds. »
(Lambert 2011, p. 171)

Cela fait donc l'objet d'une planification stratégique qui a pour but de rationaliser les acquisitions en tenant compte de la mission, de l'environnement et des besoins du service (Lambert 2011, p. 172). La rédaction d'une politique d'acquisition s'intègre dans cette organisation, quoiqu'elle puisse parfois (le plus souvent) exister en l'absence de plan stratégique (Lambert 2011, p. 173). Il faut retenir cependant qu'il est nécessaire, dans toute démarche visant à structurer les acquisitions, de procéder à des analyses du contexte d'acquisition, en tenant compte des facteurs internes (tels qu'une éventuelle restructuration administrative, l'environnement technologique, les ressources financières, humaines et matérielles) et des facteurs externes (tels que les clientèles, les réglementations, les activités des organismes similaires, les courants de recherche dans le domaine de spécialisation) (Lambert 2011, p. 172)³. Dans une perspective d'évaluation des besoins, un bilan des fonds et collections est aussi nécessaire.

Concrètement, la politique d'acquisition est « un outil qui fournit les paramètres devant régir les décisions d'évaluation et d'acquisition d'archives » (Conseil canadien des archives (CCA) 1995, cité dans Lambert 2011, p. 173). En effet, le propre de l'acquisition – en lien avec la fonction d'évaluation et de sélection – est de faire des choix « car (...) chaque acquisition, même gratuite, a un coût et la décision d'acquérir doit se dérouler de manière rationnelle, réfléchie et conforme au code de déontologie des archivistes » (Roth-Lochner et Gisler 2007, p. 309). La politique d'acquisition permet ainsi de soutenir l'archiviste dans les choix qu'il opère. En ce sens les buts d'une politique d'acquisition sont de :

- *« résoudre le problème des offres d'archives spontanées en justifiant, si nécessaire, leur refus et en les dirigeant vers des institutions plus appropriées,*
- *délimiter le champ d'acquisition par rapport à celui d'autres institutions,*
- *normaliser les opérations relatives aux acquisitions,*
- *sensibiliser le personnel à l'importance des acquisitions et de la stratégie à mener,*

³ La liste des facteurs internes et externes proposés est tirée de la note 147 de la page citée.

- *éviter l'arbitraire dans les décisions d'acquisition,*
- *éviter les mauvaises décisions résultant de pressions externes ou internes, de l'impulsivité de l'archiviste ou de situations d'urgence,*
- *réduire la part de subjectivité de l'archiviste,*
- *réduire les effets négatifs des mutations dans le personnel. »*

(Roth-Lochner et Gisler 2007, p. 310)⁴

Selon Roth-Lochner et Gisler (2007, p. 311), la politique d'acquisition permet aussi de « thématiser la question des ressources [financières] » et d'informer les décideurs, le public et les autres services d'archives et revêt un « aspect programmatique, en énonçant des objectifs à atteindre ». Je serai tentée d'ajouter que la fonction informative de la politique d'acquisition peut s'adresser également aux producteurs ciblés par la démarche d'archivage.

Concernant le contenu d'une politique d'acquisition, Lambert (2011) propose de se référer au modèle théorique établi par le CCA en 1995. Ce modèle est découpé en trois sections (les éléments de contexte, les champs d'intervention et les priorités et la planification opérationnelle) et compte 15 composantes. Il contient de nombreux éléments formels et contextuels (tels que l'objet de la politique, la définition des termes employés, la liste des textes réglementaires et des principes fondamentaux qui circonscrivent l'acquisition) ainsi que des directives opérationnelles (normes et procédures à suivre notamment). Le modèle tel qu'il est présenté par Lambert (2011) est cependant assez avare en prescriptions concernant les éléments qui sont déterminants pour la définition des principes et modalités d'acquisition – ce qui fait l'objet de mon travail. S'il mentionne effectivement que l'essentiel de la politique est de définir précisément les champs d'intervention du service d'archives (Lambert 2011, p. 174), il ne donne pas d'information sur la manière dont ces champs doivent être circonscrits. Il invite toutefois à tenir compte en cela

« des demandes des chercheurs qui le fréquentent, des forces de l'ensemble des fonds sous [la] garde [du service concerné] et des champs d'intervention privilégiés par d'autres services d'archives, dans son environnement thématique, institutionnel ou géographique ».

(Lambert 2011, p. 175)

Ceci rappelle les analyses du contexte, de la situation et des besoins qu'il est recommandé de conduire dans le cadre de l'élaboration d'une politique d'acquisition.

⁴ Les auteures se réfèrent elles-mêmes pour ce paragraphe à une version antérieure du chapitre de Lambert que je cite.

Roth-Lochner et Gisler (2007, p. 303-317), par contre, qui se réfèrent à Lambert quant au contexte théorique de la politique d'acquisition, reprennent l'idée de circonscrire un champ d'acquisition et proposent une série de critères dans ce but (p. 312-313) :

- des critères géographiques, particulièrement fréquents en Suisse pour définir le territoire de compétence du service d'archives (communal, cantonal ou national) ;
- des critères thématiques, qui dans le cas des centres d'archives thématiques ne correspondent pas à sélectionner un secteur de la société (la politique, la culture, la science, etc.) mais à définir précisément un champ thématique ;
- des critères matériels, qui peuvent porter sur la nature ou le support des documents (en lien notamment avec la thématique définie) ou sur leur état de conservation ;
- des critères archivistiques, qui fixent les principes professionnels à respecter, en particulier le principe de respect des fonds ;
- des critères de qualité intrinsèque, de représentativité et de complémentarité, le premier aspect relevant de l'évaluation de l'intérêt du fonds et du producteur, le deuxième de l'appréciation de la valeur représentative du producteur par rapport au mandat du service d'archives, et le dernier de l'existence éventuelle d'un « pôle prioritaire » thématique dans les fonds du service d'archives ou tout au moins de la volonté de réunir des fonds pouvant présenter des rapports les uns avec les autres.

Concernant le principe de respect des fonds, un détour par sa définition et ses implications pour l'acquisition, absentes du texte de Roth-Lochner et Gisler (2007), me semble utile. Ce principe qui stipule que « chaque document doit être placé dans le fonds dont il provient et, dans ce fonds, à sa place originelle » (De Joux 2008, p. 126) fait référence au lien organique des documents avec le producteur dont ils émanent⁵. Cela signifie qu'un document appartient à un ensemble, la production documentaire d'une personne (le fonds), qui est intrinsèquement lié à cette personne et à son activité. Ainsi, une archive doit toujours pouvoir être rapportée à un fonds et à un producteur pour révéler sa « valeur intrinsèque et [sa] richesse informationnelle » (Héon, 2011). Dans ce sens, il importe, dans le cadre de l'acquisition, que d'une part, la provenance des documents soit respectée (c'est-à-dire que l'on « [laisse] groupés sans les mélanger à d'autres les archives émanant d'un même producteur [et] [vérifie] si le fonds ne contient pas des documents qui ne devraient pas s'y trouver » (De Joux 2008,

⁵ La notion de lien organique est propre à celle de fonds d'archives et se retrouve dans différentes définitions. Voir par exemple la définition des archivistes québécois proposée par Héon (2011) : « Ensemble de documents de toute nature réunis automatiquement et organiquement, créés et/ou [sic] accumulés et utilisés par une personne physique ou morale ou par une famille dans l'exercice de ses activités ou de ses fonctions » (Bureau canadien des archivistes 1990, cité par Héon 2011 p. 228)

p. 126)) et, d'autre part, que l'on veille à l'intégrité du fonds (en « reconstituant les fonds démembrés » (De Joux 2008, p. 127)).

Pour Lambert (2011) comme pour Roth-Lochner et Gisler (2007), la politique doit ensuite définir les modes d'acquisition admis dans le cadre de la démarche d'archivage considérée. Sélectionner des modes d'acquisition – ou « exprim[er] une préférence nette pour l'un ou pour l'autre » (Roth-Lochner et Gisler 2007, p. 313) – et les modalités selon lesquelles ils s'appliquent est aussi un moyen de définir des principes pour la constitution des collections. Dans la politique, les modes d'acquisition doivent être « déterminés en fonction notamment du genre de fonds recherchés, des ressources financières dont dispose le service d'archives et de son statut juridique » (Lambert 2011, p. 175). Je m'arrêterai donc à quelques considérations sur les avantages et désavantages respectifs des différents modes d'après Roth-Lochner et Gisler (2007, p. 305-308) et Lambert (2011, p. 176-178), en apportant quelques précisions complémentaires de De Joux (2008, p. 64-101).

Les modes d'acquisition possibles sont au nombre de huit : la donation, le legs, l'achat, le prêt, le dépôt, l'échange ou le transfert, la réintégration et la dation⁶. Le don, l'achat, le legs et le dépôt sont les formes d'acquisition les plus courants. Le don est parmi ceux-ci la forme privilégiée, puisqu'il s'agit d'une acquisition définitive à titre gratuit dont les conditions d'acquisition et de consultation peuvent être négociées directement avec le donateur. Le service d'archives doit veiller à ce que les charges impliquées par le don ne soient pas contraires à sa mission⁷. A l'inverse, un legs non négocié est un processus pour lequel le service d'archives n'est pas forcément consulté quant à l'objet légué et aux conditions assorties – il peut d'ailleurs être refusé. Si le legs peut cependant être établi en amont de manière concertée, il peut représenter un bon moyen d'acquisition d'un fonds dont le producteur ou propriétaire n'est pas disposé à se départir de son vivant⁸. Quant à l'achat, qui pose différents problèmes déontologiques et de ressources, il devrait être réservé aux archives ayant une

⁶ A cette liste, Roth-Lochner et Gisler (2007, p. 307) ajoutent la revendication, la réintégration et la restitution.

⁷ De Joux (2008, p. 83) insiste sur l'importance de ménager l'accès des utilisateurs aux documents : « On veillera à ce que les charges n'entravent pas l'exercice de la mission de service public de l'institution : il n'y a pas d'obligation pour un service d'archives d'accepter des libéralités dont les charges seraient trop lourdes à assumer pour le service public, ou contraires à sa mission. Les charges seront limitées dans leur portée et dans le temps pour ne pas empêcher l'accès des chercheurs à un bien entré dans le domaine public. »

⁸ Ce que Lambert (2011, p. 176) nuance en évoquant « la possibilité de perte de documents avant l'exécution du testament ».

« valeur marchande réelle » (Lambert 2011, p. 177). Cette pratique, qui en Suisse vient des Archives littéraires suisses (Roth-Lochner et Gisler 2007, p. 306)⁹, s'explique par le fait que, dans le domaine littéraire, les manuscrits peuvent être un capital et une forme de revenu pour les auteurs. Ce mode d'acquisition s'impose donc dans un tel secteur, mais il présente le danger d'une « forme de surenchère et de concurrence qui peut mettre en péril la bonne sauvegarde des archives » (Roth-Lochner et Gisler, p. 306). L'avantage de l'achat par rapport aux formes de libéralités est qu'il s'accompagne de la propriété matérielle pleine et entière pour le service d'archives (De Joux 2008, p. 65). Le dépôt et le prêt sont des modes d'acquisition contrastés. Révocables par nature, ils présentent pour Lambert (2011, p. 176-177) des risques que le fonds soit inutilisable (conditions de consultation trop strictes, pas de planification possible du traitement, retrait subit) et les ressources consacrées à son traitement sont perdues en cas de retrait. Ils sont cependant susceptibles de se transformer en dons par la suite, si la relation avec le déposant ou le prêteur est bonne, et permettent au service d'archives de mettre à disposition de ses usagers un fonds qu'il n'est pas en mesure d'acquérir définitivement. Cela peut être également l'occasion d'en tirer du matériel de recherche intéressant (inventaire, copies papier ou numériques) et de garantir la préservation des documents. Pour pallier les risques assortis au dépôt, Roth-Lochner et Gisler (2007, p. 306) évoquent la possibilité d'insérer des clauses dans la convention de dépôt telles qu'une participation aux frais de traitement, un terme à partir duquel le dépôt se transforme en don, ou la possibilité de faire des copies avant restitution. Le prêt présente des risques moindres que le dépôt dans la mesure où la durée du prêt et l'usage qui doit en être fait sont déterminés¹⁰. Compte tenu des coûts que ne manque pas d'impliquer chaque acquisition, Roth-Lochner et Gisler (2007, p. 308) considèrent néanmoins que les acquisitions à caractère définitif sont préférables au dépôt ou au prêt¹¹. Les autres formes d'acquisition sont des pratiques moins courantes et ponctuelles, qui s'appliquent à des situations particulières, l'échange étant la seule

⁹ Une caractéristique que l'on peut facilement attribuer, me semble-t-il, à d'autres formes de création artistique et qui s'applique en l'occurrence très bien à la bande dessinée.

¹⁰ À propos du prêt, Lambert (2011, p. 177) fait cette réflexion intéressante, que l'on peut étendre au dépôt, sur sa finalité pragmatique : « Ce processus fait abstraction de la valeur mémorielle des documents en la subordonnant à une valeur de recherche immédiate, ce qui transforme le service d'archives – lieu de témoignage et de constitution de la mémoire – en un centre de documentation. »

¹¹ Par rapport à la question des coûts engendrés pour le traitement des fonds acquis, Roth-Lochner et Gisler (2007, p. 308) parlent d'ailleurs de la possibilité – qui pourrait devenir une tendance – de demander une participation aux frais de traitement lors de la prise en charge définitive d'archives d'organisations.

possibilité d'acquérir des documents d'un autre service d'archives. La dation¹², la revendication, la réintégration et la restitution sont réservées à l'Etat et s'appliquent dans des cas plutôt exceptionnels.

Une considération de Roth-Lochner et Gisler vient encore compléter ce panorama des critères et modalités qui figurent les principes d'acquisition contenus dans une politique : les auteurs suggèrent que la politique est aussi le lieu où « il faut avoir le courage d'affirmer que tout ne mérite pas une conservation à long terme » (2007, p. 314) et conseillent d'énoncer des règles de sélection comme l'échantillonnage (par exemple un pourcentage de réduction de la masse des documents administratifs).

2.2 Stratégie d'acquisition

Dans le domaine des archives, privées comme institutionnelles, la fonction d'accroissement/d'acquisition est fortement liée à la fonction d'évaluation. En effet, évaluer le fonds, c'est à dire prendre connaissance de ses caractéristiques (sa provenance, son contenu), est nécessaire pour appliquer les critères d'acquisition définis dans la politique. Dans le domaine des archives publiques et institutionnelles, les producteurs à archiver sont désignés d'office. Le système d'évaluation des documents et de sélection pour l'archivage définitif s'applique dès la création des documents et tout au long de leur cycle de vie ; il repose sur la notion de valeur archivistique (primaire ou secondaire) des documents et sur le calendrier de conservation (Couture 2011, p. 103-143). Dans le domaine des archives privées, le service d'archives et les producteurs ne sont pas liés entre eux et les archivistes n'ont pas de connaissance des fonds et des documents avant leur acquisition. Dès lors, comment le service d'archives identifie-t-il les producteurs (personnes ou organisations) qui doivent être intégrés dans le processus d'acquisition ? Comment distingue-t-il les fonds qui sont pertinents à archiver ? L'acquisition d'archives privées se réduit-elle à faire le tri entre les propositions spontanées qui sont faites au service d'archives ? A ce propos, Nobs (2013) et Hagemajer et Zenoni (2009) proposent

¹² En Suisse, la dation ne fait pas l'objet d'une loi fédérale, mais elle peut cependant être prévue par les cantons (Roth-Lochner et Gisler 2007, p. 307). Le Canton de Vaud s'est doté d'une loi sur la dation en 2005. Une première concrétisation de cette loi a eu lieu au mois de juin 2014, avec la réception en paiement d'impôts de succession d'une oeuvre de l'artiste vaudoise Alice Bailly par le Musée cantonal des Beaux-Arts. Voir à ce propos la nouvelle : ANTENNE TELEGRAPHIQUE SUISSE, 2014. Une oeuvre d'art cédée pour payer des impôts de succession. *La Liberté* [en ligne]. 3 juin 2014. Disponible à l'adresse : http://www.laliberte.ch/info-regionale/une-oeuvre-d-art-cedee-pour-payer-des-impots-de-succession-244910#.U_xXB0gesy4 (consulté le 08.10.14)

d'adopter pour l'acquisition de fonds d'archives privées une attitude proactive. Ces propositions s'appuient sur la présentation de la méthode Minnesota.

La méthode Minnesota (Greene et Daniels-Howell 1997, cités par Nobs 2013) permet de mettre en place une stratégie et des outils pour la sélection et l'acquisition proactives d'archives privées des différents secteurs de la société. Elle consiste à « analyser les producteurs d'archives et les documents eux-mêmes en établissant des critères de sélection et d'évaluation rationnels et efficaces, par rapport aux objectifs et ressources d'une institution » (Nobs 2013, p. 10). Six étapes, inspirées de différents procédés d'évaluation reconnus, composent la méthode :

- Réaliser un état des fonds de l'institution en vue d'en « dégager [le] profil documentaire et de révéler les éventuelles lacunes » (Nobs 2013, p. 10);
- étudier l'univers documentaire concerné à partir de la compréhension de son histoire et de ses acteurs ;
- établir les aspects à documenter en priorité en tenant compte des résultats des deux premières étapes ;
- analyser les documents créés et leur niveau d'importance à partir des fonctions et activités des producteurs identifiés ;
- raffiner les priorités et procéder à une prospection auprès des producteurs pour aboutir à la sélection finale des producteurs à solliciter ;
- réviser la méthode tous les 3 à 7 ans

(d'après Nobs 2013, p. 10)

Cette méthode est particulièrement intéressante parce qu'elle fait reposer la stratégie d'évaluation et de sélection sur une analyse croisée du contexte d'archivage et de la situation du service concerné. Quoique pour Nobs (2013, p. 11) cette méthode présente l'avantage d'être « modulable et malléable » et facilement applicable à tout type de service et de besoin, Hagmajer et Zenoni (2009, p. 1) reconnaissent que mettre en place une telle démarche nécessite de disposer de suffisamment de temps et de ressources, notamment humaines. Mais l'idée de proactivité mérite d'être retenue et me semble faire particulièrement sens dans le cadre de l'archivage de fonds liés à la bande dessinée. En effet, une attitude proactive telle qu'elle est formalisée dans la méthode Minnesota permet de parvenir à une connaissance très fine du milieu auquel on s'intéresse et de développer des outils qui permettent de rester informés ; surtout, elle incarne la possibilité d'anticiper les acquisitions (Hagmajer et Zenoni 2009, p. 1) : quels sont les producteurs à cibler, comment se présentent les fonds qui intéressent le service, quels fonds peut-on s'attendre à obtenir, quand et de quelle manière ? Dans

le cas du Centre BD, l'activité d'archivage en est encore à ses débuts ; il s'agit de fonder une démarche. Engranger une solide connaissance du milieu et de l'univers documentaire est un prérequis nécessaire. Du reste, dans le cadre du Centre BD, dont les ressources sont très limitées, avoir une démarche anticipative n'est-il pas un bon moyen de rationaliser les acquisitions et l'utilisation des ressources nécessaires à leur réalisation ?

La proactivité, outre les différentes analyses, se concrétise aussi dans la démarche prospective, dont Hagmajer et Zenoni (2009, p. 3-4) rendent compte de manière très concrète. Informer sur ses activités et surtout démarcher, c'est-à-dire entrer en contact avec les producteurs, créer des relations et des collaborations avec certains, les sensibiliser à la question des archives, comme le proposent les auteurs, sont en effet les seuls moyens par lesquels les services d'archives privées peuvent intervenir auprès des producteurs et avoir une certaine influence sur la formation du patrimoine archivistique avant que celui-ci ne soit sous leur garde. Les outils et procédés de communication que les auteurs évoquent sont par ailleurs à la portée de tout service et représentent une bonne base pour un démarchage actif : publication de la politique d'acquisition, mise en valeur des fonds par des expositions et la publication d'articles, réalisation et diffusion de guides présentant l'institution, délivrance de conseils pour l'archivage et la conservation des archives à leurs producteurs (Hagmajer et Zenoni 2009, p.3).

Dans le cadre de la construction d'une démarche d'archivage, l'idée d'associer à la conception de principes d'acquisition une attitude proactive et des démarches d'évaluation prospectives, comme le propose la méthode Minnesota, semble tout à fait pertinente.

2.3 La politique d'acquisition des *Archives littéraires suisses* (ALS)

Pour poser la question de la démarche d'acquisition dans le cadre d'un projet d'archivage et illustrer les éléments vus dans ce parcours théorique, il m'a paru utile d'évoquer un cas concret. J'ai choisi de prendre l'exemple des Archives littéraires suisses (ALS)¹³, parce qu'il s'agit d'une institution dont l'activité se rapproche, par

¹³ Pour rendre compte de la politique et de la démarche d'acquisition des ALS, j'ai réalisé un entretien avec Mme Stéphanie Cudré-Mauroux, co-directrice du service Recherche & mise en valeur des ALS, le 30 juin 2014 à Berne (complété par un entretien téléphonique le 7 août 2014). Celle-ci m'a également remis un document interne concernant les lignes de conduite

certain aspects, de la constitution d'archives de la bande dessinée. Il s'agit en effet d'archives thématiques, s'intéressant à des fonds d'origine privée dans le domaine du livre, et dont la mission se rapporte au patrimoine culturel suisse. Institution de grande envergure, les ALS se profilent également comme un leader en termes de pratiques professionnelles.

Les ALS ont été fondées en 1991, sous l'impulsion de l'écrivain suisse Friedrich Dürrenmat, avec la volonté de créer un lieu d'archivage pour les écrivains et les divers acteurs des littératures suisses. Bien qu'étant identifiée comme une unité indépendante, les ALS sont une section de la Bibliothèque Nationale (BN). Le but des ALS est de documenter la création littéraire suisse en « rassembl[ant] des archives d'écrivains, de grands érudits et de critiques des 20^{ème} et 21^{ème} siècles dont la vie et l'œuvre littéraires s'inscrivent dans l'espace culturel plurilingue »¹⁴. Les fonds constitués par les ALS sont mis à disposition de la recherche et du public et valorisés par le biais de manifestations et de publications.

Les ALS fondent leur politique d'acquisition sur la base de leur mandat de collection : « Les Archives littéraires suisses collectionnent les fonds et les archives d'auteurs représentatifs des quatre cultures suisses des 20^{ème} et 21^{ème} siècles » (ALS 2013). Elles s'appuient également sur le principe de constitution des fonds suivant : « L'étude des évolutions littéraires et historiques de la Suisse, l'évaluation continue des tendances de la littérature contemporaine et les relations entretenues avec les auteurs vivants, avec les sociétés littéraires et les jurys des prix littéraires, sont autant de présupposés à l'extension de la collection » (ALS 2013)

Dans la logique d'une collection patrimoniale – et non encyclopédique – elles excluent tout ce qui ne concerne pas les littératures suisses, au sens où elles les définissent¹⁵. Elles renoncent également au sous-domaine de la littérature jeunesse, qui relève de la compétence d'une autre institution¹⁶. Elles se concentrent en outre sur la période contemporaine (20^{ème} et 21^{ème} siècles). Dans ce créneau, elles introduisent différents

de l'institution, à l'intérieur duquel est abordée la démarche d'acquisition. C'est avec son autorisation que je me réfère à ce document et en cite des extraits.

¹⁴ BIBLIOTHEQUE NATIONALE SUISSE, 2014. *Les ALS : des archives pour les quatre littératures suisses* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.nb.admin.ch/sla/03142/index.html?lang=fr> (consulté le 08.10.14).

¹⁵ Les écrivains non suisses mais ayant un rapport étroit avec la Suisse, soit qu'ils y aient vécu longtemps, soit qu'ils aient par exemple publié une grande partie de leur œuvre chez un éditeur suisse, sont aussi pris en considération.

¹⁶ C'est l'Institut suisse jeunesse et médias (ISJM) qui a, selon ce document, la charge de conserver et transmettre la littérature jeunesse

critères génériques :

- « *la qualité esthétique*
- *la représentativité des générations*
- *l'importance nationale et internationale*
- *la présence dans le canon littéraire (histoire des publications, rang dans les histoires de la littérature et les portails, prix et distinctions, critique littéraire)*
- *le lien avec la collection existante (la correspondance). »*

(ALS 2013)

Ainsi, les littératures dialectales ou dont l'impact est régional n'entrent pas dans leur champ d'intervention, et les ALS sont souvent amenées à rediriger des fonds qui leur sont proposés vers des services d'archives régionaux (communaux ou cantonaux), dont c'est la compétence. Est mentionné également dans leur démarche le « développe[ment] d'un contre-canon littéraire », dans l'idée « d'être attentif aux mouvements de l'avant-garde, des non-conformistes et des poètes qui échappent au radar du grand public et des médias » (ALS 2013).

Les critères d'importance et générationnel se rapportent à la notion de représentativité par rapport au mandat de collection. La question de la complémentarité est aussi présente, par la mention du lien avec la collection existante. On voit également se dessiner un « pôle prioritaire » (Roth-Lochner et Gisler 2007, p. 313) à travers la volonté de développer un contre-canon. La qualité esthétique et la présence dans le canon littéraire font référence à la qualité intrinsèque des fonds, soit à la valeur de l'œuvre et du producteur en soi, ainsi qu'à la valeur qu'ils représentent pour une communauté désignée, valeur sanctionnée par différents processus reconnus en cela (prix, etc.). Ces critères impliquent la connaissance approfondie de la littérature et le contact avec les personnes et institutions responsables de ces canons. Pour Stéphanie Cudré-Mauroux¹⁷, les ALS portent une responsabilité dans les choix des fonds qu'elles décident de conserver ou de ceux auxquels elles renoncent. Par leurs choix d'acquisition, elles posent, malgré elles parfois, un jugement et créent une forme de hiérarchisation de la création, entre les auteurs qui trouvent leur place aux ALS et ceux qui n'y sont pas accueillis. Pour prendre une décision d'acquisition, il est essentiel d'être à même de percevoir l'importance d'une œuvre et d'un auteur non pas seulement par rapport à leur succès contemporain mais par rapport à la place qu'ils pourront avoir pour l'histoire littéraire dans 20, 50 ou 100 ans. C'est pour cette raison que les critères de qualité sont au cœur de la politique d'acquisition des ALS et qu'il est

¹⁷ Selon les propos tenus lors de l'entretien téléphonique du 7 août 2014.

pour elles essentiel de se référer à des sources littéraires spécifiques qui abordent les œuvres par rapport à l'histoire littéraire et non à leur succès libraire. Stéphanie Cudré-Mauroux dit ainsi se référer à ceux qu'elle appelle « les grands lecteurs » et qui sont généralement les grands critiques de leur temps, comme Jean Paulhan, ou chez nous, Philippe Jaccottet, par exemple.

La politique d'acquisition des ALS contient aussi les modes d'acquisition envisagés. Affirmant une préférence pour les « dons et dons partiels soumis à conditions » (ALS 2013), elle admet également l'achat (qui représente environ la moitié des acquisitions) ainsi que l'achat de documents isolés sur le marché des autographes, tout en relevant le problème que représente le fait de devoir collecter ces archives sur un marché sur lequel l'emprise des collectionneurs privés est importante et où les institutions publiques n'ont pas les moyens financiers d'occuper une position de force. Elle évoque aussi la nécessité de rechercher de nouveaux « modèles d'acquisition » (ALS 2013). Enfin, la politique d'acquisition contient une brève description de la composition des collections.

En terme de méthode d'acquisition, les ALS s'inscrivent explicitement dans une démarche proactive en se situant dans « une recherche active [de] ce qu'il ferait sens d'intégrer » (ALS 2013). C'est ainsi que Stéphanie Cudré-Mauroux m'expliquait lors de notre entretien que 50 à 80% des propositions spontanées sont refusées, alors que la plupart des entrées de fonds aux ALS sont le résultat d'une relation souvent ancienne avec les auteurs, établie sur la durée (à travers des collaborations, comme des expositions et autres manifestations littéraires). En ce sens, elle revendique clairement une attitude prospective, dans les deux sens du terme¹⁸. Les ALS sont ainsi à la fois dans un processus d'élection par rapport à cette démarche proactive et de sélection dans l'analyse des fonds qui leur sont proposés, sur la base des critères et des lignes directrices édictées.

J'ai choisi cet exemple pour illustrer comment une institution définit des principes d'acquisition en fonction de son projet d'archivage et de la réalité qui concerne l'objet dont elle s'occupe. Ma première idée selon laquelle la démarche d'acquisition des ALS pouvait constituer une source d'inspiration pour une démarche d'acquisition concernant la bande dessinée au Centre BD, en raison des similitudes apparentes entre les deux projets s'avère à remettre en question. En effet, une démarche telle que celle des ALS est spécifique au projet d'archiver la création littéraire, les écrivains et leurs œuvres.

¹⁸ Dans le sens qui procède d'un démarchage actif et dans le sens qui regarde vers l'avenir.

Dans le cas du Centre BD, le concept d'archivage porte plus largement sur le *medium* de la bande dessinée, sur l'univers du livre, et non seulement sur les œuvres de bande dessinée. Il s'agit plutôt de documenter le déploiement de la bande dessinée dans la société suisse que de constituer le « disque dur » (ALS 2013) de la littérature, les fondements de l'histoire littéraire. Les critères de sélection ne pourront qu'être différents. Par contre, on verra dans la suite de ce travail que pour certains principes d'acquisition, le modèle des ALS est un exemple utile, notamment pour ce qui concerne la dimension nationale et thématique que les deux projets ont en commun. On remarquera aussi avec intérêt que les ALS adoptent avec efficacité une attitude proactive en matière d'évaluation et de sélection des fonds.

2.4 Conclusion

On a vu à travers ce parcours théorique les moyens de définir des principes d'acquisition et la manière de conceptualiser les grandes lignes d'une démarche d'acquisition, tandis que l'exemple des ALS donne une illustration concrète de la manière dont peuvent s'exprimer ces principes. J'ai insisté également sur le fait que la situation de l'institution et le contexte de l'univers documentaire auquel celle-ci se consacre sont à la base de l'élaboration d'une démarche d'acquisition. Autant pour rédiger une politique que pour implanter une stratégie proactive d'acquisition, la compréhension de la situation et de l'environnement du projet d'archivage et de l'institution sont nécessaires. C'est pourquoi je m'appliquerai dans la suite de ce travail à relever les différents éléments contextuels qui peuvent avoir une implication sur les orientations à donner à la démarche d'acquisition du Centre BD.

3. État de l'existant : la constitution du patrimoine documentaire de la bande dessinée

Dans la recherche de l'orientation à donner à une démarche d'acquisition de fonds d'archives de la bande dessinée pour le Centre BD de la Ville de Lausanne, il convient de prendre connaissance de l'existant en la matière. Le but de ce chapitre est de rendre compte, à travers certaines initiatives d'institutions en Europe et en Suisse, de la manière dont est constitué le patrimoine documentaire de la bande dessinée et dont les archives y sont abordées. Cet état de l'existant permettra également de s'inspirer des éventuelles démarches et expériences réalisées par ces institutions.

3.1 Les principales structures de conservation du patrimoine documentaire de la bande dessinée en Europe

En Europe, les deux principales institutions qui conservent le patrimoine documentaire de la bande dessinée sont le Centre belge de la bande dessinée de Bruxelles (CBBB) et La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême (CIBDI).

3.1.1 Les collections d'œuvres originales du *Centre belge de la bande dessinée (CBBB)* de Bruxelles¹⁹

Le CBBB est une institution privée dépendant de l'association sans but lucratif éponyme. Il a pour mission de « conserver et promouvoir la bande dessinée et sauvegarder et mettre en valeur le chef-d'œuvre architectural qui l'accueille »²⁰. Ses activités de conservation du patrimoine documentaire s'articulent autour d'une bibliothèque et d'un musée. En termes de collections, le CBBB réunit donc deux types de collections. D'une part, un fonds patrimonial de publications, composé dans le but de représenter de la manière la plus exhaustive possible la bande dessinée francophone et néerlandophone en albums ou en périodiques, ainsi que de littérature secondaire concernant le 9^{ème} art. Mises à disposition du public de manière contrôlée (consultation sur place), ces collections sont gérées par la bibliothèque et réparties entre la salle de lecture destinée principalement aux visiteurs du musée et la bibliothèque d'étude plus particulièrement dévolue à la recherche. D'autre part, il gère

¹⁹ Les informations réunies ci-après sont pour l'essentiel et sauf indication contraire le résultat d'un entretien réalisé avec Mme Nathalie Geirnaert, responsable des œuvres originales au Centre belge de la bande dessinée de Bruxelles, le 8 mai 2014 à Bruxelles. La mise en forme en italique et entre guillemets signale des citations de Nathalie Geirnaert.

²⁰ CENTRE BELGE DE LA BANDE DESSINE, 2014. *En bref* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.cbbd.be/fr/cbbd/en-bref> (consulté le 08.10.14).

dans le cadre du musée une collection d'œuvres originales de bande dessinée, à savoir : planches originales, croquis et crayonnés, scénarios et storyboards, ainsi que d'autres documents relatifs au travail de création (documentation, matériel iconographique). Le rôle de l'unité de conservation du CBBB est de préserver les œuvres qui lui sont confiées en dépôt, pour une période déterminée avec le prêteur et pouvant aller jusqu'à dix ans, ou prêtées dans le cadre d'une exposition temporaire, par les auteurs, leurs ayants droit ou les propriétaires de ces documents (collectionneurs ou fondations). Cette prise en charge a pour vocation première d'assurer la préservation matérielle des œuvres et de les mettre en valeur, par la réalisation d'expositions, le prêt à d'autres établissements en Belgique ou à l'étranger, ou la mise à disposition pour d'éventuelles rééditions. Bien que ses conservateurs accueillent également quelques fonds d'auteurs (parmi les plus remarquables, on peut citer le mobilier et les documents qui composaient le bureau d'Edgar P. Jacobs, ainsi que ses costumes de chanteur d'opéra – sa première carrière), le CBBB ne met pas en place de démarche d'archivage. La collecte de fonds d'archives n'est pas exclue – la politique d'acquisition n'étant d'ailleurs pas exclusive, bien au contraire – mais le focus est mis pour l'instant sur les œuvres et ne porte pas directement sur les autres acteurs du secteur de la bande dessinée. Les collections n'ont par ailleurs pas une vocation scientifique mais muséale et ne sont en principe pas destinées aux chercheurs.

En dehors des collections patrimoniales de publications constituées par la bibliothèque, la conservation d'autres types de documents se limite donc aux œuvres originales. La conservation n'est pas réalisée pour le propre compte du Centre, mais plutôt conçue comme un service rendu aux auteurs. La réunion des documents est plus ou moins temporaire et le résultat de la volonté de leurs propriétaires plutôt que d'une politique et d'une démarche active d'acquisition. Le principe est d'accepter tout ce qui est proposé dans l'idée de représenter de la manière la plus objective possible l'ensemble de la création. De ce fait, on renonce à la recherche proactive de fonds afin d'économiser la place et les ressources et de ne jamais être en situation de devoir refuser un dépôt spontané par manque de moyens ou de négliger les œuvres déjà conservées. La démarche des conservateurs est d'apporter une « *plus-value* » à un dépôt, par la conservation professionnelle, l'exploitation muséale des œuvres, voire leur restauration le cas échéant (avec l'accord de l'auteur ou du propriétaire uniquement).

Cependant, la conservation des œuvres originales effectuée au CBBB a également

une fonction patrimoniale dans la mesure où l'on se préoccupe de garder la trace de la création, en préservant la manifestation physique de son expression – le témoignage – qu'est l'œuvre dessinée. On travaille ainsi à la création d'un fonds patrimonial... sous forme numérique. En effet, le CBBB a entrepris de numériser tout ce qui transite par l'unité de conservation. Cette mesure correspond à la volonté d'offrir une pérennité, sinon au support, du moins au contenu, et d'assurer sa transmission à la postérité, en rendant possible par exemple une réédition. Ce fonds immatériel s'accompagne en outre d'une base de données d'informations sur les planches gérées par le CBBB. Cet outil répond d'abord aux besoins de gestion des documents relativement à l'activité muséale. Il s'agit d'un inventaire qui contient des données techniques relatives à l'utilisation des œuvres dans le cadre des expositions et à leur circulation (données d'encadrement, légendes, place occupée par l'objet dans une exposition, dates d'entrées et de sortie, séjour dans un autre établissement, fiches des prêteurs, conditions de prêt, valeurs d'assurance, etc). On peut aussi y rattacher toutes sortes de documents numériques (scan pour les constat d'états, contrats de prêt, bons DHL, images des albums correspondants, attestations de réception/restitution, etc.). Bref, il s'agit de rien de moins que de l'historique et en quelque sorte du *curriculum vitae* des milliers de planches qui passent au CBBB. En ce sens, cette base de données constitue un répertoire d'intérêt plus large des documents originaux, avec une dimension patrimoniale, qui pourrait être encore renforcée si elle était mise en commun avec d'autres établissements de conservation, voire des collectionneurs et des galeries, comme le souhaiterait à terme Mme Geirnaert. Elle imagine en effet un outil de suivi des planches s'inscrivant dans un large réseau qui permettrait de tracer les œuvres, « *savoir qui a quoi où* » et représenterait une « *carte d'information permettant de voir comment la BD évolue, change, s'échange, se marchande (...)* ». En ce sens, cette base de données représenterait un véritable outil patrimonial et une source d'information scientifique sur la bande dessinée.

3.1.2 Les fonds d'archives de la Bibliothèque de la *Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême (CIBDI) (France)*²¹

La bibliothèque de la CIBDI d'Angoulême²² est la seule structure qui acquiert des fonds

²¹ Les informations présentées dans ce chapitre sont, sauf indication contraire, le résultat d'un entretien téléphonique avec Mme Catherine Ferreyrolle, directrice de la bibliothèque de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême, réalisé le 1er juillet 2014. La mise en forme entre guillemets et en italique signale des citations de Catherine Ferreyrolle.

²² Pour plus d'informations sur la bibliothèque de la Cité internationale de la bande dessinée

d'archives du secteur de la bande dessinée en Europe et à une échelle nationale. En effet, outre ses collections d'imprimés, la bibliothèque conserve des fonds d'archives depuis 2010. Le fonds Pierre Couperie (1931-2010), comprend les archives professionnelles concernant la bande dessinée de cet historien, connu notamment pour ses critiques de bande dessinée et sa participation à la réalisation de l'exposition pionnière *Bande dessinée et figuration narrative* organisée par la Société Civile d'Étude et de Recherche des Littératures Dessinées (SOCERLID) au Musée des Arts décoratifs de Paris en 1967²³. C'est le premier fonds d'archives à avoir été reçu par la Cité en 2010 et son traitement a été achevé cette année. Un article de la directrice de la bibliothèque, Catherine Ferreyrolle (2014), rend compte du parcours, du traitement et du contenu de ce fonds. Il suit un plan de classement en trois grandes parties : les activités publiques, la documentation et les papiers personnels de Pierre Couperie, et comprend des documents tels que : documents manuscrits, dossiers documentaires (photocopies de tout type de documents : extraits d'ouvrage et de magazine, notes manuscrites, bandes dessinées, correspondance, ...), coupures de presse, photographies, diapositives, originaux de bande dessinée et objets, aquarelles et dessins, collections d'albums et de périodiques (Ferreyrolle 2014). Le fonds Annie Baron-Carvais (1952-2007), chercheuse universitaire qui appartient l'histoire de la bande dessinée, ayant été l'auteure d'une thèse : « *L'évolution des super-héros dans la bande dessinée aux États-Unis* » en 1982 et du premier *Que sais-je ?* (PUF) sur le *medium* en 1985. Son fonds, légué par ses enfants à la bibliothèque de la Cité fin 2013, contient notamment les manuscrits et la documentation relatifs à ces deux ouvrages, ainsi que ses collections d'albums et de périodiques²⁴. Il n'a pas encore pu être traité. La bibliothèque accueille également en dépôt le fonds professionnel bande dessinée d'un journaliste qui a quitté la France et a confié le soin de sa documentation de travail (photos, dossiers de presse, fanzines, etc.) à la Cité, et s'apprête à recevoir cette année encore le fonds d'archives de Jacques Dutrey, décédé en 2013, chercheur et spécialiste de la bande dessinée. Récemment, la structure éditoriale L'Association a également déposé un fonds de matériel de communication (catalogues, dossiers de

et de l'image, voir notamment Ferreyrolle et Ciment (2009).

²³ LA CITÉ INTERNATIONALE DE LA BANDE DESSINÉE ET DE L'IMAGE, 2010. *Décès de Pierre Couperie* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.citebd.org/spip.php?article1016> (consulté le 08.10.14)

²⁴ LA CITÉ INTERNATIONALE DE LA BANDE DESSINÉE ET DE L'IMAGE. *Bilan d'activité 2013* [en ligne]. Disponible à l'adresse: http://www.citebd.org/IMG/pdf/bilan_d_activites_2013_ok_a_editer_170414_1_.pdf (consulté le 08.10.14)

presse, etc.), couvrant les activités de l'organisation depuis ses débuts.

Bien que l'archivage ne figure pas dans les missions premières de la bibliothèque, cette démarche fait désormais bel et bien partie de ses objectifs. Selon la directrice, l'intégration de la conservation de fonds d'archives dans les activités de la bibliothèque est le résultat d'une prise de conscience survenue lors du décès, il y a quelques années, d'un grand spécialiste de la bande dessinée dont les archives se sont retrouvées « *sur le trottoir* », alors qu'elles avaient un statut important pour le patrimoine de la bande dessinée. Suite à cet événement, la bibliothèque n'a pas hésité à accueillir le fonds de Pierre Couperie lorsque celui-ci lui a été proposé par l'exécutrice testamentaire de l'historien. C'est ce premier don qui a, selon Catherine Ferreyrolle, « *lancé le processus* » et sans doute encouragé les dons des fonds d'Annie Baron-Carvais et de Jacques Dutrey. La bibliothèque s'applique en effet à communiquer sur les fonds reçus pour informer le milieu de la possibilité que représente la Cité en terme de conservation des fonds d'archives et sensibiliser à la valeur de ceux-ci pour l'histoire et le patrimoine de la bande dessinée. Pour autant, elle se garde d'être très « *volontariste* » dans sa démarche d'archivage. D'une part, parce que ses missions restent avant tout d'ordre bibliothéconomique – elle n'est pas une structure d'archives. D'autre part, Catherine Ferreyrolle insiste sur le fait que le sort des archives d'une personne, lorsqu'il ne s'agit pas d'une mesure décidée par le producteur de son vivant, reste le choix des familles ou des ayants droit, et que ce choix doit être respecté, quel qu'il soit. Aussi se contente-t-elle de contacter la famille lors d'un décès pour signaler la Cité comme un lieu de dépôt possible des archives professionnelles du défunt et laisse ensuite à celle-ci le loisir de prendre sa décision et de revenir vers elle ou non.

L'attitude proactive en matière d'archivage se résume donc pour Catherine Ferreyrolle au fait de développer un réseau et la confiance avec les producteurs ciblés, d'informer de la démarche que l'on met en place et de sensibiliser les auteurs et spécialistes. Pour le reste, Catherine Ferreyrolle estime que l'archivage est avant tout une « *affaire d'opportunités* ».

La question de la valorisation des fonds conservés est également centrale dans cette démarche telle qu'elle est pratiquée à la bibliothèque de la Cité pour laquelle la conservation n'est pas une fin en soi, mais se justifie par la perspective d'une valorisation des fonds. En ce sens, l'exploitation des fonds, mais aussi leur

signalement sont une des priorités du traitement. Tous les documents conservés sont considérés comme des éléments « *exposables* » (dans les limites du respect de la vie privée des personnes concernées et de la préservation matérielle des documents) et doivent pouvoir être communiqués et mis à disposition de la recherche. De ce point de vue, la bibliothèque fait état d'une « *forte demande* » de la part de chercheurs ou d'étudiants, les demandes ayant afflué dès l'entrée du fonds Couperie, lequel a déjà fait l'objet de consultations, de même que le fonds de L'Association.

D'un point de vue plus pragmatique, la bibliothèque de la Cité ne possède pas encore de politique d'archivage. Elle dispose cependant de certains principes d'acquisition. Le champ d'intervention est défini très largement : il n'a pas de limite géographique ou chronologique, la seule contrainte étant que le producteur doit avoir un lien avec la bande dessinée et que le fonds concerne principalement ce *medium*. La bibliothèque de la Cité est en effet plutôt dans une logique de constitution des fonds encyclopédique ; il n'y a pas de contrainte relative au patrimoine français. Les producteurs ciblés sont principalement les spécialistes du domaine, critiques, journalistes, historiens de la bande dessinée, ainsi que les éditeurs. D'autres organisations telles que festivals ou revues pourraient aussi être concernées. L'approche archivistique ne concerne *a priori* pas les auteurs de bande dessinée, qui relèvent plutôt du ressort du Musée de la BD de la Cité²⁵. En terme de typologie documentaire la bibliothèque privilégie pour les fonds d'archives les documents de recherche et de travail (documentation, manuscrits) et non les collections faisant partie de ces fonds (albums, périodiques et autres). C'est pourquoi, dans les conventions de don, on cherche à garantir la possibilité de faire un tri, soit en ne prenant pas certains documents, soit en se réservant le droit d'effectuer des échanges avec des structures étrangères pour des pièces que la bibliothèque possède déjà. Pour les éditeurs, on se limite à la documentation de communication, « *ce qui est diffusé au public* », en excluant – *a priori* – les documents administratifs. Pour le reste, la décision d'acquisition se base sur l'évaluation « *subjective* » du fonds (intérêt et état des documents, redondance/pertinence par rapport aux collections, ...) et du producteur (statut, notoriété, œuvre/activités, ...). Les contraintes liées au don sont également

²⁵ Celui-ci, dans le cadre de sa mission muséale, conserve essentiellement des documents artistiques originaux : planches, dessins, scénarios, et éventuellement des documents de recherche. Ils font en général plutôt l'objet d'un dépôt que d'une acquisition définitive par le musée. Les fonds d'archives n'entrent vraisemblablement pas dans la logique de collection du musée.

prises en compte avant de l'accepter. Catherine Ferreyrolle insiste sur le fait que cette décision n'est pas « *anodine* » et doit être mûrement réfléchie, car elle a des implications importantes en termes de coûts pour la structure. Pour cette raison notamment, la directrice exclut *a priori* l'acquisition onéreuse de fonds. Le fait que l'intérêt de la bibliothèque dans le cadre de la démarche d'archivage porte essentiellement sur les documents de travail, qui n'ont pas de valeur en soi, quitte à renoncer aux collections que peuvent contenir les fonds, justifie ce choix (conditionné aussi par le budget d'acquisition limité de la bibliothèque). Cette position s'explique aussi pour elle par le fait que l'objectif de la démarche d'archivage réalisée à la Cité est de « *sauvegarder* » des fonds à caractère patrimonial menacés de dispersion ou de destruction, et non pas de constituer une Archive de la bande dessinée.

3.2 La conservation du patrimoine documentaire de la bande dessinée en Suisse

Il n'existe pas en Suisse, à l'inverse de la France, d'institution nationale consacrée à la conservation du patrimoine documentaire de la bande dessinée. Hormis le Centre BD, on trouve cependant différentes initiatives locales de constitution de ce patrimoine réalisées par des organisations diverses.

Le Cartoonmuseum de Bâle, dépendant d'une fondation privée créée à l'initiative d'un collectionneur, est un musée qui se consacre à « l'art du dessin satirique »²⁶, que ce soit dans la caricature ou dans la BD, entre autres. Il constitue une collection muséale, principalement d'œuvres originales, dans une dynamique artistique, en vue de présenter la BD « *comme un art et une forme de représentation* », selon les mots de la directrice du musée²⁷. Ouvrant également ses collections à la recherche, le Cartoonmuseum de Bâle s'intéresse aussi à une approche du *medium* dans la perspective de l'histoire culturelle. Il propose des expositions dans le but de « documenter, communiquer, promouvoir et explorer le dessin satirique »²⁸.

²⁶ CARTOONMUSEUM BASEL. *Concept* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.cartoonmuseum.ch/index.cfm/424E7177-1C23-4C99-AF5B5782FEA353FD/> (consulté le 08.10.14). Je traduis de l'anglais.

²⁷ Anette Gehrig, directrice et curatrice du Cartoonmuseum. Cette citation est issue du questionnaire que j'ai soumis à Anette Gehrig dans le cadre de l'enquête réalisée pour ce travail. Voir également la synthèse de l'enquête (chapitre 5) et le compte-rendu intégral de l'entretien (annexe 21). Je traduis de l'allemand.

²⁸ CARTOONMUSEUM BASEL. *Concept* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.cartoonmuseum.ch/index.cfm/424E7177-1C23-4C99-AF5B5782FEA353FD/> (consulté le 08.10.14). Je traduis de l'anglais.

Dans le secteur muséal, on trouve également d'importantes collections de bandes dessinées à la Maison d'Ailleurs d'Yverdon²⁹. Celle-ci constitue une collection muséographique et patrimoniale sur les thèmes de la science-fiction, de l'utopie et des voyages imaginaires. La bande dessinée, notamment nord-américaine, est présente dans ces collections en tant que l'un des principaux vecteurs de ces thèmes, aux côtés du cinéma et de la littérature, sous forme de publications imprimées essentiellement. Destinée à la conservation et à l'exhibition, la collection de la Maison d'Ailleurs a certes une dimension documentaire et scientifique et est accessible pour la recherche, mais ce n'est pas sa première raison d'être. De logique thématique et « *transmedia* »³⁰, l'institution n'a pas pour vocation de documenter le *medium* de la BD non plus que le secteur d'activité qui s'y rapporte. Ainsi, les fonds de bande dessinée qui y sont conservés peuvent être importants, mais ils ne correspondent pas à une démarche patrimoniale ou documentaire pour cet objet.

Dans le domaine de l'information documentaire, on peut citer le cas de la Bibliothèque de Genève (BGE)³¹. Celle-ci ne met pas en œuvre une démarche d'archivage et de conservation spécifique à la bande dessinée. Mais, en tant que bibliothèque cantonale, elle a en charge la constitution du patrimoine documentaire genevois. La bande dessinée entre naturellement dans ce mandat, en raison de l'importance culturelle du *medium* dans le canton, qui s'exprime par une forte présence de celui-ci dans la production éditoriale et la communication graphique notamment. A travers la gestion du Dépôt légal du canton (et des acquisitions complémentaires à celui-ci) et son Département des affiches (lié à l'importance de cette tradition à Genève), la BGE constitue une collection de référence la plus exhaustive possible des publications et des imprimés produits dans le canton de Genève ou par des Genevois à l'étranger (*i.e.* hors des frontières cantonales). L'édition graphique, et de manière générale les productions des artistes graphiques, parmi lesquels les auteurs de bande dessinée figurent en bonne place, est l'un des secteurs auxquels la BGE prête une attention particulière, dans le cadre de cette collection de référence. On établit donc des

²⁹ Je rends compte ici des éléments qui m'ont été communiqués lors d'un entretien avec Frédéric Jaccaud, conservateur de la Maison d'Ailleurs, dans le cadre de l'enquête réalisée pour ce travail. Voir également la synthèse de l'enquête (chapitre 5) et le compte-rendu intégral de l'entretien (annexe 20).

³⁰ Frédéric Jaccaud, conservateur de la Maison d'Ailleurs. Entretien cité.

³¹ Les informations présentées ici, sauf indication contraire, sont le résultat d'une rencontre à la Bibliothèque de Genève avec Mme Barbara Roth, conservatrice du Département des manuscrits, M. Etienne Burgy, responsable du Dépôt légal et Mme Brigitte Grass, responsable du Département des affiches, le 27 mai 2014.

contacts particuliers avec les auteurs de BD et illustrateurs genevois pour favoriser l'entrée (par dons généralement) dans les fonds de l'ensemble de leur production imprimée (qui passe parfois par des canaux de production difficile à cibler via le Dépôt légal)³². La BGE comprend également un Département des manuscrits, qui constitue le patrimoine archivistique privé dans les domaines culturel et intellectuel. Le développement particulier de la BD à Genève n'a pas pour autant impliqué la mise en place d'une démarche d'archivage orientée sur ce secteur d'activité³³. Selon Barbara Roth, il n'est pas dans la politique de l'institution d'avoir une démarche proactive d'acquisition – dans quelque domaine que ce soit – qui exige des moyens excessifs. Le Département des manuscrits de la BGE se revendique plutôt de « *l'attitude historique* »³⁴ qui privilégie la venue naturelle des fonds, sur proposition des producteurs ou de leurs ayants droit. Par contre, la conservatrice témoigne d'une totale ouverture *a priori* à l'accueil de fonds d'auteurs ou d'éditeurs de bande dessinée. Mais la jeunesse de ce secteur d'activité et des ses acteurs fait, selon elle, que la question ne s'est pour lors pas concrètement posée. Ainsi, la BGE a constitué un important patrimoine de la bande dessinée genevoise, mais la démarche se situe à l'échelle locale. On peut se demander si l'inscription récente de la bande dessinée au patrimoine culturel immatériel suisse en tant que tradition vivante genevoise (dont je reparlerai plus loin) peut à terme avoir une influence sur l'attention que l'on porte à la BD dans ce canton.

En dernier lieu, on peut citer la création en 2013³⁵ à Delémont de la Fondation Rosinski, sous l'impulsion du dessinateur Grzegorz Rosinski et des autorités communales, qui travaille au projet d'un musée de la bande dessinée. Celui-ci a pour vocation d'accueillir les œuvres de Rosinski, que celui-ci a apportées dans la Fondation, et s'ouvrira également aux artistes et aux œuvres du monde entier.

³² Pour donner un exemple, M. Burgy cite le cas du dessinateur Exem, qui auto-édite ses mini-albums de bande dessinée en tirages limités. La BGE a établi un contact et un accord avec lui pour l'acquisition de ces ouvrages dans le cadre du Dépôt légal.

³³ La BGE conserve bien un fonds d'archives important pour la bande dessinée, celui de Rodolphe Töppfer, considéré comme le père et premier théoricien de la bande dessinée. Mais celui-ci, qui a été enseignant, pédagogue, écrivain, figure dans le fonds de la BGE à titre de personnalité genevoise du monde de la culture et non pas spécifiquement du fait de son lien à l'histoire de la bande dessinée. A l'heure actuelle, il n'y a pas, selon Barbara Roth, d'autres fonds de personne physique ou morale du domaine de la BD au Département des manuscrits de la BGE.

³⁴ Barbara Roth, conservatrice du Département des manuscrits de la BGE. Entretien cité.

³⁵ Sur la création de la Fondation Rosinski, voir Christ Hostettler (2013)

3.3 Conclusion

Le premier constat que permet cet état de l'existant est qu'en Suisse, aucune autre institution que le Centre BD ne semble pour lors se profiler particulièrement sur le créneau de la conservation du patrimoine de la bande dessinée. Ce patrimoine existe et il peut être conservé localement dans le cadre d'initiatives telles que celles de la BGE. Mais il n'est en tout cas pas abordé sous l'angle des archives. Pourtant, des institutions comme le Cartoonmuseum de Bâle ou des projets comme celui de la Fondation Rosinski témoignent d'un intérêt culturel, artistique et patrimonial pour la bande dessinée qui laissent penser qu'une archive aurait sa place dans cet environnement.

Ensuite, il apparaît que la bande dessinée fait traditionnellement l'objet d'approches bibliothéconomiques et muséales et non archivistiques. Cela peut s'expliquer par le fait que ce sont les œuvres et la création qui sont en premier lieu au centre de l'attention. Il semble néanmoins qu'on en vienne à une approche plus globale de la bande dessinée, qui s'intéresse non plus seulement à la création et à la production imprimée, mais aussi à tout l'univers de la bande dessinée, en tant que pratique culturelle. C'est ce dont témoigne l'exemple de la CIBDI, l'institution de référence pour la bande dessinée en Europe, dont la bibliothèque a intégré l'acquisition de fonds d'archives. Cette démarche permet en effet de documenter d'autres aspects, en s'intéressant par exemple à la recherche sur la bande dessinée et à l'édition, voire à l'ensemble du secteur d'activité, et se rapporte à un intérêt pour la bande dessinée en tant que *medium*. Mais l'approche archivistique est encore à développer.

En effet, il est intéressant de remarquer que la Bibliothèque de la CIBDI a exclu les auteurs de sa démarche d'archivage. Les fonds d'auteurs sont considérés comme relevant de la compétence du Musée. Comme si les archives des auteurs, parce qu'elles se rapportent à la création, aux œuvres, ne pouvaient que faire l'objet d'une approche artistique et ne pouvaient pas être considérées comme du matériel documentaire. Il est vrai que les documents de création recèlent une ambiguïté : les planches originales et les dessins ont une valeur artistique intrinsèque, en tant qu'objets, et peuvent être considérés comme des œuvres en soi, à l'instar des œuvres picturales. Une approche archivistique des documents d'auteurs permettrait pourtant de constituer des ressources documentaires fondamentales pour aborder la bande dessinée, son histoire et ses œuvres. En effet, dans une perspective archivistique, on

considère les documents par rapport à l'ensemble qu'ils constituent et au lien avec leur producteur et l'activité dont ils résultent. On ne considère pas (seulement) la planche isolée comme une œuvre, mais on aborde l'œuvre à travers toutes les planches d'une bande dessinée, puis à travers tous les dessins qui ont précédé les planches, tous les croquis qui ont abouti aux dessins, toute la documentation qui a inspiré les croquis, toutes les notes griffonnées dans un carnet qui ont fait germer les idées. Plus encore, on la rattache à d'autres documents (correspondance, comptabilité, factures, contrats, commandes, collections), qui, ainsi réunis, peuvent raconter la vie de son auteur, l'organisation de son activité créatrice, sa situation professionnelle, les pratiques en cours dans le milieu de l'édition, le statut social et administratif des artistes, le développement de la formation, la pénétration de la bande dessinée dans le tissu culturel, la vie culturelle d'une région ou d'une communauté, ... L'approche archivistique permet ainsi de situer la création par rapport à un contexte biographique et socio-économique. Ainsi, on peut porter sur les auteurs et ce qu'ils produisent un regard documentaire et cette approche est complémentaire à l'approche esthétique ou historique que propose la présentation muséographique des œuvres et des artistes, car elle représente une source pour la compréhension de la bande dessinée.

Cela étant, acquérir des fonds d'archives d'auteurs peut représenter un problème pour une structure d'archives. Comme les archives d'écrivains – plus encore peut-être, de par leur dimension d'œuvres picturales – les documents créatifs qui constituent une part importante des fonds d'auteurs peuvent avoir une valeur sur le marché de l'art et représenter une source de revenus pour leur auteur. Quant on sait les sommets³⁶ que peut atteindre la valeur de ces documents, on conclut que l'acquisition de fonds d'auteurs par l'achat est délicate à envisager pour une structure d'archives. D'autres solutions doivent alors être envisagées. En termes d'acquisition, la pratique du CBBB est intéressante : si le musée n'acquiert pratiquement aucun document original, il n'en constitue pas moins un fonds sous forme de copies numériques qu'il réalise des documents accueillis en dépôt. Cette forme d'archivage numérique est une formule intéressante qui permet d'envisager tout de même l'acquisition de fonds artistiques intégraux malgré des budgets limités. Sa faisabilité mériterait d'être étudiée.

³⁶ Depuis peu, des ventes aux enchères publiques consacrées à la bande dessinée sont organisées par des maisons comme Christie's. Dans ce contexte, le prix de certaines planches et dessins peut atteindre des centaines de milliers d'euros, voire des millions pour les planches les plus recherchées. Voir notamment à ce propos Salsportas et Delcroix (2014) et Pasamonik (2014).

Cet état de l'existant pose aussi des questions quant à la démarche d'acquisition. Je me suis rattachée pour ma part à travers le parcours théorique que j'ai proposé à une démarche d'archivage organisée autour d'une politique d'acquisition et soutenue par une stratégie d'acquisition active et même proactive. En observant comment procèdent d'autres structures qui pratiquent l'archivage, en l'occurrence la BGE et la Bibliothèque de la CIBDI, je constate qu'un tel fonctionnement ne va pas de soi. En opposant « *l'attitude historique* », selon ses termes, à une stratégie proactive, Barbara Roth a mis en évidence le fait qu'il s'agit d'un parti à prendre. Catherine Ferreyrolle pour sa part relativise la portée d'une démarche proactive en mettant en avant le rôle des opportunités. Elle reconnaît néanmoins l'importance d'établir des relations de confiance et d'informer et de sensibiliser le public concerné. Dans le cas d'un projet concret d'archivage concernant le secteur de la bande dessinée, une tendance à la proactivité me semble toutefois se justifier, car contrairement à d'autres domaines de la vie intellectuelle, culturelle, scientifique, il n'y a pas de tradition de constitution et de conservation du patrimoine. Un premier effort est nécessaire pour amorcer le processus et en ce sens il peut se révéler utile d'agir stratégiquement et activement pour identifier les producteurs cibles, aborder la question et chercher des ouvertures pour l'acquisition d'archives.

4. Analyse de la situation du Centre BD de la Ville de Lausanne

4.1 Présentation

Le Centre BD de la Ville de Lausanne³⁷ est une unité du Service Bibliothèques et Archives de la Ville de Lausanne (BAVL). Il a pour fonction la gestion d'un fonds³⁸ patrimonial de la bande dessinée suisse et internationale (essentiellement francophone, germanophone et anglophone). Son existence reflète une volonté publique de mettre en place une démarche de préservation et de valorisation de ce patrimoine artistique et culturel. La vocation du Centre BD est de « devenir la référence patrimoniale incontournable pour tout ce qui touche à la création et l'édition suisse »³⁹.

Le Centre BD trouve son origine dans l'initiative de l'ancien directeur des Bibliothèques (de 1979 à 2002), Pierre-Yves Lador, qui entama la constitution d'un fonds patrimonial de bandes dessinées pour la bibliothèque, en vue de conserver la trace de cette production artistique⁴⁰. Ce fonds, parallèle aux collections de lecture publique de la bibliothèque, a été petit à petit doté d'une structure et d'une gestion *ad hoc*. Depuis 2013, il est indépendant de la bibliothèque. Dans le cadre d'une réforme globale des bibliothèques et suite à la refonte de l'identité et de la communication des différentes unités du Service BAVL⁴¹, le Centre BD bénéficie dorénavant d'une identité intellectuelle et visuelle propre et distincte de celles des deux autres unités que sont

³⁷ La plupart des informations présentées ici sont, sauf indication contraire, issues des rapports d'activités du Centre BD pour les années 2010 à 2013 et des entretiens avec le responsable et les collaborateurs du Centre BD ainsi que d'une visite guidée des collections.

³⁸ Dans la terminologie appliquée au Centre BD, le terme « fonds » désigne plusieurs entités : il est utilisé pour désigner à la fois l'ensemble des ressources documentaires constituées (le fonds géré par le Centre BD) ; les différentes parties qui le composent, distinguées d'après leur typologie documentaire (le fonds albums, le fonds périodiques, le fonds de littérature secondaire), qui sont en fait des collections de documents d'une même nature ; et des ensembles composites, en terme de typologie documentaire, identifiés d'après leur provenance (le fonds Ghebali, le fonds de tel auteur ou de tel éditeur).

³⁹ SITE OFFICIEL DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Centre BD de la Ville de Lausanne – Lausanne et la BD* [en ligne]. Disponible à l'adresse :

<http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/histoire-et-patrimoine/lausanne-et-la-bd.html> (consulté le 08.10.14)

⁴⁰ SITE OFFICIEL DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Le Centre BD, historique* [en ligne].

Disponible à l'adresse : <http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/histoire-et-patrimoine/lausanne-et-la-bd/fonds-patrimonial-de-la-bd-historique.html> (consulté le 08.10.14)

⁴¹ SITE OFFICIEL DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Identité visuelle du service BAVL* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/culture-a-vivre/bibliotheques/evenements-actuels-et-passes/identite-visuelle-du-service-bavl.html> (consulté le 08.10.14)

les Bibliothèques et les Archives de la Ville. Le lien entre les unités de ce Service reste néanmoins très fort, puisqu'elles reposent toutes trois sur un seul et même support administratif et partagent leurs infrastructures et ressources matérielles et humaines. Le personnel attiré du Centre BD se compose d'un conservateur (depuis 1999), Cuno Affolter, spécialiste reconnu de la bande dessinée, engagé à 80% et d'un bibliothécaire professionnel (depuis 2010), Boris Bruckler, qui y travaille à 50%. Plusieurs collaborateurs des Bibliothèques effectuent également diverses tâches pour le Centre BD (achats, rangement, inventaires, catalogage, etc.).

Outre l'enrichissement, le traitement et la conservation de ce fonds, le Centre BD participe activement à la diffusion du patrimoine, principalement par la contribution à la réalisation d'expositions (conceptualisation, sélection et prêt de documents, prestations techniques), par la production de ses propres expositions⁴² et en mettant les fonds conservés à disposition des chercheurs et étudiants⁴³. Il développe également une série d'activités dans le but de se positionner en tant que centre de compétences sur la bande dessinée suisse et internationale. En ce sens, il apporte une expertise scientifique via différents canaux, comme le SwissInfoDesk⁴⁴ et le commissariat d'expositions⁴⁵. Les collaborateurs du Centre BD interviennent également régulièrement en tant qu'experts dans des conférences, tables rondes, colloques, animations se rapportant à la bande dessinée. Disposant d'un rayonnement international, le Centre BD est par ailleurs bien identifié au sein de l'ensemble des institutions spécialisées dans le 9^{ème} art (conservation, diffusion, promotion, soutien à la création, etc.) en Europe⁴⁶. En participant à différents événements réunissant des professionnels du livre et de la conservation dans le domaine de la bande dessinée,

⁴² Le Centre BD a notamment réalisé plusieurs expositions dans le cadre du festival BD-FIL et à la Bibliothèque de Chauderon dans le cadre de l'Agenda culturel des Bibliothèques de la Ville de Lausanne (Centre BD 2010-2013).

⁴³ Depuis 2010, le Centre a accueilli des dizaines de recherches, allant de travaux de gymnasiens à une recherche multidisciplinaire soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), en passant par de nombreux travaux universitaires (Centre BD 2010-2013).

⁴⁴ Le Centre BD est le référent pour la bande dessinée du service de référence virtuel sur la Suisse de la BN. SITE OFFICIEL DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Le Centre BD, historique* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/histoire-et-patrimoine/lausanne-et-la-bd/fonds-patrimonial-de-la-bd-historique.html> (consulté le 08.10.14)

⁴⁵ Le Centre BD a par exemple assisté le commissariat de l'exposition « La BD suisse à Bruxelles » du Centre belge de la BD en 2014 et assumé la responsabilité scientifique de l'exposition « Félicitations c'est un monstre ! Les naissances monstrueuses dans la bande dessinée » au château de Valangin en 2013.

⁴⁶ Voir notamment à ce propos l'article de Bruckler et Sardet (2012).

ses représentants travaillent activement à l'entretien d'un réseau professionnel et à la promotion de leur fonds et de leurs activités. Localement, le Centre BD met également en place des activités de promotion et de sensibilisation du public, en organisant par exemple des visites des collections à l'intention de groupes ciblés⁴⁷.

De nature essentiellement bibliothéconomique, le fonds du Centre BD se développe selon plusieurs axes. Le suivi de la production de publications de bande dessinée, par le biais d'achat dans le circuit commercial courant – et selon une politique documentaire spécifique (cf. *infra*) – permet de constituer une collection de référence pour la BD – un peu à l'image de ce que réalise un Dépôt légal dans un périmètre géographique, mais dans un champ thématique. Parallèlement, le Centre BD développe un fonds de littérature secondaire et élabore des dossiers documentaires sur la bande dessinée, ses acteurs et ses problématiques. Le fonds du Centre BD a également une dimension patrimoniale, dans le sens où il réunit des documents appartenant au patrimoine de la bande dessinée, qui représentent son histoire et son évolution à travers le temps. Ainsi, grâce à l'acquisition de fonds privés (voire de documents isolés ou de lots de documents sur le marché spécialisé), des collections historiques d'albums anciens mais surtout de périodiques de bande dessinée, disparus de la circulation et n'ayant été conservés par aucune institution, sont rassemblés et témoignent du développement du 9^{ème} art depuis le début du 20^{ème} siècle. L'acquisition du fonds du professeur Pierre-Yves Ghebali en 2010 a été significative dans ce domaine. Elle a permis d'intégrer une collection unique de périodiques francophones des années 1920 à 1970 qui non seulement appartiennent au patrimoine de la bande dessinée mais illustrent la pénétration du *medium* dans ce contexte. Depuis peu, le Centre BD assume également une fonction archivistique en accueillant les fonds d'archives de différents acteurs de la BD. En effet, en 2012, M. Peter Haas, auteur grison de BD, fait don d'une partie de ses archives liées à la création de son best-seller outre-Sarine, « L'histoire des Romanches en bande dessinée ». Contenant planches originales et documents de travail, ces archives permettent d'appréhender l'activité de création de l'auteur et ont fait l'objet d'une exposition dans le cadre de BD-FIL 2012, reprise dans d'autres institutions par la suite (Bibliothèque de Chauderon, Alte Kaserne Winterthur). Depuis, ce processus se poursuit via le don ou l'achat d'autres fonds d'archives : auteurs, éditeurs, journaliste, libraire (cf. *infra* pour le détail).

⁴⁷ En 2013, le Centre a ainsi accueilli entre autres les Amis de BD-FIL, le Cercle littéraire de Lausanne, un groupe de professeurs et étudiants de l'UNIL, des journalistes et des collectionneurs (Centre BD 2013).

4.2 Le projet d'archivage du Centre BD

Ces récentes acquisitions encouragent le Centre BD à entamer un virage archivistique et à développer et organiser cette fonction. Le principe est de collecter des fonds d'archives en vue de documenter la création suisse de bande dessinée ainsi que le secteur d'activité lié à la production et à la diffusion de la bande dessinée, en Suisse principalement. Ces fonds d'archives seraient traités dans la logique archivistique selon le principe de respect de la provenance, en vue de maintenir l'unité organique avec le producteur et l'activité dont ils sont le fruit. Une telle archive est destinée à contribuer à la constitution du patrimoine suisse de la bande dessinée et à nourrir la recherche portant sur le *medium*. Cette nouvelle orientation étoffe la mission du Centre BD et renforce ses fonctions patrimoniale et scientifique, parallèlement à la conservation de la production éditée de bandes dessinées.

4.3 Contexte et environnement

Cette nouvelle orientation fait sens par rapport à l'environnement institutionnel du Centre BD. En effet, elle s'inscrit en cohérence avec le projet de service, né de la réunion des Bibliothèques (y compris ce qui était alors le Fonds patrimonial de bande dessinée) et Archives de la Ville en 2009 et désigné désormais sous l'acronyme BAVL⁴⁸. La démarche de regroupement amorcée alors se poursuit aujourd'hui avec l'élaboration du projet de la Maison du Livre et du Patrimoine (MLP)⁴⁹ et la conduite de la politique publique du livre et de la lecture de la Ville par le service (cf. *infra*) ; La MLP prévoit de réunir sous un même toit administratif et physique les activités d'information documentaire de la Ville en vue de favoriser et développer les synergies entre elles. L'hybridation de l'activité du Centre BD par l'introduction d'une fonction d'archivage – et non plus seulement bibliothéconomique – prend tout son sens, dans la logique d'un Service qui cultive la rencontre entre les fonctions d'information documentaire et les interactions entre ses unités. La construction de la MLP signifiera aussi l'emménagement dans de nouveaux locaux mieux adaptés (en termes d'espace et de conditions de conservation) aux fonctions de conservation du Centre BD.

⁴⁸ SITE OFFICIEL DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Bibliothèques & Archives de la Ville* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.lausanne.ch/lausanne-officielle/administration/logement-et-securite-publique/bibliotheques-archives-de-la-ville.html> (consulté le 08.10.14)

⁴⁹ SITE OFFICIEL DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Maison du livre et du patrimoine* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.lausanne.ch/lausanne-officielle/administration/travaux/architecture/etudes-et-constructions/organisation-de-concours/maison-du-livre-et-du-patrimoine.html> (consulté le 08.10.14).

Au niveau local, d'autres éléments favorisent le positionnement du Centre BD comme pôle scientifique et centre de ressources documentaires et patrimoniales de la bande dessinée. En effet, la ville de Lausanne compte deux structures actives dans le déploiement de la bande dessinée avec lesquels le Centre BD peut articuler ses missions. Le festival BD-FIL⁵⁰, qui vivra sa dixième édition en septembre 2014, propose en effet chaque année un événement festif et culturel autour de la bande dessinée, avec un programme d'expositions (une dizaine à chaque édition, dont la plupart sont des créations originales), de conférences et d'autres animations pour tous les publics. Avec 30'000 visiteurs annuels et un soutien institutionnel fort, il offre une grande visibilité aux activités de la bande dessinée suisse et internationale et constitue une plateforme d'échange pour le public, les artistes et les autres professionnels du secteur. Ce rendez-vous annuel, qui s'appuie sur de nombreuses collaborations avec les institutions culturelles locales et d'ailleurs, témoigne d'une volonté publique de faire rayonner la BD à Lausanne. Le festival occupe d'ailleurs une place stratégique au sein de la nouvelle politique publique du livre de la Municipalité lausannoise (cf. *infra*). Incarnant le soutien à la diffusion publique des œuvres, un des deux axes de cette politique, la subvention du festival BD-FIL est pensée comme la « [concrétisation de] l'importance que tient la bande dessinée à Lausanne et que la ville a su faire valoir par le développement de son Centre patrimonial »⁵¹. Cette politique publique du livre revendique donc aujourd'hui une intégration plus forte au sein du festival du patrimoine BD suisse, en même temps qu'elle réaffirme l'intérêt du politique pour le *medium*. Parallèlement, à l'Université de Lausanne, se constitue un noyau de recherche sur la bande dessinée et un réseau pour la promotion de la culture scientifique de la bande dessinée et la valorisation du patrimoine. Plusieurs chercheurs de la Faculté des Lettres, provenant de disciplines diverses (histoire de l'art, cinéma, littérature notamment) se sont regroupés au sein du Groupe d'étude sur la bande dessinée (GrEBD). A travers des activités telles que l'organisation de cours, d'événements scientifiques, de conférences et d'expositions publiques, la publication d'ouvrages ou la direction de projets de recherche, le GrEBD s'est donné pour mission de « promouvoir la recherche académique sur la bande dessinée, notamment dans ses aspects

⁵⁰ À propos du festival BD-FIL, voir le site internet de la manifestation: <http://www.bdfil.ch/> (consulté le 08.10.14)

⁵¹ MUNICIPALITE DE LAUSANNE, 2014. *Rapport-préavis N°2014/18 pour une politique publique du livre et de la lecture* [en ligne]. 10 avril 2014. Disponible à l'adresse: http://www.lausanne.ch/agenda-actualites/actualites-municipales.html?id_decision=27490 (consulté le 08.10.14)

formels, narratologiques, historiques et culturels »⁵². Une mission qu'il associe à celle de « valoriser et exploiter les fonds exceptionnels de la bibliothèque municipale gérés par les conservateurs du Centre BD de la Ville de Lausanne »⁵³. De fondation récente (début 2014), la création du GrEBD vient cependant sanctionner l'existence *de facto* d'intérêts et de projets scientifiques relatifs à la bande dessinée développés depuis plusieurs années à l'Université de Lausanne.

La cohabitation dans une même ville d'un fonds scientifique et patrimonial, d'un groupe d'étude universitaire et d'un festival d'envergure internationale, représente un pôle de compétences unique en matière de bande dessinée en Suisse, propice à toutes sortes de collaborations transversales. Dans ce contexte, l'existence d'une archive de la bande dessinée au cœur de ce carrefour aurait une réelle pertinence.

Au niveau politique, on peut encore prendre en compte le renforcement de la politique publique du livre de l'administration lausannoise, prévu par le *Rapport-préavis pour une politique publique du livre et de la lecture* de la Municipalité, dans le cadre du programme de législature 2011-2016⁵⁴. En effet, ce préavis, qui sera voté à la fin du mois d'août 2014, prévoit de remettre l'ensemble de l'application de cette politique au service BAVL, qui partageait jusqu'alors cette tâche avec le Service de la culture. Si l'on peut s'étonner – et regretter – que le projet de politique du livre et de la lecture ne comprenne pas un volet patrimonial⁵⁵ et concentre la mission sur les bibliothèques, on peut néanmoins déduire de cet accent politique mis sur le livre la convenance de développer des projets qui s'attachent à la création et au secteur d'activité livresques. En confiant par ailleurs sa mise en œuvre au Service BAVL, parallèlement au projet de Maison du Livre et du Patrimoine, envisagé comme un pilier de la politique, celle-ci accorde une visibilité particulière au Service et à ses activités. Elle lui attribue en outre un rôle d'institution culturelle majeure du livre pour la ville. Porter un regard patrimonial sur le livre, ou du moins une de ses dimensions qu'est la bande dessinée, dans le

⁵² GROUPE D'ETUDE SUR LA BANDE DESSINEE, 2014. *Qui sommes-nous?* [en ligne]. Disponible à l'adresse: <http://www3.unil.ch/wpmu/grebd/groupe/qui-sommes-nous> (consulté le 08.10.14)

⁵³ *Idem*

⁵⁴ Ce paragraphe s'appuie sur le contenu de ce document : MUNICIPALITE DE LAUSANNE, 2014. *op. cit.*

⁵⁵ Le programme de la politique publique du livre et de la lecture est pensé en deux axes, dotés de budgets propres : le soutien à la création et à l'édition via l'attribution de bourses et de subventions et le soutien à la diffusion et à la valorisation publique des œuvres par le biais notamment d'une participation au financement des actions de mise en valeur des créations par les bibliothèques, librairies, manifestations et événements de proximité (MUNICIPALITE DE LAUSANNE 2014).

cadre d'une unité de ce Service s'intègre donc avec cohérence à la nouvelle fonction qui lui est assignée.

Il convient par ailleurs de noter que le développement de la bande dessinée au niveau institutionnel est propre à la Ville de Lausanne, de même qu'une certaine attention portée à celle-ci dans le cadre de la politique culturelle de la ville. Un intérêt particulier pour le *medium* de la bande dessinée ne se retrouve pas au niveau fédéral. A l'OFC⁵⁶, si l'on reconnaît que la bande dessinée peut appartenir au « paysage culturel suisse », comme « expression artistique », celle-ci ne fait pas l'objet d'une prise en considération spécifique. C'est seulement par rapport aux livres que la BD peut être prise en compte dans les programmes de soutien à la création de l'OFC ou des programmes de conservation patrimoniale (collection de référence suisse constituée par la Bibliothèque Nationale (BN)). Seuls le Canton et la Ville de Genève, assumant l'héritage de Rodolphe Töpffer, accordent une certaine reconnaissance culturelle à la bande dessinée en tant que telle. Ils décernent par exemple annuellement trois prix⁵⁷ pour soutenir la création de BD genevoise et internationale et s'investissent dans la conservation du patrimoine imprimé de bande dessinée genevois (voir chapitre 3.2). Lors du recensement des traditions cantonales organisé par l'OFC à partir de 2010, dans le cadre de la ratification par la Suisse de la convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel⁵⁸, le canton de Genève a fait inscrire la bande dessinée (aux côtés de l'illustration et de l'affiche) sur la liste nationale des traditions vivantes incarnant le patrimoine culturel immatériel suisse⁵⁹.

⁵⁶ Ces informations (et les citations entre guillemets) sont issues d'un questionnaire que j'ai soumis à l'OFC dans le cadre de cette recherche sur la prise en considération de la bande dessinée dans la politique culturelle fédérale (voir annexe 1).

⁵⁷ Les prix décernés par la Ville et le Canton de Genève sont décrits sur le site internet de la Ville. VILLE DE GENEVE. SITE OFFICIEL, 2013. *Prix Rodolphe Töpffer de la Ville de Genève* [en ligne]. Mise jour: 19 novembre 2013. Disponible à l'adresse: <http://www.ville-geneve.ch/themes/culture/manifestations-evenements/prix-rodolphe-toepffer-ville-geneve/> (consulté le 08.10.14)

⁵⁸ Concernant cette démarche, voir les pages du site de l'OFC consacrées au patrimoine culturel immatériel: OFFICE FEDERAL DE LA CULTURE, 2012. *Patrimoine culturel immatériel* [en ligne]. Mise à jour: 1er février 2012. Disponible à l'adresse: <http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04335/04341/04342/index.html?lang=fr> (consulté le 08.10.14)

⁵⁹ La liste des traditions vivantes du canton de Genève est disponible sur le site du Canton: REPUBLIQUE ET CANTON DE GENEVE. *Patrimoine culturel immatériel* [en ligne]. Disponible à l'adresse: <http://ge.ch/culture/patrimoine-et-musees/patrimoine-culturel-immateriel> (consulté le 08.10.14). Concernant l'inscription de la bande dessinée dans cette liste, voir notamment Gerber (2012).

4.4 Composition du fonds et modalités d'accroissement

Le fonds⁶⁰ du Centre BD est passablement hétérogène et cette caractéristique semble constituer une vocation. Le Centre BD constitue des collections éclectiques, réunissant des documents de toutes natures et sur différents supports. Sa mission de conservation n'ayant jamais été formellement définie, ses gestionnaires agissent avec une large marge de manœuvre. Cependant, les capacités d'acquisition étant limitées, certains éléments (réseau, compétences des collaborateurs, situation géographique, histoire, ...) et la recherche de continuité dans le développement des fonds prédisposent les conservateurs à s'intéresser plus particulièrement à certains documents ou fonds.

Sur le plan général tout d'abord, il convient de préciser que le Centre BD ne dispose pas d'une politique d'acquisition globale qui détermine les lignes directrices du développement du fonds. Un document interne de 2010 a néanmoins été adopté comme politique documentaire. Il règle en effet uniquement l'acquisition des albums selon des critères spécifiques (par exemple seulement le premier tome des séries de type « manga », achat rétrospectif ponctuel pour certaines catégories de genre : érotique, marvel, ...) mais ne limite pas strictement le champ d'intérêt. Ainsi aucune restriction de langue ni de temps, ni de secteur éditorial n'est formellement établie, bien que dans les faits les productions suisse et francophone, puis alémanique et anglo-saxonne, soient privilégiées. Des principes généraux sont par contre énoncés qui portent sur le développement de l'ensemble du fonds : la prescription de « privilégier impérativement les Helvetica⁶¹ » et les modes d'acquisition prévus (achats courants, achats ou dons de collections et d'archives privées, moissonnage de sites web⁶²). Pour

⁶⁰ Les informations rapportées ici sont celles qui m'ont été transmises oralement et par e-mail par l'équipe du Centre BD, notamment à l'occasion d'une visite physique des collections. Il existe un inventaire officiel du fonds disponible sur le site internet du Centre BD, mais il n'a pas été actualisé récemment.

⁶¹ À savoir, selon la définition issue de ce document : « La notion d'Helvetica peut se définir de manière opérationnelle pour l'institution comme suit : 1. Publications éditées (format analogique) : Tout ce qui est produit ou édité sur le territoire suisse. Tout ce qui est édité ou produit par une personne physique de nationalité suisse. Tout ce qui est édité ou produit par une personne morale dont le siège est en Suisse. A noter que pour les auteurs étrangers domiciliés en Suisse, seule une approche archivistique est retenue. On cherchera à attirer les fonds d'archives de ces artistes, mais on ne cherchera pas à faire les acquisitions de leurs œuvres éditées si elles le sont hors de Suisse. 2. Données électroniques : pour des raisons pratiques, sont concernés les sites qui accompagnent les productions des personnes physiques ou morales relevant du premier critère. Les sites sans équivalent analogique publiés en Suisse. » (CENTRE BD DE LA VILLE DE LAUSANNE 2010)

⁶² Bien que la politique d'acquisition mentionne le moissonnage de sites web de ou consacrés à la bande dessinée, cela n'est pas concrètement effectué.

le reste, ce sont des règles tacites – mais également les concours de circonstances, les opportunités – qui dictent la pratique.

A l'heure actuelle, le contenu du fonds est estimé à environ 200-250'000 documents. A noter cependant que l'estimation de la quantité de documents est rendue délicate en raison de la difficulté à définir une unité (un fascicule, un article, un dossier?) et du fait qu'une partie du fonds n'est pas inventoriée, certaines acquisitions n'ayant pas pu être traitées (c'est-à-dire triées, conditionnées et inventoriées) pour l'instant. L'organisation physique du fonds pose également problème pour en mesurer le volume puisque la variété typologique des documents conservés (du pin's à l'affiche format mondial, en passant par les dossiers documentaires et les collections d'albums) ne permettent pas un format unique de rangement (armoires à tiroirs, dossiers suspendus, compactus, étagères, cartons) ; le volume peut donc difficilement être mesuré en mètres linéaires par exemple. Les deux fonds principaux du Centre BD sont le fonds albums et le fonds périodiques, et d'autres représentent encore une large typologie documentaire. Ils sont décrits dans le tableau fourni dans l'annexe 2. Les périodiques représentent une valeur importante dans une collection de référence, dans la mesure où ils ont représenté le principal canal de diffusion de la bande dessinée au moins jusqu'aux années 1970 et sont donc essentiels pour l'histoire de la bande dessinée. De plus, il s'agit de documents rares et qu'il est plus difficile de réunir, *a fortiori* en bon état, car ils ont souffert de la déconsidération du *medium* (la BD) et du support (les journaux) et n'ont pas fait l'objet d'une conservation autre que celle de collections personnelles. Ces périodiques représentent l'une des sources privilégiées pour la recherche sur la bande dessinée.

Parallèlement à ces fonds bibliothéconomiques, on trouve désormais plusieurs fonds d'archives privées à proprement parler. Le fonds Peter Haas, auteur suisse de bande dessinée des années 1980, constitué de planches originales et de travaux préparatoires ; le fonds Véronik, auteure suisse de bande dessinée active également dans les années 1980, composé de planches originales, documents préparatoires et iconographiques (photos) et contrats ; le fonds Anne-Marie Simond, considérée comme la première femme auteure de bande dessinée professionnelle en Suisse ; le fonds Ariel Herbez, journaliste genevois et spécialiste de bande dessinée, qui a fait don d'une partie de ses archives professionnelles (documents publicitaires reçus dans le cadre de son activité, version pre-print de ses articles) ; le fonds Becker, contenant des

contrats de la maison d'édition Becker Illustration d'Hambourg. Très récemment, le Centre BD a également acquis un fonds d'un collectionneur et éditeur allemand, dont une partie représente les archives professionnelles de la maison d'édition concernée. L'acquisition du fonds d'un libraire spécialisé de bande dessinée en Suisse, qui cesse son activité, est également en cours en ce moment⁶³. Il ne m'a malheureusement pas été possible de me faire une idée précise ni du contenu, ni du volume, ni de la typologie documentaire de ces fonds. En effet, aucun de ceux-ci n'a pour lors été traité (bien que les fonds Haas et Véronik aient fait l'objet d'expositions⁶⁴). La collecte de fonds d'archives privées ne bénéficie pour lors pas de cadre quant aux démarches de recherche, de collecte ou de traitement. L'entrée de ces fonds au Centre BD étant récente, l'expérience en la matière est encore nulle. Deux volontés semblent toutefois claires pour les responsables du Centre BD concernant l'activité d'archivage : privilégier l'acquisition non onéreuse de fonds et se concentrer sur les personnes et organisations privées appartenant à la catégorie Helvetica (c'est-à-dire les personnes et organisations suisses et/ou établies en Suisse).

Concernant la nature des collections, il peut-être utile de préciser encore que les documents électroniques en sont pour ainsi dire absents. Le Centre BD de Lausanne ne dispose pas des moyens humains et techniques suffisants pour s'investir dans cet aspect de la conservation, mais peut compter sur le support technique des Archives de la Ville.

4.5 Organisation et fonctionnement

4.5.1 Outils d'organisation intellectuelle

Un instrument de recherche dans les fonds existe sous la forme d'une base de données sur le logiciel FileMaker, répertoriant tous les documents catalogués. Cette base de données est généralement manipulée par le bibliothécaire sur demande des personnes effectuant des recherches au Centre BD. Quelques inventaires sur Excel ont également été réalisés. Le traitement des fonds d'archives n'ayant pas encore été réalisé, j'ignore sous quelle forme et avec quels outils ils seront inventoriés.

⁶³ Le Centre BD a exprimé le souhait que les identités de cet éditeur et de ce libraire ne soient pas publiées.

⁶⁴ À l'occasion du festival BD-FIL 2012 ainsi qu'à la Alte Kaserne de Winterthur pour le premier et à la Bibliothèque de Chauderon pour le second.

4.5.2 Budgets et modes d'acquisition

Le Centre BD possède un budget d'acquisition propre, même si une partie de celui-ci est géré par le service d'achats des Bibliothèques de la Ville. Il dispose de 50'000 CHF par année pour les achats courants (suivi de la production imprimée d'albums et de littérature secondaire, abonnements aux périodiques). Pour l'acquisition de documents ou fonds particuliers (collections privées, documents originaux, pièces isolées, etc.), le montant alloué annuellement est de 30'000 CHF. Le Centre BD alimente également régulièrement son fonds sur la base de dons de personnes privées ou d'échanges. Les autres formes d'acquisition (legs, dépôt, dation, etc.) n'ont pour lors jamais été pratiquées dans le cadre du Centre BD.

4.5.3 Stratégie d'acquisition

Le Centre BD ne met pas en œuvre une véritable stratégie d'acquisition. Pourtant, ses responsables agissent de manière proactive en vue de favoriser l'entrée de documents. L'outil essentiel de cette démarche est le réseautage. Le conservateur du Centre entretient en effet un vaste réseau de contacts avec de nombreux acteurs de la bande dessinée, en Suisse comme à l'international. Le Centre BD réalise en outre de multiples activités de promotion et de représentation. En participant à divers événements permettant de présenter le Centre BD et ses collections, en organisant des événements tels qu'une Rencontre annuelle des collectionneurs à l'occasion de BD-FIL ou des visites du fonds, l'institution cherche à se faire connaître et à se profiler comme « la bonne solution », selon le terme de Boris Bruckler, pour tout propriétaire ou héritier de collections ou de fonds cherchant à s'en séparer ou à en assurer la bonne conservation ainsi que la pérennité. Le Centre BD peut ainsi compter sur une connaissance fine du milieu et les relations personnelles de ses collaborateurs avec les personnes et les entités actives dans le secteur de la BD. Concernant les lignes directrices de constitution des fonds, bien que des principes tacites soient respectés, l'absence de politique d'acquisition qui définisse des axes stratégiques, délimite les champs d'intervention et fixe des critères de sélection fait que le développement des fonds est laissé à la discrétion des collaborateurs. La procédure d'évaluation et de sélection des fonds acquis n'est pas non plus formalisée et s'appuie sur la seule expertise du conservateur.

4.6 Conclusion

Le fonds du Centre BD est aujourd'hui essentiellement une collection bibliothéconomique qui est caractérisée par son éclectisme. L'acquisition de fonds d'archives de la bande dessinée est une fonction récente et peu développée, mais qui permet d'équilibrer l'orientation du Centre BD en constituant des archives qui soient une source sur ce secteur d'activité, parallèlement aux collections qui documentent la production de bandes dessinées. Il a également pour vocation de contribuer à renforcer la dimension patrimoniale pour la Suisse en ciblant le secteur indigène de la bande dessinée. Le bilinguisme est déjà très présent dans les collections (ce à quoi l'origine alémanique du conservateur n'est pas étrangère), ce qui est déjà une base pour chercher à appliquer l'archivage à l'ensemble du territoire helvétique. Le manque de formalisation de la démarche de constitution des fonds du Centre BD pose cependant un problème pour mettre en place l'acquisition de fonds d'archives. En effet, la définition d'un champ et de critères d'acquisition, le développement d'outils de prospection, la définition d'une stratégie et finalement l'existence de moyens techniques et de ressources humaines adéquats pour conduire et traiter les acquisitions et organiser la gestion des fonds sont des éléments qui restent à développer.

5. Enquête sur les archives et le patrimoine documentaire de la bande dessinée

Dans ce chapitre, je rendrai compte de l'enquête que j'ai conduite auprès de différents acteurs de la bande dessinée et du patrimoine autour de la question des archives et du patrimoine documentaire de la bande dessinée. Cette enquête avait pour but d'avoir une première représentation de la réalité des archives dans ce secteur et des besoins et intérêts qu'elles peuvent susciter. Je présenterai dans un premier temps la mise en place de l'enquête et son déroulement et ferai dans un second temps la synthèse des résultats.

5.1 Présentation de la méthodologie

5.1.1 Démarche, objectifs et résultats attendus

La démarche entreprise dans le cadre de cette enquête consiste en deux axes. La première partie de l'enquête concerne différentes catégories d'acteurs de la bande dessinée, représentant la création, la production et la diffusion : les auteurs, les éditeurs, les libraires et les festivals. Les personnes et organisations appartenant à ces catégories sont envisagées comme des producteurs d'archives qui sont potentiellement concernés par la démarche d'archivage étudiée (ils sont désignés dans la suite du texte par le terme producteurs). Le but est ici d'appréhender la réalité des archives (quelles sont-elles, quelle est l'attitude de leurs producteurs à leur égard?) et le positionnement de leurs créateurs par rapport à l'idée d'une conservation à long terme de leurs fonds par une institution de conservation. La seconde partie porte sur des personnes, groupes ou organisations qui témoignent d'un intérêt pour la bande dessinée et son patrimoine documentaire : des musées, festivals, chercheurs universitaires et écoles délivrant de la formation en bande dessinée. Ils sont envisagés comme des utilisateurs potentiels des archives et le but de l'enquête est de saisir leur utilisation des archives et leurs besoins ou attentes en termes d'archives et de patrimoine documentaire (ils sont désignés dans la suite du texte par le terme utilisateurs).

L'objectif était de réaliser un « pointage » en vue de donner un premier panorama de la situation, et non un état des lieux approfondi. L'enquête ne prétend pas rendre compte de manière exhaustive de la situation et en permettre une analyse rigoureuse, mais plutôt recueillir quelques premiers éléments d'information et tester une méthode et des

outils d'enquête. De nature qualitative, elle a été effectuée à une petite échelle et de manière expérimentale. Elle procède par des entretiens individuels sur la base de questions ouvertes. Le but est d'identifier quelques tendances ou particularités concernant les sujets abordés et de les intégrer à la réflexion sur la mise en place d'une démarche d'acquisition de fonds d'archives de la bande dessinée au Centre BD de la Ville de Lausanne.

Les résultats se présentent sous la forme de compte-rendus détaillés de chacun des entretiens (en annexes) et d'une synthèse analytique de l'ensemble dans le corps du travail.

5.1.2 Élaboration de la liste de participants potentiels

La première étape pour la mise en place de l'enquête a été de dresser une liste sélective de participants potentiels. Bien que la perspective à terme de la mise en place d'une démarche d'archivage soit de porter sur l'ensemble du pays, il n'était pas possible, dans le cadre de ce travail, de mener une enquête de grande ampleur. D'entente avec le mandant, j'ai décidé de concentrer l'enquête sur la Suisse romande mais d'inclure également la Suisse alémanique dans la mesure du possible. L'accent particulier mis sur la Suisse romande s'explique par diverses raisons. Des raisons subjectives d'abord, qui concernent les ressources et connaissances limitées qui sont les miennes dans le cadre de ce travail, telles que le problème de la langue, une moindre familiarité avec la culture BD alémanique et le peu de temps à disposition. Mais également, une raison plus objective : de par l'importance du monde francophone dans le développement et l'histoire de la bande dessinée en Europe, ce sont les pays et les régions francophones dans lesquels la bande dessinée connaît un impact culturel plus significatif. En Suisse, Genève présente une concentration importante d'auteurs de bande dessinée – c'est pourquoi ce canton occupe une place particulière dans cette enquête – et les autres cantons romands ne sont pas en reste, tandis que la création et la production de bande dessinée en Suisse alémanique est plus confidentielle.

La liste des participants a été établie en plusieurs étapes. Une première séance avec le mandant a permis de définir les catégories et d'énumérer les participants potentiels en fonction des intérêts de la recherche et des attentes de celui-ci ; puis, une seconde séance avec le conservateur et le bibliothécaire du Centre BD a servi à confirmer et compléter cette sélection. Sur la base de ces deux consultations et de mes recherches

complémentaires, j'ai établi une liste complète qui a été validée par le mandant et à partir de laquelle j'ai lancé mon enquête. La sélection des participants relève donc d'une démarche subjective, qui tient compte de l'intérêt et des propositions du mandant et de mes connaissances personnelles, ainsi que des conseils des experts du Centre BD. J'ai également procédé à des recherches ponctuelles et réfléchi à certains critères communs et distinctifs et j'ai pu confirmer la pertinence de ces choix au contact des différentes personnes rencontrées lors de l'enquête, dont certains sont de fins connaisseurs du milieu. Un tableau représentant la liste des participants est proposé en annexe (annexe 3).

5.1.3 Prise de contact et échantillon final

La liste de participants établie, j'ai pris contact avec chacun d'entre eux dans le but de solliciter un entretien individuel. Le but visé était d'obtenir au moins deux entretiens pour chaque catégorie de participants, à l'exception des auteurs, en raison de leur nombre et de leur diversité, pour lesquels j'ai fixé un objectif de cinq interviews. Pour les organisations, j'ai d'abord sélectionné la personne à contacter, soit sur recommandation du mandant, soit en identifiant la personne qui me semblait la plus proche de ma thématique par sa fonction. Dans les cas où il ne m'a pas été possible de les obtenir par mes propres moyens, les adresses électroniques m'ont été fournies par le mandant ou ses collaborateurs⁶⁵. J'ai rédigé un courriel générique que j'ai personnalisé et envoyé individuellement à chaque personne (voir annexes 4 et 5). Dans de rares cas, j'ai préféré proposer un échange écrit sur la base d'un questionnaire, principalement pour des raisons de langue et/ou de distance, mais j'ai autant que possible privilégié l'entretien individuel en personnes. L'envoi des courriels a eu lieu dans les derniers jours d'avril 2014 pour la plus grande majorité, dans la perspective de situer les entretiens sur les mois de mai et juin 2014. Après une dizaine de jours, pour les catégories pour lesquelles le nombre d'entretiens obtenus ne correspondait pas aux objectifs fixés, j'ai effectué une relance par e-mail, par téléphone ou en personne. Dans l'ensemble, je n'ai reçu que très peu de réponses négatives, mais certaines de mes prises de contact sont restées définitivement sans réponse.

La liste de participants potentiels a donc donné lieu à 34 contacts, pour lesquels j'ai reçu 20 réponses, dont une n'ayant pas donné lieu à un entretien. Une personne a

⁶⁵ A noter que j'ai dû recourir pour prendre contact avec un auteur à l'intermédiaire du conservateur, celui-ci n'étant pas en mesure de me transmettre l'adresse personnelle de l'auteur.

également répondu ne pas souhaiter m'accorder d'entretien par manque de temps. J'ai soumis la liste de ces participants au mandant, qui s'en est montré satisfait. Celle-ci a donc constitué mon échantillon final, qui a représenté 16 entretiens et deux questionnaires. L'échantillon final (voir annexe 6) se révèle donc être quasi exclusivement romand, avec une surreprésentation de Genevois, ce qui correspond aux particularités introduites précédemment. Cependant, l'absence quasi totale de représentant suisse alémanique doit être prise en compte, d'une part en limitant la portée des conclusions qui suivront à la Suisse romande, d'autre part en admettant que la méthode pratiquée pour l'enquête n'a pour ainsi dire pas permis d'atteindre les acteurs suisses alémaniques. On peut d'ailleurs reconnaître que la quantité d'alémaniques dans l'échantillon de base (5/34) était sans doute insuffisante. En somme, il aurait peut-être été plus judicieux et plus cohérent de limiter d'emblée l'enquête à la Suisse romande, compte tenu de ses conditions de mise en œuvre.

5.1.4 Élaboration des questionnaires

En vue de conduire des entretiens dirigés, j'ai réalisé deux questionnaires génériques l'un pour les producteurs et l'autre pour les utilisateurs. Ces questionnaires ont ensuite été adaptés de manière plus ou moins importante aux différentes catégories de participants. Parfois, ils ont également été partiellement individualisés pour correspondre à chaque interlocuteur. Les questionnaires ont été établis en fonction des discussions avec le mandant et sur la base de notions archivistiques.

Le questionnaire producteurs a été conçu en trois parties. Une partie sur la description des archives et leur conservation ; une partie sur le rapport du producteur à ses archives, ses motivations à les conserver, ses intentions quant à leur sort final, sa vision de la conservation institutionnelle de ses archives ; enfin une partie sur les enjeux liés à la constitution et à la préservation du patrimoine documentaire. Le questionnaire utilisateurs consiste en deux volets : d'abord quelques questions sur la manière dont la BD s'inscrit dans les activités des différentes personnes et organisations ciblées ; ensuite des questions sur l'intérêt par rapport aux archives et plus généralement au patrimoine documentaire de la bande dessinée, l'utilité qu'ils présentent pour eux et leurs besoins par rapport à ces documents.

Les questionnaires génériques, présentés en annexe (annexes 7 et 8) doivent être considérés avec circonspection. En effet, ces questionnaires ont été préparés pour servir de guides à l'entretien ; préparer les questions permet de cibler assez

précisément les informations recherchées et de diriger la discussion en ce sens. Cependant, lors de l'entretien, les questions n'ont pas forcément été formulées telles qu'elles ont été écrites ou posées dans l'ordre prévu par le questionnaire. Certaines situations de communication, en outre, ne permettaient pas forcément d'appliquer strictement le formulaire. J'avais également la volonté de ne pas avoir un cadre trop rigoureux dans le but de laisser une certaine liberté aux participants pour s'exprimer sur un sujet abordé pour la première fois.

5.1.5 Déroulement des entretiens

Les entretiens se sont tenus pour la plupart sur le mois de mai, et seuls quelques rares ont eu lieu en juin. A chaque fois, je me suis rendue sur le lieu choisi par l'interviewé, en général son lieu de travail (bureau, atelier, domicile). Les entretiens duraient en moyenne 1h, parfois 30-40mn, parfois 1h30. Ils ont pris la forme d'échanges plus ou moins structurés, dirigés sur la base des questionnaires préalablement préparés. J'ai demandé à pouvoir enregistrer les entretiens, ce qui a été possible dans la grande majorité des cas, afin de constituer une base fiable pour le traitement des informations par la suite.

Dans l'ensemble, les entretiens se sont bien déroulés. Les participants ont pour la plupart joué le jeu de l'interview dirigé et se sont montrés intéressés et ouverts à mes questions. Il y a lieu néanmoins d'évoquer les difficultés inhérentes à ce type d'exercice. Réaliser des entretiens individuels demande un certain savoir-faire et il n'est pas toujours évident de les conduire de manière très rigoureuse. La situation de communication rend parfois la tâche difficile, face à un interlocuteur qui tend à diriger la discussion, fait de nombreuses digressions ou ne répond pas aux questions. Pour l'intervieweur, une certaine habileté et aisance dans ce type de rapport est nécessaire, ce qui dans mon cas a pu faire défaut, surtout au début. La qualité des entretiens varie donc en fonction des situations rencontrées et de la progression de l'enquête, ce qui rend difficile l'exploitation systématique des résultats. J'ai réalisé au cours de l'enquête qu'il aurait été pertinent de transmettre les questionnaires avant le rendez-vous en vue de préparer le participant. J'ai également remarqué, au fil des entretiens, des faiblesses dans mes questionnaires et noté des améliorations possibles. Cependant, j'ai préféré ne pas varier ma méthode d'enquête ou modifier mes questionnaires en cours de route, pour ne pas introduire une hétérogénéité supplémentaire dans mes résultats.

5.1.6 Entretien de calibrage

Une interview a été réalisée préalablement aux autres afin de tester mes outils pour l'enquête (courriel de démarchage et questionnaire), au début du mois d'avril. J'ai pu proposer à M. Philippe Duvanel, directeur du festival BD-FIL, de réaliser mon premier entretien avec lui, ce qui m'a permis de tester les questions et de recueillir son avis sur le déroulement de la démarche. L'avantage de ce choix est que le festival BD-FIL appartient à l'une et l'autre catégorie des producteurs et des utilisateurs. Grâce à cette séance de calibrage, j'ai pu me faire une idée du déroulement des entretiens et ajuster mes outils.

5.2 Synthèse des entretiens

Les résultats de l'enquête sont présentés en intégralité en annexes, sous la forme de compte-rendus détaillés ou de questionnaires écrits. Pour chaque catégorie de participants, j'en ai tiré des synthèses qui mettent en évidence les éléments saillants de l'enquête et relèvent les caractéristiques communes ou distinctives, dans le but d'avoir une impression générale de la situation appréhendée dans le cadre de cette enquête par rapport aux problématiques ciblées⁶⁶.

5.2.1 Producteurs

5.2.1.1 Auteurs⁶⁷

5.2.1.1.1 Leurs archives

Les archives des auteurs semblent constituées essentiellement de leurs documents de nature artistique (ce qui relève du dessin, de la création à proprement parler de leurs œuvres). Les archives d'ordre administratif existent, mais ils ne les considèrent pas comme propres à leur travail d'auteur. Seuls les contrats et la comptabilité font l'objet d'un archivage et d'une conservation, pour des raisons pratiques et pour assurer leurs droits. Presque aucun ne mentionne spontanément la correspondance qui apparaît principalement électronique et n'est en général pas conservée. Seul Exem fait état d'une conception globale de son travail (au delà de l'activité artistique concrète) et d'un

⁶⁶ Dans les synthèses, les mots ou expressions entre guillemets et en italique sont des citations exactes de la personne à laquelle ils sont attribués.

⁶⁷ Les personnes ayant été interrogées pour cette catégorie de producteurs sont cinq auteurs de bande dessinée : Hélène Bécquelin (Lausanne), Tom Tirabosco (Genève), Exem (Genève), Pierre Wazem (Genève) et Cosey (Les Diablerets). Voir annexes 9 à 13 pour les compte-rendus de ces entretiens. La synthèse de l'enquête avec les auteurs est découpée en plusieurs chapitres en raison de la longueur du texte.

archivage exhaustif de tous ses documents dans une perspective documentaire. Les seuls autres documents qui sont dans plusieurs cas aussi considérés comme des archives et conservés sont les articles de presse qui concernent leur travail et, pour certains, la documentation (iconographique souvent) qu'ils utilisent quand ils réalisent une œuvre. Les documents administratifs sont considérés pour leur fonction première et leur valeur de preuve et ne sont pas investis d'une valeur mémorielle ou même de référence. Ce sont vraiment les documents de nature artistique, créative, qui sont pris en compte pour une conservation à long terme et envisagés comme éventuellement constitutifs du patrimoine. Cependant, les auteurs ne se montrent pour la plupart pas indifférents à la valeur documentaire de l'ensemble des documents relatifs au travail d'auteur de bande dessinée et l'intérêt scientifique qui peut s'y rapporter. Le fait de l'évoquer peut les sensibiliser à la démarche, comme ce fut le cas avec Hélène Bécquelin, qui se dit désormais disposée à conserver sa correspondance, aussi administrative. Mais on constate aussi chez certains (Tom Tirabosco, Cosey) une volonté délibérée de réduire la masse de documents conservés et une certaine lassitude par rapport à la prolifération et l'accumulation de documents.

Dans la mesure où les archives des auteurs sont essentiellement de nature artistique, leur typologie varie d'une personne à l'autre, suivant la technique de travail, les différentes étapes, les outils utilisés, etc. Quant au support, peu de surprise : le numérique est présent dans tous les cas, sauf chez Cosey qui y résiste volontairement et perpétue une technique de création traditionnelle cent pour cent manuelle. Pour les autres, le recours aux outils numériques semble généralisé, même s'il n'est pas forcément dominant : les auteurs rencontrés restent des auteurs foncièrement papier. Seule Hélène Bécquelin relève de la création numérique à proprement parler dans la mesure où elle réalise une partie importante de la création sur ordinateur et que le web est son canal de publication privilégié. Et cette manière de procéder a évidemment un impact important sur la nature de ses archives et la manière de les considérer.

Si les documents numériques font aussi, à l'exception des e-mails, la plupart du temps l'objet d'un archivage et d'une conservation (ainsi que de mesures de sauvegarde, comme les copies sur multiples supports), les auteurs avouent parfois, comme Tom Tirabosco, leur ignorance des méthodes et outils de conservation appropriés.

5.2.1.1.2 Leurs démarches de conservation

Le rapport des auteurs à leurs archives est une approche éminemment personnelle qui

dépend de nombreux facteurs. La valeur qu'ils consentent à leur travail et à leurs documents et l'intérêt externe ressenti pour ceux-ci – reconnaissance publique, demande de présentation de leur travail, etc. – jouent un certain rôle dans l'importance qu'ils accordent à leur conservation. Le cas d'Hélène Bécquelin est très parlant à ce propos, pour qui les dessins n'ont que peu d'importance, puisque l'essentiel du résultat se réalise sur l'ordinateur, et qui a dû fabriquer de faux originaux pour présenter son travail dans une galerie. La connaissance d'un intérêt marchand pour les documents semble également intervenir, mais il est plutôt relativisé par les auteurs dans la plupart des cas. La dimension affective entre aussi en compte mais elle est souvent liée à des appréciations qualitatives : on conserve ce que l'on trouve bon, intéressant, important, ce qui a ses yeux représente son travail – et sa personne – comme le font penser les remarques de Pierre Wazem, qui ne garde pas les dessins de ses travaux « alimentaires » ou d'Exem, qui dit avoir mis un peu de lui-même dans chacune de ses créations. De ce fait, une sélection préalable à la conservation de leurs documents est la démarche adoptée par presque tous, sauf Exem, le seul d'ailleurs à mentionner la valeur de référence qu'ont pour lui ses archives, le besoin de s'y rapporter régulièrement pour son travail. Le fait que la conservation de leurs archives tienne plutôt de l'approche qualitative (*i.e.* ce qui est jugé intéressant) explique sans doute en partie pourquoi l'intérêt est moindre pour les documents administratifs, qui n'ont pas de valeur en soi évidente, en tant que pièces. Tous les auteurs rencontrés ont cependant témoigné d'une conservation plus ou moins active de ce qu'ils considèrent comme leurs archives. Mais avec des méthodes et des moyens différents, en fonction de leur mode de fonctionnement, de la valeur attribuée aux documents (affective, financière), des conditions matérielles (notamment l'espace disponible), du besoin de les consulter. Tous se montrent également sensibles à la préservation physique de leurs documents et appliquent des mesures de protection (en les conservant à plat et à l'abri de la lumière), même si certains (Tom Tirabosco, Cosey) disent ignorer les mesures de conservation adéquates, que ce soit pour le numérique ou le papier. Les raisons pour lesquelles ils conservent leurs documents diffèrent également d'un auteur à l'autre, mais certaines motivations semblent communes, telles que l'attachement à ce qui devient une partie d'eux-mêmes, la volonté plus ou moins consciente de constituer sa mémoire, le sentiment de la valeur particulière que revêtent les documents de la création humaine, l'envie de partager et de montrer son travail, de l'ouvrir à toutes les curiosités ou le souhait qu'il continue à susciter de l'intérêt à l'avenir.

5.2.1.1.3 Par rapport à l'archivage à long terme de leurs archives

Les auteurs interrogés se sont montrés plutôt favorables à l'idée d'une conservation institutionnelle à long terme de leurs archives, avec quelques nuances. Ils semblent séduits par l'idée de donner une seconde vie à leur travail par ce moyen, compte tenu de l'existence d'intérêts scientifiques et artistiques pour les documents qui en sont la trace. Mais ce n'est pas la seule raison. Pour Exem par exemple, il en va entre autres de ses aspirations sociales, de sa conviction que le travail artistique doit être mis à la disposition de tous et de sa volonté de ne pas participer à la thésaurisation des biens culturels et à la spéculation financière qui l'accompagne. Quelques réticences cependant peuvent se faire jour, telles celles de Cosey qui ne voudrait pas priver les siens de leur héritage légitime, ou de Tirabosco qui considère que la quantité d'auteurs et de documents produits est trop importante pour mettre en œuvre une démarche de conservation à grande échelle de la création suisse. Malgré cet enthousiasme partagé pour un tel projet, la plupart ne sont pas dans une réflexion active et concrète quant au sort de leurs archives. Selon Tom Tirabosco, président de la Swiss Comics Artists Association (SCAA), les auteurs de bande dessinée en général ont bien d'autres préoccupations immédiates, comme celles de créer et de pouvoir vivre de leur travail, et la conservation de leurs archives n'est pas dans leur souci prioritaire. C'est peut-être aussi une question de génération : alors que Pierre Wazem voyait dans ce sujet « *une pensée de vieux* », Exem se montre plus concerné par ces questions, bien qu'il soit encore en pleine activité. De ce fait également, les auteurs n'expriment pas particulièrement d'attentes ou d'exigences à l'égard des institutions patrimoniales qui prendraient éventuellement en charge la conservation de leurs archives. Le cas échéant, ce sont les questions de l'accessibilité au public (Wazem, Tirabosco, Exem) et de la capacité de l'institution à assumer cette charge et à offrir des conditions de conservation adéquates (sécurité et pérennité) qui reviennent (Cosey, Exem, Tirabosco). Quant au choix de l'institution en question, les réponses varient passablement et à part pour Hélène Bécquelin, bien décidée à confier ses archives à « *Cuno* » (Affolter, le conservateur du Centre BD) et Exem, la question ne s'était jamais posée jusqu'alors. Plusieurs facteurs peuvent intervenir dans ce choix : des raisons affectives, ce qu'Hélène Bécquelin illustre très bien en se disant touchée par la passion du conservateur du Centre BD ; la question de la confiance et de la crédibilité accordée aux institutions en question, ce que le choix de Tirabosco et les préférences de Cosey expriment ; et la connaissance des institutions qui peuvent présenter un intérêt pour

ces documents. On notera à ce propos la remarque étonnante de Tom Tirabosco, évoquant un « *manque* » en termes d'institutions consacrées au 9^{ème} art et le projet de la SCAA de développer un Centre de la bande dessinée qui s'occuperait également de conserver les œuvres des auteurs suisses, qui laisse penser qu'il n'associe pas le Centre BD à cette fonction. On ressent donc le besoin chez certains auteurs d'une institution ayant une certaine crédibilité voire visibilité quant à cette fonction et en les ressources (moyens techniques et financiers, compétences) de laquelle on puisse avoir confiance.

En dehors de ces considérations pratiques, la raison qui emporte l'adhésion des auteurs à un projet de conservation patrimoniale de leurs archives est leur sensibilité, mais en toute modestie, à une démarche de valorisation de leur travail en tant que créateurs et de la bande dessinée en tant que forme artistique.

5.2.1.1.4 Perception du patrimoine et de ses enjeux

De manière générale, il y a d'ailleurs la perception que la constitution du patrimoine de la bande dessinée représente un enjeu important. Pour les auteurs interrogés, conserver la création de la BD est essentiel, car c'est une forme artistique propre aux 20^{ème} et 21^{ème} siècles et un élément de notre culture. Ils sont nombreux du reste à faire directement ou indirectement le lien entre la conservation du patrimoine et la valorisation du 9^{ème} art, du travail de création et du métier de dessinateur. Il semble exister une réelle attente en ce sens, d'une institution capable de porter haut et fort la bande dessinée, de la faire connaître au grand public comme aux spécialistes et de la promouvoir comme un art et une culture tout aussi nobles que la peinture, la littérature ou le cinéma. L'accès aux œuvres pour le public est quelque chose qui est défendu par les auteurs, qui peuvent par ailleurs eux-mêmes, en tant qu'artistes, être consommateurs d'œuvres d'art et réaliser l'importance de pouvoir se nourrir de la création des autres (ce qu'Exem exprime avec passion par exemple). Même si l'intérêt purement scientifique (des historiens, sociologues, littéraires etc.) pour les documents ne paraît pas être ce qui mobilise le plus les auteurs pour la cause du patrimoine. La forte présence de la bande dessinée en Suisse est aussi une raison évoquée par Pierre Wazem pour l'importance d'une reconnaissance patrimoniale de la BD et de la conservation des traces de sa création. Pour ces raisons, on évoque le besoin, du côté de Pierre Wazem et de Tom Tirabosco par exemple, d'une institution à l'image de ce qu'est la Cinémathèque suisse pour le 7^{ème} art, capable d'organiser la conservation des

œuvres et leur diffusion. Hélène Becquelin adresse ses attentes plus largement aux institutions culturelles et politiques pour un véritable engagement à soutenir la création et ceux qui en font leur métier.

5.2.1.2 Éditeurs⁶⁸

Les archives des deux éditeurs rencontrés présentent un profil similaire entre elles : elles sont composées de quatre catégories de documents. Premièrement, les documents qui concernent la gestion de l'entreprise, de nature essentiellement administrative. Deuxièmement, ceux qui concernent la fabrication des livres, à savoir des documents plutôt techniques (graphiques et iconographiques), souvent numériques à l'heure actuelle. Un troisième volet comprend les documents qui se rapportent à la publicité de l'organisation : la presse et l'événementiel (expositions et vernissage). Quatrièmement, les collections et stocks des livres publiés. Ces derniers font déjà l'objet d'une conservation institutionnelle (par des bibliothèques publiques). Les fichiers servant à la fabrication des livres ont une importance particulière pour une maison d'édition. Ce sont eux qui garantissent la possibilité de continuer à imprimer un livre sur le long terme. Il s'agit en quelque sorte du fonds de commerce de l'éditeur. Ces documents sont donc précieusement conservés et font l'objet de mesures particulières de sauvegarde et de pérennisation le cas échéant. Pour le reste, la démarche de conservation est une affaire personnelle. Si du côté d'Atrabile on a pris le parti de tout garder, chez Edition Moderne, les archives subissent des tris successifs et le directeur compose des dossiers d'archives définitives sur les livres publiés, alors que toute la documentation administrative concernant la gestion globale de la structure est supprimée après 10 ans, à l'échéance de l'obligation légale de la conserver. De manière générale, il semble que les documents numériques échappent plus souvent à l'archivage, la correspondance électronique par exemple n'étant pas considérée avec la même attention que celle papier. Pour les deux éditeurs, ce travail de conservation correspond aux mêmes objectifs : disposer de références sur ce qui a été fait d'abord, former la « mémoire » de l'organisation ensuite. On a l'idée que l'archive est non seulement utile mais qu'elle représente la trace d'une activité digne d'intérêt en soi. En effet, des deux côtés on a le sentiment que le travail d'édition s'inscrit dans une histoire relativement importante (celle de la bande dessinée genevoise pour Atrabile, celle de l'édition de bande dessinée en Suisse alémanique pour Edition Moderne) et qu'il est de

⁶⁸ Les personnes ayant été interrogées pour cette catégorie de producteurs sont deux éditeurs de bande dessinée : David Basler, Edition Moderne (Zurich) et Daniel Pellegrino, Atrabile (Genève). Voir annexes 14 et 15 pour les compte-rendus de ces entretiens.

ce fait significatif. Pour cette raison, les deux éditeurs semblent éprouver le désir que le travail de conservation de cette « mémoire » soit poursuivi au-delà de leur propre initiative, que quelqu'un prenne en charge leur patrimoine documentaire après eux. David Basler s'est montré en outre conscient que cela peut avoir une valeur patrimoniale et documentaire, être utile pour la recherche. C'est pourquoi le seul vœu qui vient assez spontanément aux deux éditeurs relativement à la conservation à long terme de leurs archives est qu'elles soient d'une certaine manière disponibles et accessibles. Le Centre BD de la Ville de Lausanne est pressenti comme « *la bonne adresse* » pour cette tâche par David Basler, qui est sensible à l'idée du regroupement thématique et de l'existence d'un savoir-faire spécifique au domaine, mais n'est pas évoqué par Daniel Pellegrino, pour lequel le rattachement de son histoire au territoire genevois semble primer. On peut donc parler d'une conscience patrimoniale dans les deux cas, dans le sens où les éditeurs sont conscients que la BD est un phénomène culturel qui a une histoire et qu'ils en font partie. Cela dit, si Daniel Pellegrino relève l'importance de construire la « mémoire » de la bande dessinée, sans quoi elle disparaît, David Basler relativise l'enjeu patrimonial, considérant qu'il est plus important de promouvoir et de soutenir publiquement et financièrement la création.

5.2.1.3 Festival⁶⁹

Comme je n'ai pu interroger qu'un seul représentant d'un festival au cours de mon enquête, il est difficile d'extrapoler des conclusions générales à partir des informations tirées de ce seul entretien. De même que pour les libraires (cf. *infra*), les archives administratives d'un festival de BD se distinguent peu de celles de toute organisation de ce type, selon le directeur de BD-FIL. La part de documents spécifiques à la bande dessinée est minime selon lui car beaucoup de choses importantes sont faites sans être documentées. C'est une des raisons pour lesquelles, si son directeur est extrêmement attentif à ses archives dont il perçoit l'utilité pour la gestion au quotidien, il est plus sceptique quant à l'intérêt de les conserver à long terme et de documenter les activités du festival. Pour autant, il est tout à fait conscient de l'importance du patrimoine de la bande dessinée et défend la nécessité absolue de la conserver, en tant qu'élément du patrimoine culturel suisse. Pour cela, l'existence d'un musée de la bande dessinée lui semblerait d'ailleurs nécessaire. Mais pour lui, l'enjeu réside dans la conservation de la création, de sa diffusion et de sa réception, et non pas dans la

⁶⁹ La personne ayant été interrogée pour cette catégorie de producteurs est un directeur de festival de bande dessinée : Philippe Duvanel, BD-FIL (Lausanne). Voir annexe 16 pour le compte-rendu de cet entretien.

documentarisation du rôle « accessoire » qu'est celui de passeur qui incombe au festival. Il ne se montre donc pas particulièrement favorable à l'idée d'une conservation à long terme de ses archives par une institution, et ne sait pas ce qu'il adviendra des archives après le délai de conservation légal de 10 ans. Il pense par contre que les publications et collections réalisées dans le cadre d'expositions représentent un patrimoine qu'il serait important de conserver.

5.2.1.4 Libraires⁷⁰

Au vu de mon enquête, les libraires ont représenté la catégorie de producteurs qui semble le moins concernée par les questions d'archivage. Sur cinq libraires contactés, un seul a répondu spontanément et un deuxième a pris le temps de répondre suite à ma visite pour le relancer. Suite aux entretiens, j'ai pu constater d'une part que les archives sont considérées comme de la paperasse administrative sans grand intérêt, encombrante, et qui relève de la gestion d'un commerce aussi ordinaire qu'un autre. Il ne semble pas non plus y avoir chez les libraires le sentiment d'appartenir à un secteur d'activité particulier, d'être concernés par la question de l'histoire de la bande dessinée, sa mémoire, son patrimoine. La démarche d'archivage par une institution patrimoniale dans une perspective documentaire laisse plutôt perplexes les libraires que j'ai pu interroger, mais elle ne choque pas pour autant ni ne suscite de refus définitif. Par contre, c'est la seule catégorie de producteurs qui peut montrer une certaine réticence à communiquer à une entité extérieure des informations qui relèvent des affaires privées ; les affaires de la librairie, dans ces cas où il s'agit de commerces familiaux, sont perçues comme quelque chose de personnel, relevant de la sphère privée de ses propriétaires et qui ne regardent personne d'autre. Cela rejoint le fait que les libraires ont une perception très modeste de leur activité : ils perçoivent leur rôle comme celui de promouvoir la bande dessinée, en en faisant commerce avec passion, et ne se sentent pas forcément concernés par des enjeux plus larges relativement à la bande dessinée.

5.2.2 Utilisateurs

Le but de l'enquête pour la catégorie des utilisateurs potentiels des archives et du patrimoine documentaire de la bande dessinée était d'appréhender l'existence ou non

⁷⁰ Les personnes ayant été interrogées pour cette catégorie de producteurs sont deux libraires de bande dessinée : Vincent de La Rupelle, librairie Cumulus (Genève) et Patricia Rognon, librairie Belphégor (Lausanne). Voir annexes 17 et 18 pour les compte-rendus de ces entretiens.

de besoins concrets et les utilisations envisagées par rapport à de telles ressources. Sur ce point, on peut dire que l'enquête n'a pas vraiment abouti puisqu'aucun des participants n'a pu concrètement faire état d'un besoin ou d'attentes particuliers en rapport avec les archives ni témoigner d'une utilisation active ou de projets concrets d'utilisation de ceux-ci. Par contre, la plupart a fait preuve d'un réel intérêt pour la démarche de constitution et de préservation du patrimoine et les documents patrimoniaux en général. Cette enquête m'a néanmoins permis de prendre connaissance des activités patrimoniales en matière de bande dessinée de certaines institutions prospectées (Cartoonmuseum, Maison d'Ailleurs) et de les intégrer à mon état de l'existant (voir chapitre 3), ainsi que de l'existence d'un écosystème de la bande dessinée en gestation à Lausanne et peut-être plus largement en Romandie (évoqué dans le chapitre 4). Elle a aussi été l'occasion d'évoquer le rôle d'une institution documentaire et patrimoniale consacrée à la bande dessinée et la question des collaborations entre le Centre BD et d'autres acteurs concernés par le 9^{ème} art.

5.2.2.1 Festival⁷¹

A défaut de pouvoir interroger plusieurs festivals de bande dessinée, il est intéressant d'avoir deux points de vue, celui de l'actuel directeur et celui de son successeur, sur les rapports qu'une telle entité peut entretenir avec le patrimoine documentaire. Il en ressort que l'intégration de la dimension patrimoniale dans les activités d'un festival dépend, comme le souligne Philippe Duvanel, de la mission que l'on assigne à celui-ci. Pour le directeur actuel, le festival n'est pas en mesure d'assumer une fonction de valorisation patrimoniale de la bande dessinée ; en effet, le contexte d'expositions à vocation éphémère et événementielle et les moyens dont dispose le festival pour leur réalisation (en termes de temps, d'argent et de forces vives) ne sont pas propres à la production de contenus et de discours documentaires et patrimoniaux. La raison d'être du festival, selon lui, est de mettre en avant la création actuelle dans une perspective de découverte et de promotion de la bande dessinée. Ainsi, pour lui, l'association entre une institution à caractère patrimonial et un festival de bande dessinée trouve ses limites dans la différence de leur mission respective : documenter la bande dessinée et valoriser son patrimoine pour la première, promouvoir la bande dessinée dans le cadre d'un événement culturel et festif pour le second. Dominique Radrizzani défend un

⁷¹ Les personnes ayant été interrogées pour cette catégorie sont les deux directeurs du Festival BD-FIL : Philippe Duvanel, directeur artistique du festival de 2006 à octobre 2014 et Dominique Radrizzani, nouveau directeur dès juillet 2014. Voir annexes 16 et 19 pour les compte-rendus de ces entretiens.

projet quelque peu différent en ce sens qu'il entend donner cette orientation patrimoniale au propos de la manifestation. Sans vouloir s'inscrire dans un discours « *passéiste* », il s'intéresse à une approche de la bande dessinée qui témoigne d'une « *conscience patrimoniale* » du *medium*, c'est-à-dire de son inscription dans une historicité et de son évolution. Dans son optique, une collaboration étroite avec le Centre BD serait profitable aux deux parties : le festival gagnerait à s'appuyer sur la richesse des fonds et les ressources du Centre BD qui lui bénéficierait de la dynamique de l'événement.

Si leurs visions s'opposent quant au rapport que le festival peut entretenir avec le patrimoine et les archives, le directeur actuel et son successeur se rejoignent sur leurs attentes en termes d'institution pour le rayonnement de la bande dessinée à Lausanne et pour la Suisse. Philippe Duvanel souligne l'absence d'un musée de la bande dessinée en Suisse qui permettrait de défendre de manière permanente la place culturelle du 9^{ème} art et serait le partenaire idéal d'un centre de conservation. Plus encore, l'existence d'une institution globale avec différents centres de compétence dissociés serait l'outil idéal à ses yeux. Dominique Radrizzani abonde en ce sens ; la bande dessinée a besoin d'une institution forte et identifiée qui cumule différentes approches du *medium*. Pour lui, il est essentiel que la Ville de Lausanne se positionne sur la valorisation culturelle et scientifique de la BD. N'étant pas, à l'inverse de sa voisine Genève, un « *vivier* » de la création et de la production, la ville doit mettre en avant ses ressources naturelles que sont l'existence de fonds patrimoniaux uniques, le développement de l'étude académique de la bande dessinée dans son université et la vitalité de son festival pour se situer comme un pôle de compétence pour la BD. Ainsi, tous deux semblent penser que le rayonnement de la bande dessinée est une affaire institutionnelle et qu'elle dépend de la volonté politique d'aller – ou pas – dans ce sens.

5.2.2.2 Musées⁷²

Le rapport des musées au patrimoine documentaire de la bande dessinée dépend du type de propos et du thème de l'institution. Seul le Cartoonmuseum exprime un intérêt et des besoins en termes d'archives, de patrimoine documentaire et d'institution patrimoniale consacrés au 9^{ème} art. En effet, c'est le seul musée prospecté dont

⁷² Les personnes ayant été interrogées pour cette catégorie de producteurs sont les conservateurs de différents musées : Frédéric Jaccaud, conservateur, Maison d'Ailleurs (Yverdon), Anette Gehrig, directrice et curatrice, Cartoonmuseum (Bâle), Charlotte Comtesse, conservatrice, Maison du dessin de presse (Morges). Voir annexes 20 à 22 pour les compte-rendus de ces entretiens.

l'activité concerne spécifiquement la bande dessinée (entre autres « arts satiriques dessinés »), qu'il aborde sous l'angle de l'histoire de l'art (en tant qu'art et mode de représentation – à l'égal de la peinture par exemple) et considère aussi comme un témoin et une représentation du contexte historique, culturel et social auquel il appartient. Pour Anette Gehrig, la bande dessinée est un bien culturel majeur et doit être documentée. Selon elle, cette démarche doit se réaliser dans le cadre d'un réseau d'institutions qui prennent en charge chacune un aspect différent : collections d'œuvres originales, collections de publications (albums et périodiques), documentation de la réception des œuvres, etc. Habitée à collaborer avec de nombreux établissements, le point qui lui semble important en matière de patrimoine est le développement de ce réseau et l'amélioration de l'interconnexion entre les différentes missions, dans le but notamment d'éviter des redondances. Pour cela, la directrice du Cartoonmuseum imagine un « *centre de recherche qui réunirait et connecterait les informations des institutions de conservation* ». Mme Gehrig précise qu'il est intéressant pour un musée, qui se concentre sur le développement d'une collection d'œuvres originales, d'avoir accès à des fonds d'autres natures, pour se documenter et faire des recherches, et de pouvoir compter sur les compétences d'un personnel spécialisé.

La Maison d'Ailleurs pour sa part n'a pas un besoin avéré en termes d'archives dans le cadre de son activité. Dans sa fonction muséale, elle travaille essentiellement, pour ce qui regarde la bande dessinée, sur les publications et les œuvres originales. Par ailleurs, si son conservateur reconnaît, d'un point de vue général, l'intérêt de développer des fonds et collections patrimoniales qui documentent la bande dessinée, il ne se profile pas comme un utilisateur de tels fonds ; en effet, la Maison d'Ailleurs a pour but d'exploiter prioritairement dans le cadre du musée la collection dont elle a à charge la constitution et la conservation. Elle collabore avec d'autres institutions et a parfois recours à leurs ressources et collections, mais il s'agit de circonstances ponctuelles selon son conservateur. Quant à la Maison du dessin de presse elle situe actuellement la bande dessinée en dehors de son champ d'activité.

5.2.2.3 Universitaires⁷³

Parmi les universitaires, on dénote un intérêt avéré, quoique relativement neuf, pour la bande dessinée et son étude. Celle-ci semble bien présente à l'Université, que ce soit

⁷³ Les personnes ayant été interrogées pour cette catégorie de producteurs sont des professeurs et chercheurs universitaires : Alain Boillat, Faculté des Lettres, membre fondateur du GrEBD, UNIL, Alain Corbellari, Faculté des Lettres, UNIL, Michel Porret, Unité d'histoire moderne, UNIGE. Voir annexes 23 à 25 pour les compte-rendus de ces entretiens.

au travers d'enseignements, de recherches, de publications scientifiques ou d'autres formes de communication (colloques, expositions). Elle se prête à différentes approches disciplinaires (littérature, histoire, histoire de l'art, narratologie) et l'interdisciplinarité est parfois explicitement privilégiée (dans le cas du GrEBD par exemple, que représente Alain Boillat). Les travaux de ces chercheurs portent actuellement essentiellement sur les produits de la bande dessinée, les documents imprimés, albums ou périodiques. On analyse les œuvres, leur genèse, leur contexte de publication, leur dimension narrative (Boillat), le traitement de certaines thématiques (Corbellari, Porret), leur inscription dans un contexte historique (Porret), etc. Pour plusieurs d'entre eux, les ressources d'un centre patrimonial s'avèrent indispensables, qui propose la mise à disposition de corpus complets, de documents introuvables ou de collections uniques et historiques. Même si les intérêts actuels de recherche ne sont pas spécifiquement orientés vers les documents d'archives, tous déclarent cependant que les angles d'approche possibles de la bande dessinée dans le cadre de l'étude scientifique sont infinis et dépendent surtout des ressources documentaires à disposition. La génétique des œuvres, l'histoire du livre et de l'édition, l'étude de la diffusion de la bande dessinée dans la société, des phénomènes liés aux médias de masse, de la place des œuvres sur le marché de l'art, etc. sont cités comme des thèmes d'intérêt possibles pour lesquels des sources comme des fonds d'archives d'éditeurs et de diffuseurs ou d'auteurs par exemple seraient nécessaires.

Deux d'entre ces professeurs (Boillat, Corbellari) sont des utilisateurs avérés du Centre BD de la Ville de Lausanne. Ils évoquent cependant un besoin concret relativement à l'utilisation des ressources du Centre BD : celui d'outils pour l'organisation intellectuelle des documents et pour la recherche. L'indexation précise des documents, voire leur numérisation dans des bases de données permettant des recherches thématiques ou par critères formels sont évoquées comme une aide précieuse par Alain Corbellari ou Alain Boillat. Ce dernier propose d'ailleurs l'intégration des données de la recherche dans de tels outils.

Du côté des chercheurs de l'Université de Lausanne, on évoque la volonté de développer les collaborations avec le Centre BD pour travailler ensemble à la mise en valeur des fonds et à la diffusion au public des savoirs produits dans ce contexte. On parle aussi de tisser un réseau de partenariats avec différentes institutions culturelles, y compris au-delà des frontières vaudoises, pour faciliter cette circulation des

connaissances et contribuer à l'établissement de l'étude académique de la bande dessinée et de sa communication *extra muros*. Michel Porret relève tout l'intérêt d'une collaboration entre recherche scientifique et démarche patrimoniale, dans le sens où la première participe à la légitimation de la seconde en faisant gagner un « *cran culturel* » à l'objet bande dessinée. Et Alain Boillat de rappeler à ce propos que l'un des objectifs de son groupe d'étude est la valorisation de la démarche et des fonds patrimoniaux du Centre BD de la Ville de Lausanne.

On retiendra aussi parmi les objectifs de la recherche sur la bande dessinée, la volonté de fonder des méthodologies qui n'existent pas encore dans ce champ d'étude récent et celle d'introduire celui-ci dans l'enseignement pour familiariser les étudiants à ce *medium* et aux exigences de la vulgarisation scientifique (Boillat).

On sent donc du côté des universitaires romands, et à Lausanne en particulier, la création d'un « *noyau* » de chercheurs, comme le décrit Alain Corbellari, bien décidés à défendre le statut de la bande dessinée comme objet culturel et sa place à l'Université. Un besoin de fédérer les différents intérêts et approches autour de cette pratique encore peu instituée se fait également jour. Les intérêts croissant et variés de ces chercheurs laissent présager de la pertinence de développer des fonds documentaires plus riches et d'en diversifier la typologie, ce qui permet de créer de nouveaux pôles de recherche. Pour Porret, la priorité reste à ce jour de documenter la diffusion via la conservation des publications et du « *patrimoine critique* » (*i.e* la formation du corpus critique) de la BD, qui témoigne de sa diffusion et de sa réception.

5.2.2.4 Écoles⁷⁴

Du côté des écoles, on relèvera que l'intérêt pour le patrimoine de la bande dessinée peut être lié à l'orientation de la formation. Au Ceruleum, par exemple, la formation délivrée étant une formation pratique, avec un minimum d'enseignement théorique, l'intérêt pour de tels documents et les ressources d'une institution patrimoniale semble moindre. On y reconnaît néanmoins l'intérêt potentiel d'un lieu d'information documentaire relatif à la bande dessinée pour la démarche de recherche et de documentation qui est attendue des étudiants. A l'EPAC en revanche, la transmission d'une culture de la bande dessinée et une appréhension du *medium* dans son

⁷⁴ Les personnes ayant été interrogées pour cette catégorie sont des responsables d'écoles ou de formation de bande dessinée : Patrizia Abderhalden, directrice, EPAC (Saxon), Nicole Rossi, responsable du Bachelor Illustration, BD et graphisme, Ceruleum (Lausanne). Voir annexes 26 et 27 pour les compte-rendus de ces entretiens.

historicité semblent occuper une certaine place. On affirme donc que l'existence d'une institution documentaire consacrée à la BD représente un soutien pour la formation. Des besoins concrets sont identifiés, tels que l'accès à une littérature spécialisée dans le cadre des recherches effectuées par les étudiants et les enseignants, l'existence d'une base de données online classifiée pour permettre les recherches à distance, la mise à disposition de supports didactiques et autres dossiers documentaires. L'école se montre très intéressée du reste à entretenir une collaboration avec une telle institution en vue par exemple de communiquer aux étudiants les archives existantes, de réaliser des expositions en commun et d'organiser le soutien aux jeunes talents.

De ces retours semble émerger le besoin d'une centre d'information documentaire sur la bande dessinée, dont le profil serait plus proche d'une bibliothèque scientifique / centre de documentation. Ce ne sont pas les archives ou les documents patrimoniaux qui sont mis spécifiquement en avant, même si on perçoit, du côté de l'EPAC en tout cas, un intérêt pour le patrimoine et la volonté affirmée de développer la collaboration avec le Centre BD.

5.2.3 Conclusion

Bien que les limites de cette enquête ne permettent pas de tirer des conclusions définitives et de dégager des tendances marquantes, ces résultats invitent à certains constats. Du côté des producteurs, on constate que tout le monde conserve et a une certaine considération pour ses archives. Mais il y a de nombreuses différences quant à ce que l'on conçoit comme appartenant aux archives. Cela tient notamment à la nature du producteur, la production documentaire n'étant pas du même ordre pour un individu – un artiste en l'occurrence – et une organisation. Ces différences influent sur la perception de la valeur des archives. Les auteurs, pour lesquels les archives sont avant tout les documents artistiques, sont conscients de leur valeur, tandis que les organisations, pour qui les archives sont de nature fonctionnelle et administrative avant tout, sont plus sceptiques quant à l'intérêt de ces archives. La tendance est en effet de juger de la valeur des archives en fonction de l'intérêt des documents en soi, ce que l'on peine à reconnaître à des documents de nature administrative. Par conséquent, presque tout le monde trie, sélectionne selon des logiques diverses (gagner de la place, se débarrasser de l'inutile, de l'encombrant, trier le bon du mauvais) et détruit des parties (parfois massives) de ses archives. De manière générale, les individus n'abordent pas spontanément leurs documents dans une perspective documentaire et

il n'est pas certain qu'il y ait une pleine compréhension de ce qui fonde la valeur de l'archive aux yeux des archivistes. Une forme de sensibilisation, d'éducation à l'archive, serait nécessaire pour qu'ils puissent entrer de plein pied dans la question de l'archivage institutionnel et y réfléchir en connaissance de cause. Cette connaissance par les producteurs des enjeux et intérêts de l'archivage est essentielle aussi pour aménager, le cas échéant, le passage des archives de la conservation personnelle vers la conservation professionnelle. Aux producteurs qui seraient disposés à entrer dans un processus d'archivage, on pourrait suggérer certaines pratiques, proposer une liste de documents à conserver, les informer de la typologie documentaire concernée, etc. Cela implique aussi de proposer une alternative à la sélection et à la destruction qui réponde aux besoins concrets des producteurs, de proposer des solutions pratiques pour la conservation de ces documents à ceux qui ressentent le besoin de se débarrasser des archives devenues inutiles à leur activité.

Concernant l'archivage institutionnel, j'ai pu constater aussi que les motivations des producteurs à être impliqués dans un tel processus dépendent de multiples facteurs, qui diffèrent d'une personne à l'autre. Le service d'archives doit y être attentif et chercher, dans sa démarche de prospection, à montrer de quelle manière il peut répondre à ces intérêts. Les attentes qui sont le plus souvent exprimées concernent l'accessibilité, la valorisation et la capacité de l'institution à assumer cette fonction (en termes de sécurité, de conditions de conservation, de compétences). Même si le centre d'archives ne peut pas répondre à toutes les exigences des différents producteurs, il doit mettre le producteur en confiance, en informant clairement sur les conditions de conservation et d'accès et en présentant les garanties de son professionnalisme. Quant à la question de la valorisation, un centre d'archives n'est pas un musée et sa compétence première est la conservation et la mise à disposition. Il n'est que l'un des maillons de la chaîne du patrimoine. Mais il peut expliquer la place qu'il y occupe et comment sa fonction s'articule avec d'autres, celles des chercheurs et des musées qui travaillent, eux, à la communication et à la valorisation. C'est pourquoi il importe de rechercher des partenaires et d'envisager des collaborations.

L'axe de l'enquête qui concerne les utilisateurs semble indiquer que le groupe d'intérêt pour lequel les ressources documentaires patrimoniales sont d'une utilité avérée est celui de la recherche. Celle-ci se concentre à l'Université et est en plein développement, ce à quoi la disponibilité des ressources documentaires contribue de

manière essentielle. Ces utilisateurs ont du reste un rôle à jouer pour la valorisation des fonds et de la démarche patrimoniale et peuvent également être impliqués dans la définition de cette démarche et de ses objectifs. Si l'association – classique dans le domaine des archives – entre les pôles conservation et recherche est une des pistes principales, la recherche de collaboration avec d'autres partenaires, pour la communication et la diffusion auprès du public est également une voie à prendre. Les musées et les festivals semblent *a priori* les partenaires idéals et deux entités ont manifesté leur intérêt à une collaboration avec le Centre BD dans le cadre de cette enquête : le Cartoonmuseum et BD-FIL (du moins par les projets de son nouveau directeur). L'effort doit être poursuivi pour développer le réseau et travailler à la coordination entre les différents acteurs. La piste des écoles mériterait par exemple d'être explorée.

J'aimerais revenir pour conclure sur le fait que l'archivage n'est pas l'apanage des seuls conservateurs. Il existe une chaîne du patrimoine – comme il existe une chaîne du livre, par exemple – à laquelle participent à part égale producteurs, conservateurs et utilisateurs. Il importe, me semble-t-il, pour le succès de la mise en place d'un processus d'archivage, qu'il soit conçu comme un projet commun, qui reflète les intérêts des différents acteurs et qui s'appuie sur une vision commune ; une vision commune de ce qu'est le patrimoine, ce que sont les archives, de leur intérêt, de l'enjeu qui s'y rapporte. Je crois pourtant avoir perçu au cours de cette enquête comme un malentendu par rapport à l'archivage. Les producteurs perçoivent-ils véritablement la dimension archivistique de cette démarche de constitution et de conservation du patrimoine ? Ils constituent des archives qui représentent la « mémoire » de leur activité et se montrent sensibles, le cas échéant, à la conservation à long terme de leur fonds dans l'idée que cela correspond à conserver cette mémoire là. Ont-ils conscience que la démarche archivistique ne s'intéresse pas directement à leur mémoire, mais à celle de la bande dessinée à travers leurs archives ? Que, pour schématiser, elle ne s'intéresse pas à leur histoire, mais à leur témoignage ? Il me semble pourtant qu'une vision, une compréhension commune de la démarche et de ses objectifs est indispensable, parce qu'elle est un point de départ pour se comprendre, se mettre d'accord sur ce qui est intéressant comme document, ce qui a valeur d'archive dans une perspective patrimoniale. N'est-ce donc pas la priorité que de chercher les outils pour construire cette vision commune ?

6. Définir des principes d'acquisition : quelques pistes

L'objet de ce chapitre est de parcourir les différents éléments qui composent une politique d'acquisition, selon le modèle proposé dans la partie théorique en début de travail, et de discuter des principes d'acquisition qui peuvent être pris en compte pour la démarche d'archivage du Centre BD, en regard des recherches et analyses conduites dans ce travail.

Il ne s'agit donc pas de rédiger une politique formalisée et complète mais de s'intéresser à la définition du champ et des critères d'acquisition qui fondent la démarche d'archivage. C'est pourquoi je laisserai de côté les composantes de la politique qui concerne le contexte opérationnel et administratif et les procédures. Je formulerai encore en fin de chapitre quelques recommandations allant dans le sens de la mise en oeuvre d'une stratégie proactive d'acquisition.

6.1 Éléments d'une politique d'acquisition

6.1.1 Mandat

Le mandat de collection du Centre BD concernant les fonds d'archives n'est pas officiellement défini et ne correspond pas à une loi ou à un règlement spécifique. Il s'agit d'un mandat interne à cette unité qui s'inscrit dans sa mission⁷⁵. D'après le projet d'archivage tel qu'il a été défini dans le cadre de ce travail, le mandat du Centre BD en terme d'archives est de collecter des fonds d'archives de personnes privées physiques et morales actives dans le domaine de la bande dessinée, dans le but de documenter la bande dessinée suisse, en tant que secteur d'activité et production artistique, et de constituer ainsi le patrimoine archivistique suisse de la bande dessinée.

6.1.2 Champ d'acquisition

Dans cette section, il s'agit de désigner le champ d'intervention à considérer et d'énumérer les critères d'acquisition. Le champ d'acquisition du Centre BD en termes de fonds d'archives correspond aux fonds d'archives de toutes personnes ou organisations dont l'activité concerne la bande dessinée et se situe en Suisse. De ce fait, il conviendrait de limiter strictement ce champ au domaine de la bande dessinée, à l'exclusion de ceux voisins de l'illustration, du dessin de presse ou de la caricature, et

⁷⁵ La mission du Centre BD ne fait pas non plus l'objet d'un énoncé officiel. Dans le cadre de la présentation de l'institution, j'ai cependant mis en évidence, d'après les informations disponibles, ses fonctions, buts et activités (voir chapitre 4).

aux archives d'origine privée. Les frontières du champ d'acquisition sont également dessinées à travers des critères de différentes natures.

6.1.2.1 Critères thématiques

Par rapport à son mandat de collection, le Centre BD ne devrait pas introduire de limites ou de priorités par rapport à un genre particulier de bande dessinée. Par contre, il est pertinent de mentionner, de manière non exclusive *a priori*, les aspects qui devraient être documentés. Ils correspondent à différentes catégories de producteurs, en l'occurrence celles prises en compte par l'enquête réalisée dans ce travail : la création (auteurs), la production (éditeurs), la diffusion (festivals, libraires, revues), la réception (critiques, journalistes, spécialistes, chercheurs)⁷⁶. En fonction des connaissances actuelles, il est difficile d'établir des priorités entre ces différentes catégories ou aspects. Les utilisateurs des fonds d'archives sondés lors de mon enquête (chercheurs universitaires), ont témoigné d'intérêts multiples et d'une ouverture à travailler sur de nombreux aspects – aussi en fonction des ressources documentaires disponibles – ainsi que d'une approche interdisciplinaire. La seule incitation à prioriser certaines catégories est le fait que, d'après les résultats de mon enquête, la demande pour l'archivage institutionnel, au niveau des producteurs, se situe du côté des auteurs et des éditeurs. L'acquisition de fonds d'auteurs, cela a été évoqué, peut être problématique. S'il n'est pas pour autant question d'y renoncer, ces acquisitions sont en quelque sorte conditionnées par l'énumération d'autres critères, comme la priorisation des modes d'acquisition (favoriser la gratuité ou privilégier le dépôt dans ces cas). Les fonds de personnes morales, et notamment les éditeurs, peuvent donc apparaître *a priori* comme à rechercher en priorité.

⁷⁶ La catégorie réception n'avait pas été intégrée dans l'enquête, notamment pour limiter l'ampleur de l'enquête dans le cadre de ce travail. Mais l'exemple de la Bibliothèque de la CIBDI d'Angoulême atteste que cette catégorie de producteurs est essentielle à prendre en compte pour documenter une production culturelle. Cet aspect s'inscrit aussi très bien dans la démarche d'archivage du Centre BD dans la mesure où il est aussi tout à fait complémentaire à la démarche documentaire générale de celui-ci, qui constitue également une bibliothèque scientifique et une documentation sur la BD (fonds de littérature secondaire et dossiers documentaires Helvetica). L'intérêt de la recherche universitaire pour le corpus critique de la bande dessinée va aussi dans ce sens. Le Centre BD a d'ailleurs déjà abordé cet aspect en accueillant une partie des archives du journaliste et spécialiste de la bande dessinée Ariel Herbez. Les critiques, spécialistes, journalistes et chercheurs de bande dessinée sont par ailleurs des producteurs d'archives tout à fait intéressants, comme me l'a fait remarquer Catherine Ferreyrolle, qui accumulent une documentation importante et pointue et dont la démarche peut être très révélatrice d'un contexte. À noter cependant que le statut des archives des chercheurs (privées ou institutionnelles ?) n'est pas toujours évident à déterminer.

6.1.2.2 Critères géographiques

La perspective du Centre BD d'entreprendre une démarche d'archivage pour documenter le secteur suisse de la bande dessinée implique que le lien avec la Suisse soit l'un des critères prioritaires. Le terme suisse doit être compris au sens de la définition de la notion Helvetica telle qu'elle figure dans la politique documentaire (publications) du Centre BD, à savoir que sont considérées pour l'archivage toutes les personnes de nationalité suisse ou domiciliées en Suisse, ainsi que les organisations dont l'activité et/ou le siège sont situés en Suisse. Pour résumer, cela signifie que l'archivage concerne la création suisse de bande dessinée ainsi que les activités liées à la bande dessinée en Suisse.

Dans le cas de la bande dessinée, je ne pense pas que le caractère suisse doive s'opposer au caractère local, régional (comme c'est le cas pour les ALS, dont j'ai cité la politique d'acquisition en début de chapitre). Il n'est pas pertinent de ne s'intéresser qu'aux producteurs et activités/œuvres ayant une envergure nationale, voire internationale. En effet, si un auteur peut témoigner d'une envergure nationale, en bénéficiant de traductions et d'une présence médiatique dans tous le pays, c'est moins le cas d'une librairie, d'un éditeur, d'une revue, la barrière de la langue ayant un impact certain en cela. Dans le pays quadrilingue qu'est la Suisse, les frontières culturelles entre les régions linguistiques sont étanches et l'importance culturelle se mesure plus souvent à l'aune de la région que de la nation. Il convient donc de chercher à représenter dans la démarche d'archivage les quatre cultures et langues nationales. La présence dans les fonds d'archives actuellement conservés au Centre BD d'un auteur comme Peter Haas, dont l'impact de l'œuvre a surtout porté au niveau régional, plaide d'ailleurs en faveur d'une telle approche.

Cela est néanmoins problématique en regard du principe de respect de la territorialité, qui « veut que les archives soient conservés dans les services d'archives du territoire dans lequel elles ont été produites ou, mieux encore, dans l'institution productrice du fonds » (Rousseau et Couture 2003, p. 69). Dans un pays fédéraliste comme la Suisse, la notion de territoire – et peut-être plus encore celle de territoire culturel – doit être comprise à l'échelle des cantons et des régions linguistiques. Revendiquer un mandat de collection thématique à l'échelle nationale revient à aller à l'encontre de ce principe de territorialité. Plus encore, en définissant de cette manière son mandat, le Centre BD affirme une conception culturelle et de la bande dessinée qui n'est pas

anodine. Cela suppose que le lien thématique (la BD) et l'inscription dans un espace géographique et politique commun (la Suisse) sont des critères pertinents pour réunir des auteurs, des œuvres, des éditeurs, des libraires, etc. alémaniques, romands, tessinois et grisons en faisant fi de leur inscription dans des espaces culturels et linguistiques différents ; que le fait d'appartenir à la Suisse est un dénominateur commun entre Atrabile et Edition Moderne, ou entre Tom Tirabosco et Thomas Ott. Cette vision se justifie-t-elle ? Est-elle partagée ? Ce sont des questions que pose la définition du projet d'archivage.

Pour terminer sur la question du critère géographique, la perspective suisse suppose d'exclure *a priori* la collecte de fonds d'origine étrangère (*i.e* non Helvetica). Mais dans les faits, ce principe n'est pas appliqué, car le Centre BD a déjà acquis deux fonds d'archives d'éditeurs allemands. Peut-être convient-il donc mieux de simplement affirmer la priorité des fonds Helvetica, de restreindre l'acquisition de fonds de provenance étrangère et d'imposer pour ceux-ci la correspondance à certains critères permettant de maintenir une cohérence avec l'ensemble des fonds suisses (en n'acceptant par exemple que les fonds de langue allemande, italienne ou française ou se rapportant à la tradition franco-belge, dans laquelle s'inscrit la bande dessinée suisse).

6.1.2.3 Critères matériels

Les critères matériels servent à définir quels aspects physiques (état, supports, nature) des fonds peuvent être déterminants pour leur acquisition. Tout d'abord, il semblerait judicieux de privilégier les fonds qui sont dans un bon état de conservation, car la mise en quarantaine, la préservation de documents fragilisés par des mauvaises conditions de conservation, voire la restauration sont des opérations qui demandent des ressources importantes. Un fonds en bon état offre également de meilleures garanties d'être utile et utilisé par le public. Mais le pragmatisme ne doit pas être le seul critère de constitution des archives et les fonds qui se présentent dans des états critiques sont justement ceux dont il faudrait en priorité assurer la sauvegarde. La question de l'état matériel des documents devrait donc être mis en balance avec les critères de qualité intrinsèque (cf. *infra*).

En termes de support, se pose la question des documents numériques. J'ai pu voir au cours de mon enquête que les documents électroniques étaient bien présents dans les archives des producteurs considérés et qu'ils avaient tendance à échapper au

processus d'archivage de ceux-ci ou à être moins pris en considération. Il est donc nécessaire d'envisager l'archivage numérique pour appréhender les fonds ciblés. L'archivage électronique de documents nés-numériques suppose un système d'archivage spécifique. Le Centre BD ne dispose pas en propre des outils et ressources nécessaires pour le réaliser. Il peut cependant compter sur le soutien des Archives de la Ville qui ont notamment une longue pratique de la gestion des archives audiovisuelles numériques (Sardet 2014). Cette collaboration technique doit cependant être étudiée et formalisée avant de procéder à l'acquisition des archives numériques, sans quoi la préservation des qualités des documents d'archives⁷⁷ n'est pas garantie. Dans un premier temps, d'autres solutions peuvent être envisagées, en imprimant les documents qui peuvent l'être (e-mail, documents textes, etc.) par exemple. Il conviendrait peut-être également de temporiser et de donner la priorité au papier tant que l'archivage des documents électroniques n'est pas organisé, ceci afin d'assurer la prise en charge adéquate des fonds sur laquelle repose la crédibilité du Centre BD dans la réalisation de cette fonction.

Pour ce qui est de la nature des fonds, bien que les services d'archives excluent en principe la collecte de documents « traditionnellement considérés comme non archivistiques » (Lambert 2011, p. 174, note 165) (publications, objets), cela n'est pas vrai pour toutes les structures. Roth-Lochner et Gisler (2007) relèvent par exemple que dans de nombreux cas (notamment celui des archives littéraires) des collections d'ouvrages ou d'objets peuvent faire partie intégrante du fonds d'archives et doivent être pris en considération avec celui-ci (Roth-Lochner et Gisler 2007, p. 316-317). Ces éléments peuvent par ailleurs aussi rencontrer les intérêts bibliothéconomiques des collections du Centre BD. Ils ne devraient cependant pas être une priorité, pour ne pas peser sur les ressources consacrées à l'archivage et être considérés avant tout par rapport à leur lien avec l'œuvre ou l'activité du producteur.

6.1.2.4 Critères archivistiques

Le principal critère archivistique à intégrer à la politique d'acquisition est habituellement celui du respect de l'intégrité des fonds et de la provenance. Dans le cas présent, l'application de ce principe me semblerait pourtant à relativiser. La nature thématique du mandat d'archivage a tendance à mettre à mal l'unité producteur, en s'intéressant

⁷⁷ L'utilisabilité et la maintenance du contexte de création sont notamment des éléments qui garantissent la qualité des documents d'archives comme preuve et nécessitent, dans le cadre des archives électroniques, un système de gestion adéquat. Sur la question des qualités des documents d'archives, voir Makhoul-Shabou (2011).

plus à l'une ou l'autre de ses activités qu'à l'entité elle-même. Ainsi, il ne serait par exemple pas justifié, pour un chercheur universitaire, d'acquérir l'ensemble de ses archives si seule une partie isolée de ses travaux concerne la bande dessinée. L'exemple de la Bibliothèque de la CIBDI d'Angoulême va dans ce sens. Le principe de respect des fonds étant cependant une règle fondamentale de la discipline archivistique, on évitera une approche volontairement fragmentaire.

6.1.2.5 Critères de qualité intrinsèque

Les critères de qualité intrinsèque portent sur le producteur, son activité ou œuvre et sur le fonds en lui-même. Il s'agit ici de réfléchir aux critères qui permettent de déterminer l'intérêt d'une acquisition en regard du projet d'archivage du Centre BD. Dans la partie théorique de ce travail, j'ai cité l'exemple des ALS, qui proposent des critères d'importance et de qualité pour la sélection des fonds d'archives à acquérir. De tels principes conviendraient-ils au domaine de la bande dessinée ? Il me semble que le Centre BD et les ALS ont une approche bien différente : les ALS documentent la création littéraire ; elle constituent des archives qui se veulent représentatives de l'histoire littéraire, de ce qui appartient et appartiendra à l'histoire littéraire suisse. Le Centre BD documente non seulement la création, mais le *medium* de la bande dessinée ; il cherche à constituer des archives qui soient un observatoire de la BD telle qu'elle se manifeste dans l'espace artistique, culturel et économique suisse. Ses critères devraient donc plutôt servir à cibler les aspects qui rendent un producteur et son activité/œuvre significatifs pour la BD (et non pas supérieurs à d'autres en terme de qualité). La BD est un *medium* populaire, qui échappe encore un peu à une reconnaissance culturelle officielle. Elle emprunte d'ailleurs parfois des canaux de diffusion tout à fait confidentiels, si l'on pense par exemple aux fanzines, ces revues auto-éditées et distribuées de main en main. Il convient donc d'avoir une politique d'acquisition qui prenne en considération des fonds qui reflètent cette réalité et non la « qualité » de la création ou de l'édition suisse de la bande dessinée. En fait, la question se pose : dans la perspective du projet d'archivage du Centre BD, doit-on prendre en considération des critères autres que formels (*i.e.* qui rattachent explicitement un producteur à la bande dessinée) pour définir les fonds intéressants ? Le cas échéant, la définition de tels critères suppose une réflexion approfondie sur le *medium* et une connaissance éprouvée de son évolution et de sa réalité historique par rapport au contexte. Une concertation avec des spécialistes, mais aussi avec des utilisateurs annoncés des archives, ne serait pas inutile pour conférer à ces critères

validité et pertinence par rapport aux objectifs de l'archivage.

Pour ce qui est des fonds, on peut insister sur l'intérêt documentaire du fonds, sa complétude, les qualités des documents d'un point de vue archivistique. L'évaluation de la qualité du fonds repose évidemment sur un inventaire préliminaire de celui-ci. On pourrait éventuellement introduire une priorisation de sujet, en avançant par exemple une préférence pour les archives d'un critique de la bande dessinée s'étant particulièrement intéressé à la bande dessinée suisse par rapport à celles d'un critique généraliste.

6.1.2.6 Critères de représentativité

La représentativité suppose que les acquisitions soient représentatives de la réalité par rapport au mandat d'archivage du Centre BD. Le mandat du Centre d'archivage (le secteur suisse de la bande dessinée), implique que les fonds acquis soient représentatifs des différentes dimensions de cet ensemble : différentes régions culturelles et linguistiques, différentes époques, différents aspects du secteur, etc. ; et, pour chaque catégorie de producteurs, qu'ils représentent la diversité existante (genre, génération, etc.).

6.1.2.7 Critères de complémentarité

La complémentarité implique de sélectionner les fonds qui ont un lien avec les collections déjà constituées par le Centre BD et qui entrent en résonance les uns avec les autres (par exemple, il peut être intéressant d'avoir plusieurs fonds d'auteurs d'une même école, ou de critiques qui dialoguent, de libraires d'une même ville, etc). Il faut donc tenir compte du profil du fonds actuel dans l'idée de le renforcer. Dans le cas du Centre BD, la collection de fonds d'archives est encore peu étoffée et il est difficile d'en identifier les lignes de force et de faiblesse pour en déduire l'orientation à donner aux acquisitions. Des « pôles prioritaires » (Roth-Lochner et Gisler 2007, p. 313) pourraient cependant être définis pour des périodes données en fonction de l'analyse de l'univers documentaire et du développement de la collection (un exemple pourrait être la création genevoise).

6.1.3 Modes d'acquisition

Il est sage, dans la politique d'acquisition, d'affirmer que tous les modes d'acquisition prévus par la loi sont possibles car toutes sortes de situations peuvent se présenter. Mais on peut énoncer les modes d'acquisition à privilégier, un éventuel ordre de priorité

et les conditions dans lesquelles tel ou tel mécanisme est applicable. Dans le cas présent, il semble clair que la gratuité doit être privilégiée compte tenu du faible budget d'acquisition du Centre BD (30'000 CHF pour tous les achats hors publications courantes). Le don, voire le legs, devraient donc être les options à rechercher en premier lieu. Néanmoins, comme cela a été dit, les documents artistiques qui peuvent faire partie de ces fonds sont susceptibles d'avoir une réelle valeur financière et d'être présents sur le marché des collectionneurs. Pour cette raison un auteur de BD serait en droit d'attendre une contrepartie pécuniaire pour la remise de son fonds à un service d'archives. Prévoir la possibilité d'acheter un fonds et donc réserver une partie du budget d'acquisition pour les archives semble donc indispensable. La politique d'acquisition devrait également introduire la possibilité de recourir à des sources de financement externes (mécénat ou soutien institutionnel) pour des achats ciblés. Le recours à l'achat devrait cependant être strictement réservé à des fonds ayant une valeur marchande avérée⁷⁸ et qui sont en parfaite adéquation avec les règles d'acquisition. La politique d'acquisition des ALS explique que les institutions publiques ne sont pas équipées pour occuper une position de force sur le marché privé des archives, où les prix peuvent être faramineux (voir chapitre 2.3). Pour un organisme comme le Centre BD – dont les moyens sont sans comparaison avec les budgets fédéraux – il semble raisonnable d'affirmer dans sa politique d'acquisition la volonté d'agir avec retenue par rapport à un tel marché. Pour ces raisons notamment, la politique d'acquisition devrait exclure l'acquisition de documents isolés dans le cadre de l'archivage⁷⁹. Bien que les acquisitions définitives soient en principe préférables, en l'occurrence, les processus d'acquisition tels que le prêt et le dépôt semblent une alternative à prendre sérieusement en considération pour pallier aux ressources financières limitées du Centre BD et dans des cas où la remise gracieuse et/ou définitive des fonds n'est pas envisageable pour le producteur. Ils permettent par exemple une acquisition progressive, ou l'instauration d'une collaboration et d'une relation de confiance avec le producteur. En effet, on pourrait envisager qu'une

⁷⁸ En plus des fonds d'auteurs, ce peut être des fonds contenant des collections non archivistiques d'une certaine valeur.

⁷⁹ Barbara Roth note d'ailleurs le manque d'intérêt de telles acquisitions dans le cadre d'une démarche archivistique : « Si l'on compare les dons et les achats – nous pensons ici aux achats de pièces isolées qui se font sur le marché du manuscrit – l'on peut affirmer que les premiers sont de loin supérieurs, en intérêt, en richesse, aux seconds. En effet, la notion maîtresse est ici celle de l'ensemble organique et du respect des fonds. Même un fonds d'archives de famille qui a subi les aléas de plusieurs générations d'interventions plus ou moins destructrices sera plus intéressant qu'une lettre, qu'un écrit isolé sorti de son contexte trouvé dans un catalogue d'antiquaire » (Roth-Lochner et Gisler 2007, p. 308)

organisation dépose une partie de ses archives tous les dix ans, avant de compléter le fonds et d'en faire le don définitif en cas de cessation d'activité, ou que les auteurs peinent à se défaire de leurs archives en raison de leur valeur affective ou de leur potentiel marchand, mais sont disposés à les mettre à disposition de la recherche et d'en confier la garde à une institution professionnelle⁸⁰. Ils représentent aussi une possibilité d'acquisition numérique, à la manière dont la pratique le CBBB, dont j'ai dit préalablement qu'elle était une démarche particulièrement intéressante à étudier. Cela suppose bien sûr de mettre en place un processus de numérisation qui doit être évalué quant à sa faisabilité. Mais les retours de chercheurs utilisateurs du Centre BD exprimaient la demande d'une accessibilité numérique aux documents, ce qui laisse penser que c'est là la direction à prendre.

6.1.4 Principes généraux de sélection

Prévoir un principe de sélection, telle une règle d'échantillonnage, ne me paraît pas adapté au cas du Centre BD. En effet, un tel procédé s'applique principalement aux fonds de collectivités et me semble très délicat à étendre aux fonds individuels. De plus, dans une situation où l'activité d'archivage en est à ses débuts, acquérir exhaustivement les fonds paraît justifié car cela permet de constituer une base et de gagner une bonne connaissance des documents.

6.2 Recommandations pour la démarche d'acquisition

J'ai parlé dans la première partie de ce travail de stratégie proactive d'acquisition. Dans le cadre du Centre BD, dont le système d'acquisitions (en dehors du suivi de la production courante) est en bonne partie tributaire du réseau de relations personnelles du conservateur et des propositions spontanées, la mise en place d'une telle stratégie semble nécessaire. Une méthode organisée est complémentaire au réseautage et permet aussi d'assurer la continuité de la démarche malgré les changements qui peuvent intervenir dans le personnel. Certes, les ressources du Centre BD sont limitées, surtout en termes de forces de travail. Mettre en place une prospection méthodique, au sens où le propose la méthode Minnesota, est peut-être trop exigeante relativement à ses moyens. Par contre, procéder à une concertation avec d'autres acteurs de la conservation et de la bande dessinée (bibliothèques cantonales,

⁸⁰ Il convient cependant de veiller à établir des conventions qui comprennent des mesures garantissant les intérêts du Centre BD, telles qu'un terme auquel le dépôt se transforme en don, une participation aux frais de traitement en cas de retrait, la possibilité de faire des copies, etc.

Cartoonmuseum et autres musées, festivals, chercheurs) permettrait déjà de définir ensemble des objectifs et des priorités et de mettre en commun les réseaux. Ce que l'on peut retenir également de la méthode Minnesota c'est l'idée d'aller à la rencontre des producteurs cibles que l'on peut identifier. J'ai pu constater au cours de l'enquête réalisée dans le cadre de ce travail qu'il pouvait y avoir, de la part des producteurs, une méconnaissance de la valeur des archives et de l'intérêt que celles-ci pouvaient avoir dans une perspective archivistique et pour le patrimoine. Le Centre BD n'est pas non plus toujours identifié en tant qu'institution de conservation des archives, les personnes concernées n'étant pas forcément informées de ses compétences et activités. Une approche pourrait se faire dans le sens d'informer et de sensibiliser à la question du patrimoine, à la valeur des archives et à la démarche d'archivage. Il s'agirait également d'informer sur les intentions et les compétences du Centre BD sur ces questions, voire de se positionner comme une source de conseils pour la conservation des archives. Par exemple, la réalisation et la diffusion d'une plaquette de présentation qui détaille les activités, les projets et les compétences du Centre BD serait une solution abordable et efficace. Cela permettrait de signifier l'ouverture du Centre BD à accompagner les producteurs qui s'interrogent à ce propos dans leur réflexion et leur recherche de solution pour la conservation de leur patrimoine. Les ALS en témoignent, la plupart des acquisitions sont le résultat d'une relation et d'une collaboration établie sur le long terme. Certaines des propositions de Hagmajer et Zenoni (2009) (voir chapitre 1.2) pour la diffusion des objectifs d'archivage et le démarchage des producteurs ciblés pourraient également être appliquées par le Centre BD. En premier lieu, la formalisation d'une politique d'acquisition et sa communication auprès du public cible et d'institutions partenaires (autres services d'archives, bibliothèques, etc.) serait une première étape pour ancrer le projet d'archivage au Centre BD et le faire connaître. Procéder rapidement au traitement des fonds d'archives déjà acquis et les valoriser (en rédigeant par exemple un article pour les décrire et les faire connaître) serait également un moyen non seulement pour présenter l'archivage entrepris au Centre BD mais aussi pour accroître sa connaissance de la réalité documentaire des archives (leur typologie, leurs caractéristiques) et des besoins concrets qui s'y rapportent. Cela serait utile pour orienter plus spécifiquement la démarche d'acquisition en ayant connaissance des intérêts que présentent les fonds et en permettant d'identifier des facteurs pertinents pour l'évaluation. Il serait ainsi possible de mettre en place l'ensemble du processus d'archivage, le traitement matériel et intellectuel des

documents, leur conservation et leur communication au public. Ces étapes ayant aussi des répercussions sur la démarche d'acquisition, il convient d'en tenir compte.

Comme cela a pu être noté précédemment dans ce travail, la bande dessinée en Suisse est relativement jeune, la plupart des personnes ou organisations qui s'y rapportent sont vivants et actifs. Il est d'autant plus important de préparer dès à présent le terrain en abordant la question de l'archivage avant que ne se pose concrètement, pour certains producteurs, la question du sort de leurs archives. Car, qu'advient-il des archives lorsqu'une organisation cesse son activité (comme cela a déjà été le cas, par exemple du Sismics festival de Sierre ou de plusieurs librairies et bouquineries spécialisées), si aucune réflexion n'a eu lieu quant à leur sort, si aucune solution n'est connue pour leur préservation, si le producteur n'a pas été sensibilisé à leur valeur ? Avoir une stratégie proactive permet d'anticiper la disparition du patrimoine en permettant aux archivistes de reconnaître les opportunités quand elles se présentent et aux producteurs de savoir que faire et avec qui.

6.3 Conclusion

Passer en revue les éléments qui constituent une politique et une démarche d'acquisition permet de soulever les nombreuses questions que pose le processus d'acquisition de fonds d'archives. Une politique d'acquisition, cela dit, est un outil conceptuel qui délimite une pratique. Il ne faut pas perdre de vue, en effet, le facteur humain qui est au cœur de ce processus. C'est le facteur humain qui détermine la formation des archives, leur conservation, la valeur qu'on y attache, le degré affectif avec lequel on les considère. C'est le facteur humain encore qui détermine en bonne partie le sort qui leur est réservé : le choix de les détruire ou de les confier à une institution et la manière dont cette transmission se fait le cas échéant. Dans le domaine des archives privées, il n'y a aucune obligation pour un producteur privé de participer à la démarche patrimoniale. Cela relève d'une décision et d'un engagement personnel. Ainsi politique et stratégie d'acquisition ne sont pas un mode d'emploi ou une technique qui permettent concrètement d'acquérir des fonds d'archives. Mais elles offrent des moyens de définir des objectifs et d'anticiper la question de l'acquisition et d'être présent pour accompagner ces décisions.

7. Conclusion

Ce travail a proposé quelques premiers éléments d'analyse nécessaires à la réflexion qui entoure la démarche d'acquisition dans le cadre du projet d'archivage du secteur suisse de la bande dessinée par le Centre BD de la Ville de Lausanne. Il n'est pas une étude intégrale du projet d'archivage, mais prétend simplement apporter quelques considérations utiles à la construction de cette démarche. Mettre en oeuvre une démarche d'archivage est un processus qui s'appuie sur une analyse opérationnelle et stratégique de l'institution concernée et de son environnement. Un premier état des lieux était nécessaire pour prendre conscience de la réalité qui entoure les archives de la bande dessinée et ses implications. Bien que les analyses conduites dans ce travail soient modestes quant à leur ampleur, elles auront permis de poser la question des archives et de les situer dans un environnement institutionnel large : les pratiques archivistiques concernant l'acquisition des archives privées, la tradition des archives littéraires, les initiatives muséales et bibliothéconomiques qui caractérisent la prise en considération du patrimoine de la bande dessinée, l'émergence d'intérêts académiques et culturels pour ce *medium* et sa dimension historique et patrimoniale.

L'enquête réalisée aura été la partie la plus instructive de ce travail. En allant à la rencontre des archives et des gens qui les produisent, elle permet d'y confronter concrètement la question de l'archivage et de la conservation institutionnels. De nombreuses analyses et conclusions pourraient encore être tirées de cet échantillon. Recueillir les confidences de ces personnes sur leurs documents, le rapport qu'ils y entretiennent et ce qu'ils projettent sur le contenu de ces archives et leur devenir constitue sans doute le matériel le plus riche d'enseignements pour l'archiviste. Je ne peux que souhaiter que l'étude de ce projet se poursuive aussi dans ce sens. En effet, j'ai voulu mettre en évidence la nécessité de construire une vision commune, d'associer producteurs, conservateurs et utilisateurs dans un projet partagé de construction du patrimoine archivistique de la bande dessinée. Dans cette perspective, rechercher, informer, sensibiliser, bref : prospecter est une démarche qui peut s'avérer des plus constructives, car elle suscite la réflexion et engage le contact.

Il importait également de montrer comment ce projet d'archivage s'inscrit dans une configuration particulière de l'environnement à Lausanne, où est née et se développe la seule institution patrimoniale consacrée à la BD en Suisse, dans un contexte administratif, politique et culturel qui offre de nombreuses pistes pour le déploiement

de ce patrimoine dans l'espace public. Une étude opérationnelle du projet reste à faire pour déterminer concrètement les contraintes et les moyens disponibles pour la mise en œuvre de l'archivage (en termes d'espace, de compétences techniques, de ressources humaines, financières et matérielles, entre autres) et, relativement à cela, ses buts et objectifs. Proposer des solutions concrètes pour la réalisation des acquisitions et de l'archivage demanderait une étude poussée des aspects juridiques ou techniques qui peuvent s'y rapporter et des ressources nécessaires pour le faire. Mais en soulevant les problématiques qui concernent l'acquisition des fonds d'archives liés au secteur de la bande dessinée et en rendant compte de certaines pratiques dans ce domaine, quelques pistes se font jour qui mériteraient d'être explorées : la démarche prospective d'acquisition, la pratique du dépôt ou de l'acquisition progressive des fonds, l'acquisition numérique. Leur faisabilité reste à analyser. Mais cela suggère que des solutions innovantes doivent être recherchées. À nouveau, cette recherche gagnerait à être réalisée en collaboration avec les producteurs et les utilisateurs des archives. Les demandes qu'ils peuvent émettre par rapport aux documents, en termes de sécurité et d'accessibilité par exemple, doivent être prises en compte et conciliées pour établir des modalités d'acquisition répondant aux besoins des uns et des autres.

L'approche archivistique de la bande dessinée est une approche innovante dans le paysage de la constitution du patrimoine documentaire. Particulièrement par rapport à la manière d'aborder la création et le travail des auteurs. C'est une approche qui replace la création dans son contexte de production. En se détachant de la notion de valeur artistique et esthétique, elle permet de porter un autre regard sur la bande dessinée. Elle fait parler les archives de la bande dessinée non seulement de son histoire propre et de celle de ses acteurs, mais de notre époque, de notre société, de notre culture, de nos valeurs. Cette approche doit encore être défendue et expliquée, notamment auprès des acteurs de la bande dessinée qui ne sont pas forcément sensibilisés aux objectifs d'une démarche d'archivage et aux aspects auxquels elle s'intéresse, en terme de typologie documentaire par exemple. Quant à l'acquisition de fonds d'archives, ce n'est pas un processus qu'il est possible de maîtriser entièrement, ne serait-ce que parce qu'il y intervient un facteur humain que la méthodologie ne peut pas toujours intégrer. Mais appréhender les acquisitions dans le cadre d'une démarche structurée qui fixe des objectifs et impose un cadre permet au moins de les rendre possibles, de créer un lieu où l'institutionnalisation du patrimoine se fait de manière réfléchie et sensée, dans les conditions qui favorisent sa transmission.

Annexe 1 : Questionnaire adressé à l'OFC

Dans le cadre de ce travail, j'ai contacté l'Office fédéral de la culture (OFC) pour demander des informations sur la politique culturelle de la Confédération concernant la bande dessinée. Il m'a été proposé de répondre à mes questions par écrit. Cette annexe présente le questionnaire que j'ai adressé ainsi que les réponses de Mme Anne Weibel, responsable de la communication, OFC, Berne.

Le patrimoine documentaire de la bande dessinée en questions

- La bande dessinée entre-t-elle d'une quelconque manière dans le champ d'intérêt et d'activité de l'OFC ? Si oui, de quelle manière ? Sinon, pour quelle(s) raison(s) ?

« La bande dessinée entre bien sûr dans le champ d'intérêt de l'Office fédéral de la culture (OFC) du moment qu'elle appartient au paysage culturel suisse. Par contre, l'OFC n'accorde pas de soutien à la bande dessinée en tant que genre. Des bandes dessinées pourraient être primées dans le cadre des Plus beaux livres suisse, concours s'adressant au graphisme de livres en tout genre, ou encore dans celui des Prix suisses d'art, de design ou de littérature, si la bande dessinée revêt des caractères qui la font se prêter à ces concours. »

- Quelle place l'OFC accorde-t-il à la bande dessinée dans la définition du patrimoine culturel national ?

« La bande dessinée est une expression artistique et comme telle elle fait partie du paysage culturel suisse. Tant du point de vue du patrimoine que du point de vue de la création. »

- Existe-t-il un intérêt de la part de l'OFC pour la constitution et la préservation du patrimoine de la bande dessinée suisse ? Pour quelles raisons ?

« La Bibliothèque nationale suisse (BN), rattachée à l'OFC bien qu'indépendante⁸¹, a pour mandat de collectionner toutes les publications éditées en Suisse ainsi que celles éditées à l'étranger ayant trait à la Suisse. Ainsi, au même titre que toutes les autres publications, toutes les Bandes dessinées éditées en Suisse ainsi que celles d'auteurs et illustrateurs suisses publiées à l'étranger sont recueillies, signalées dans le catalogue « Helveticat » et conservées pour les générations à venir dans la collection générale. »

- L'OFC porte-t-il un intérêt à des projets de constitution et de préservation du patrimoine documentaire de la bande dessinée ? Si oui, de quelle manière ? Sinon, pourquoi ?

« Voir réponse ci-dessus. »

⁸¹ Officiellement, la BN est une « unité GMEB » rattachée à l'OFC, où GMEB signifie « gestion par mandat de prestations et enveloppe budgétaire ».

- Des actions sont-elle prévues ou des projets sont-ils en cours concernant la bande dessinée dans la politique culturelle et patrimoniale au niveau national ? Si oui, lesquels ? Sinon, pourquoi ?

« Au-delà de ce qui est déjà existant, il n'y a pas de projets ou actions spécifiques prévus. »

Annexe 2 : Tableau des fonds du Centre BD

Fonds	Volume	Description	Règles d'acquisition	Modalités d'accroissement
Albums	62'000	Albums de bande dessinée actuels ou anciens	Différentes règles d'acquisition sont énoncées pour les différentes catégories d'albums, en fonction du public cible, du genre, de la nature (intégrale, one shot, ...) etc. des albums.	Achats courants via la bibliothèque (nouveau) ; acquisition de collections privées (dons ou achats), échanges avec d'autres centres
Périodiques	150'000	Séries de périodiques publiant de la bande dessinée, actuels ou anciens	Il n'existe pas de ligne directrice précise pour l'accroissement de ce fonds, mais, selon certains principes tacites, des acquisitions ciblées sont opérées, en vue de compléter par exemple une ou l'autre série. On exclut en outre les achats « à la pièce » (un fascicule par exemple). Les doublons sont évités, mais il n'y a pas de pré-tri lors de l'acquisition d'un fonds vendu ou donné par un propriétaire privé. Ce n'est qu'au moment du traitement que les doubles sont mis de côté et réservés en vue d'un éventuel échange.	Abonnements aux titres vivants ; acquisition de collections privées (dons ou achats) ; échanges avec d'autres centres
Albums spéciaux	1'000	Albums rares et précieux, collectors (tirages de tête, éditions de luxe, etc.)	Pas d'indication	achats courants via la bibliothèque (nouveau) ; acquisition de collections privées (dons ou achats), échanges avec d'autres centres
Documents originaux	2'000	Planches originales, sérigraphies, estampes, portfolio	Pas d'indication	Achats à la pièce ; acquisition de collections privées (dons ou achats)
Objets dérivés	230	Objets 3D dérivés d'une bande dessinée	Fonds fermé en principe (pas d'acquisition) car ce type d'objets représente des défis en termes de conservation au-delà des moyens du Centre BD	/
Livres illustrés	2'500	Livres (non BD) intégrant des illustrations d'auteurs de bande dessinée	La légitimité de ce fonds, créé par l'initiateur du fonds patrimonial, est remise en question par les gestionnaires actuels du Centre, qui n'alimentent ce fonds que de manière anecdotique, au gré d'éventuelles trouvailles	/
Documents dédicacés	600	Albums dédicacés	Pas d'indication	Acquisition de collections privées (achats, dons)
Littérature secondaire	3'000	Monographies et périodiques sur la bande dessinée	Pas d'indication	Abonnement aux titres vivants ; achats courants ; acquisition de collections privées (achats ou dons)
Fonds publicitaire	pas de chiffre disponible	Matériel promotionnel d'éditeur (dossiers de presse, flyers, invitations, communiqués de presse, catalogues, ...)	Pas d'indication	Versement régulier par la librairie Payot à Lausanne de ce qu'ils reçoivent des éditeurs
Fonds documentaire Helvetica	pas de chiffre disponible	Dossiers documentaires thématiques sur des auteurs, des événements, des organisations, etc. en rapport avec la bande dessinée suisse (au sens de l'appellation Helvetica)	Respect du champ défini par la notion Helvetica	Collecte manuelle
Autres	pas de chiffre disponible	Quelques que collections de différents types de documents (photocopies, articles de journaux, etc.) constitués par le conservateur au fil de ses activités et de ses intérêts de recherche, ou dans le cadre d'expositions par exemple	/	Collecte manuelle
Fonds d'archives	pas de chiffre disponible	6 Fonds d'archives d'auteurs, éditeurs et journaliste de bande dessinée	Pas d'indication	Achats ou dons de personnes physique ou morales privées

Remarque :

- Les chiffres présentés ici sont ceux qui m'ont été communiqués par Boris Bruckler, bibliothécaire du Centre BD, lors d'une visite des collections et par e-mails. Ils étaient actuels en avril 2014 mais ont pu évoluer depuis. Ils comprennent également les documents n'ayant pas été catalogués et inventoriés et sont donc approximatifs.

Annexe 3 : Tableau de la liste de participants potentiels

	CATEGORIE	DESCRIPTION DE LA SELECTION ET CRITERES	SELECTION
PRODUCTEURS (23)	Auteurs (12)	Auteurs publiés, représentant différentes générations, différents types de création (techniques, genres, ...), différents types de profils (durée de carrière, succès populaire, bibliographie, ...)	Hélène Bécquelin (R) ; Christophe Bertschy (R) ; David Boller (A) ; Cosey (R) ; Derib (R) ; Exem (R) ; Mara (R) ; Frederik Peeters (R) ; Thomas Ott (A) ; Tom Tirabosco (SCAA) (R) ; Pierre Wazem (R) ; Zep (R)
	<i>i.e auteurs professionnels de bande dessinée</i>		En réserve: Buche (R) ; Daniel Ceppi (R) ; Christophe Dubois (R) ; Enrico Marini (A) ; Isabelle Pralong (R) ; Nadia Raviscioni (R) ; Anna Sommer (A) ; Valp (R)
	Editeurs (4)	Editeurs présentant une certaine diversité entre eux (en termes de localisation, de taille de la structure, d'orientation du catalogue, de public cible, de procédés de fabrication et de production (plus ou moins artisanale ou industrielle), de démarche éditoriale.	Atrabile (Genève), Drozophile (Genève), Edition Moderne (Zürich), Paquet (Genève)
	<i>i.e éditeurs professionnels spécialisés en bande dessinée</i>		
	Libraires (5)	Librairies de deux villes particulièrement significatives pour le développement des librairies de bande dessinée : Genève et Lausanne	Belphégor (Lausanne) ; Crobar (Lausanne) ; Cumulus (Genève) ; Papier Gras (Genève) ; Raspoutine (Lausanne).
	<i>i.e libraires spécialisés de bande dessinée généraliste</i>		
	Festivals (2)	Principaux festivals de bande dessinée en activité: envergure (qualité et richesse de la programmation, affluence du public, couverture médiatique, nombre et qualité des auteurs présents, caractère international) et ancienneté	BD-FIL (Lausanne), Fumetto (Lucerne)
<i>i.e festivals de bande dessinée</i>			
UTILISATEURS (13)	Musées et festivals (7)	Musées dont le propos inclut la bande dessinée de manière particulière ; festivals : cf. ci-dessus)	Cartoonmuseum (Bâle), Maison d'Ailleurs (Yverdon), Maison du dessin de presse (Morges), Fondation Rosinski (Delémont); BD-FIL (2) (Lausanne), Fumetto (Lucerne)
	<i>i.e institutions et organisations culturelles en lien avec la BD</i>		
	Universitaires (3)	Professeurs et chercheurs des Universités de Lausanne et de Genève dont une partie des travaux et/ou enseignements porte sur la bande dessinée	M. Alain Boillat (GrEBD, UNIL), M. Alain Corbellari (UNIL), M. Michel Porret (UNIGE)
	<i>i.e chercheurs rattachés à une université</i>		
Formation à la BD (3)	Les trois écoles ou formations en bande dessinée présentées sur le portail suisse de l'orientation professionnelle orientation.ch	Ceruleum (Lausanne), Centre de formation professionnelle arts appliqués (CFPAA) (Genève), Ecole professionnelle des arts contemporains (EPAC) (Saxon)	
<i>i.e écoles délivrant de la formation en bande dessinée</i>			

Remarques :

- Auteurs : les symboles (R) et (A) désignent les personnes respectivement établies en Suisse romande et en Suisse alémanique. À noter que les considérations de provenance reposent non pas sur la nationalité ou le lieu d'origine des personnes concernées, mais sur le lieu où elles sont établies et/ou exercent leur activité.
- Auteurs : afin de ne pas être confrontée à un nombre trop important d'interviews à réaliser par rapport au temps à disposition, certains auteurs ayant été identifiés dans un premier temps pour intégrer la liste des participants potentiels ont finalement été gardés en réserve en cas de nombre insuffisant de réponses.

- Auteurs : Tom Tirabosco a été sélectionné comme participant à la fois en tant qu'auteur de bande dessinée et président de la Swiss Comics Artists Association (SCAA).
- Libraires : les villes de Lausanne et de Genève ont été retenues pour la catégorie des libraires pour la raison que ces villes connaissent un développement particulier de la BD, ce qui peut être révélateur d'un contexte socio-économique et culturel particulier. Lausanne compte le nombre honorable, pour une ville de cette taille, de trois librairies spécialisées en bande dessinée, depuis la récente fermeture de la Librairies Apostrophes à la Rue des Terreaux. Quant à Genève, en tant que vivier de la création de bande dessinée en Suisse, c'est un terrain à prendre en compte.
- Festivals : j'ai limité le choix des festivals aux manifestations en activité pour ne pas inclure le festival Sismics de Sierre, troisième principal festival de bande dessinée en Suisse. Celui-ci ayant cessé son activité en 2013, il m'a paru délicat d'aborder la question des archives dans ce contexte.
- Musées et festivals : Les festivals sont les seuls participants qui sont concernés par les deux aspects de l'enquête, raison pour laquelle ils sont mentionnés à la fois dans le volet producteurs et dans le volet utilisateurs. Pour le volet utilisateur, le festival BD-FIL est représenté par deux participants. En effet, un changement de direction est en cours : au directeur actuel, qui conduit le festival depuis sa deuxième édition en 2006 et tiendra encore les rennes de l'édition 2014 du festival, succèdera un nouveau directeur dont l'entrée en fonction a eu lieu le 1er juillet 2014. Il était donc pertinent de confronter deux visions. Le nouveau directeur n'a pas été pris en compte pour le volet producteurs, car n'étant pas encore en poste au moment de l'enquête, il n'était pas en mesure de commenter concrètement la question des archives du festival.
- Universitaire : M. Alain Boillat a été sélectionné pour l'enquête à la fois en tant que chercheur dont les travaux portent sur la bande dessinée et comme membre fondateur du Groupe d'étude sur la bande dessinée (GrEBD) de l'Université de Lausanne.
- Nombre total de participants : sur le tableau, le nombre total de participants est de 36. Mais les festivals comptant deux fois, le nombre de personnes effectivement considérées est de 34 (dont deux pour BD-FIL, volet utilisateurs)

Annexe 4 : Prototype du message pour la prise de contact avec les producteurs

Sujet : Le patrimoine documentaire de la bande dessinée en question

Bonjour <Monsieur/Madame>,

Etudiante de Master en information documentaire à la Haute école de gestion de Genève, je vous contacte dans le cadre de mon travail de diplôme. Je me permets d'attirer votre attention sur le sujet qui m'occupe en vue de solliciter votre concours en tant que <activité>. <Le cas échéant : C'est M. Cuno Affolter, conservateur du Centre BD de la Ville de Lausanne, qui a bien voulu me faire part de votre adresse courriel dans le strict cadre de ma recherche.>

Je m'intéresse à la constitution et à la préservation du patrimoine archivistique de la bande dessinée suisse. Autour de cette forme d'expression artistique, comme de nombreuses autres, se forme un secteur d'activité socio-économique et culturel qui crée, produit et diffuse les livres de bande dessinée sous différentes formes. Les documents produits par les acteurs de ce secteur que sont les auteurs, les éditeurs, les libraires, les festivals, les écoles, les journalistes, et d'autres encore sont un témoignage de leurs activités respectives*. Il peut s'agir de documents en tous genres, créatifs (travaux préparatoires, documentation, notes de travail) aussi bien qu'administratifs (correspondances, factures, contrats, etc.). Constitués en archives, ces documents sont propres à rendre compte de l'histoire de la bande dessinée en tant qu'activité artistique, culturelle et économique en Suisse. La BD est aujourd'hui un art majeur et un élément fondamental de notre culture. Il existe donc un intérêt à former un patrimoine documentaire en vue de le transmettre aux générations futures mais également de constituer une source d'information à l'intention de toute personne portant un intérêt à la bande dessinée : historiens, artistes, écrivains, musées, étudiants, festivals, journalistes, amateurs de BD, etc.

Une partie de mon travail consiste à sonder l'intérêt du milieu pour le patrimoine documentaire et archivistique et à envisager la réalité des archives dans la bande dessinée.

Selon les modalités de réalisation des travaux de Master de la HEG, ce travail est effectué sur mandat d'une institution. C'est M. Frédéric Sardet, chef du Service

Les archives de la bande dessinée. Éléments d'analyse pour la mise en place d'une démarche d'acquisition de fonds d'archives de la bande dessinée par le Centre BD de la Ville de Lausanne
Caro, Lucia

Bibliothèques & Archives de la Ville de Lausanne, qui s'est montré intéressé à ces questions en tant que responsable du Centre BD (une institution patrimoniale consacrée à la bande dessinée suisse et internationale) et assume le rôle de mandant.

Je réalise donc actuellement une enquête auprès de personnes et organisations actives dans le secteur de la bande dessinée pour les interroger sur différents aspects de ce sujet et recherche notamment à interviewer des <activité> dont l'activité est représentative de cette activité dans notre pays. Qu'évoque l'idée de patrimoine documentaire de la bande dessinée ? Quel regard les <activité> portent-ils sur leurs archives ? Qu'en est-il concrètement de leurs archives ? Quel sort leur est réservé ? Telles sont les questions que je souhaiterais aborder avec les <activité> intéressés à participer à ma recherche.

C'est pourquoi je vous fais part de mon intérêt à vous interroger sur ces aspects et me permets de solliciter un entretien de votre part. Si vous êtes favorable à cette demande, je serais heureuse de venir à votre rencontre pour un rendez-vous à votre convenance dans les prochaines semaines (mois de mai/juin de préférence).

Je vous suis gré de votre attention et de l'intérêt que vous porterez à ma requête et vous remercie d'avance pour votre réponse.

Avec mes meilleures salutations et en vous souhaitant une excellente continuation.

Lucia Caro

* au sens propre du terme, une archive est un document produit au cours de la réalisation d'une activité par une personne ou une organisation. Intrinsèquement liée à l'activité dont elle est le fruit, elle comporte différentes informations sur cette activité et permet de la *documenter*. Sous forme écrite, audiovisuelle, iconographique, les archives sont des documents de toute nature sur quelque support que ce soit, physique ou numérique : un manuscrit, une facture, un courriel ou une lettre, un agenda, une liste de courses, une photo de famille, un article de presse découpé, etc.

Annexe 5 : Prototype du message pour la prise de contact avec les utilisateurs

Sujet : Le patrimoine documentaire de la bande dessinée en question

Bonjour <Monsieur/Madame>,

Etudiante de Master en information documentaire à la Haute école de gestion de Genève, je vous contacte dans le cadre de mon mémoire. Je me permets d'attirer votre attention sur le sujet qui m'occupe en vue de solliciter votre concours en tant que <fonction et institution>.

Je m'intéresse à la constitution et à la préservation du patrimoine archivistique de la bande dessinée suisse. Autour de cette forme d'expression artistique, comme de nombreuses autres, se forme un secteur d'activité socio-économique et culturel qui crée, produit et diffuse les livres de bande dessinée sous différentes formes. Les documents produits par les acteurs de ce secteur que sont les auteurs, les éditeurs, les libraires, les festivals, les écoles, les journalistes, et d'autres encore sont un témoignage de leurs activités respectives*. Il peut s'agir de documents en tous genres, créatifs (travaux préparatoires, documentation, notes de travail) aussi bien qu'administratifs (correspondances, factures, contrats, etc.). Constitués en archives, ces documents sont propres à rendre compte de l'histoire de la bande dessinée en tant qu'activité artistique, culturelle et économique en Suisse. La BD est aujourd'hui un art majeur et un élément fondamental de notre culture. Il existe donc un intérêt à former un patrimoine documentaire en vue de le transmettre aux générations futures mais également et avant tout de constituer une source d'information à l'intention de toute personne portant un intérêt à la bande dessinée : historiens, artistes, écrivains, musées, étudiants, festivals, journalistes, amateurs de BD, etc.

Une partie de mon travail consiste à sonder l'intérêt du milieu pour le patrimoine documentaire et archivistique et à envisager la réalité des archives dans la bande dessinée.

Selon les modalités de réalisation des travaux de Master de la HEG, ce travail est effectué sur mandat d'une institution. C'est M. Frédéric Sardet, chef du Service Bibliothèques & Archives de la Ville de Lausanne, qui s'est montré intéressé à ces

questions en tant que responsable du Centre BD (une institution patrimoniale consacrée à la bande dessinée suisse et internationale) et assume le rôle de mandant.

(MUSEES) Dans le cadre de ma recherche, je m'intéresse aux établissements de conservation et de diffusion dont le propos artistique et culturel peut concerner la bande dessinée. Je cherche à connaître quel peut être le rapport de telles institutions par rapport au patrimoine documentaire et archivistique de la bande dessinée. Existe-t-il un intérêt ou des besoins pour ce patrimoine ? Des activités de conservation du patrimoine documentaire et archivistique de la bande dessinée sont-elles réalisées par ces institutions ? Quelles collaborations peuvent-elles entretenir avec des institutions patrimoniales spécialisées dans le secteur de la bande dessinée ?

(FESTIVALS) Une partie de mon travail est de réaliser une enquête auprès de personnes et organisations actives dans le secteur de la bande dessinée pour les interroger sur différents aspects de ce sujet. Qu'évoque l'idée de patrimoine documentaire de la bande dessinée ? Quel regard les personnes et organisations qui les produisent portent sur leurs archives ? Quel intérêt suscite le patrimoine documentaire auprès des personnes et organisations qui s'intéressent à la bande dessinée ? Quelles attentes existent à l'égard de ces institutions de la part de différents usagers ?

(UNIVERSITAIRES) Dans le cadre de mon travail, je cherche à sonder les intérêts scientifiques à l'égard de la bande dessinée. Il m'intéresse en outre de connaître les éventuels besoins de la recherche et des institutions scientifiques qui s'intéressent à ce mode d'expression en termes de patrimoine documentaire et d'institutions patrimoniales de la bande dessinée.

(ECOLES) Dans le cadre de mon travail, il m'intéresserait de connaître les éventuels besoins de l'enseignement et de la formation en bande dessinée en termes de patrimoine documentaire et d'institutions patrimoniales dans ce domaine. Ce patrimoine peut-il représenter une ressource utile dans le cadre de certains programmes de formation ? Y a-t-il des besoins ou des attentes auxquels pourrait répondre un établissement de conservation ? Telles sont certaines des questions que j'aimerais aborder dans cette recherche.

J'ai pensé que <organisation/personne> pouvait être concerné par ces questions, du fait de <intérêt de l'organisation/de la personne pour la bande dessinée>. C'est

pourquoi je vous fais part de mon intérêt à vous interroger sur ces aspects et me permets de solliciter un entretien de votre part. Si vous êtes favorable à cette demande, je serais heureuse de venir à votre rencontre pour un rendez-vous à votre convenance dans les prochaines semaines (mois de mai/juin de préférence).

Je vous suis grée de votre attention et de l'intérêt que vous porterez à ma requête et vous remercie d'avance pour votre réponse.

Avec mes meilleures salutations et en vous souhaitant une excellente continuation.

Lucia Caro

* au sens propre du terme, une archive est un document produit au cours de la réalisation d'une activité par une personne ou une organisation. Intrinsèquement liée à l'activité dont elle est le fruit, elle comporte différentes informations sur cette activité et permet de la *documenter*. Sous forme écrite, audiovisuelle, iconographique, les archives sont des documents de toute nature sur quelque support que ce soit, physique ou numérique : un manuscrit, une facture, un courriel ou une lettre, un agenda, une liste de courses, une photo de famille, un article de presse découpé, etc.

Annexe 6 : Tableau de l'échantillon final des participants

	CATEGORIE	ECHANTILLON
PRODUCTEURS (10)	Auteurs (5)	Hélène Bécquelin, Cosey, Exem, Tom Tirabosco, Pierre Wazem
	Editeurs (2)	Atrabile, Edition Moderne
	Libraires (2)	Belphégor, Cumulus
	Festivals (1)	BD-FIL (P. Duvanel)
UTILISATEURS (10)	Musées (3)	Cartoonmuseum, Maison d'Ailleurs, Maison du dessin de presse
	Festival (2)	BD-FIL (P. Duvanel et D. Radrizzani)
	Universitaires (3)	Alain Boillat (GrEBD), Alain Corbellari, Michel Porret
	Ecoles (2)	Ceruleum, EPAC

Remarques :

- Musées : bien qu'ayant décliné ma demande d'entretien, la conservatrice de la Maison du dessin de presse à laquelle je me suis adressée a motivé son refus par une explication dont je prends compte dans mon enquête. Elle figure donc dans l'échantillon final
- Nombre total de participants : sur le tableau, le nombre total de participants est de 20. Mais Philippe Duvanel compte deux fois, le festival BD-FIL appartenant aux deux catégories (producteurs et utilisateurs). Le nombre de personnes que compte effectivement l'échantillon final est de 19 (dont deux pour BD-FIL dans le volet utilisateurs).

Annexe 7 : Questionnaire à l'intention des producteurs

Archives

- Pouvez-vous me décrire vos archives professionnelles ? C'est-à-dire tous les documents qui se rattachent à vos activités de <activité>?
- Est-ce que vous conservez vos archives ? Avez-vous un système de gestion de vos archives ?
- Qu'est-ce que vous décidez de conserver et qu'est-ce que vous décidez d'éliminer et pourquoi ? Certaines de vos archives sont-elles entre des mains étrangères ?
- Quels sont les supports de vos archives ? Avez-vous des archives électroniques ? Si oui de quelle nature ? Les conservez-vous ?
- Dans quel état de conservation sont vos archives ?
- Pouvez-vous estimer le volume de vos archives (en quelque mesure que ce soit : mètres linéaires ou cubes, étagères, rayons, classeurs, poids, ...) ?

Attitude par rapport aux archives

- Quelle utilité voyez-vous à vos archives (quel sens leur donnez-vous) ? Pour vous et pour d'autres personnes ?
- Vous interrogez-vous sur le sort de vos archives ? Avez-vous des intentions, des attentes quant à leur sort ? Avez-vous déjà entamé des démarches en ce sens ?
- Que vous inspire l'idée de conservation de vos archives par une institution tierce ? Pour quels motifs ?
- Si vous êtes favorable à l'idée de conservation à long terme de vos archives, à quelle institution ou quel type d'institution les destineriez-vous ? Quels sont vos critères pour ce choix ?
- Quelles attentes auriez-vous par rapport à l'institution qui prendrait en charge la gestion de vos archives ?

Perception d'un enjeu patrimonial

- En tant que <activité> et de manière générale, pensez-vous qu'il y a un enjeu dans la constitution et la préservation des archives et du patrimoine dans la bande dessinée ? Est-ce que cette problématique vous préoccupe ?

Annexe 8 : Questionnaire à l'intention des utilisateurs

Du fait de la diversité des activités des personnes et organisations considérées dans la catégorie utilisateurs, les questions de contexte varient d'un participant à l'autre. C'est pourquoi, dans la première partie du questionnaire, le type d'utilisateur à qui s'adresse la question est précisé. Les écoles de bande dessinée étant un cas assez différent, le questionnaire intégral est présenté à la suite.

Contexte

- (MUSEES) Quelle place occupe la BD dans les activités du musée ? Pour quelles raisons la BD entre-t-elle dans votre champ d'activité ? (en tant que support, en tant que média, en tant qu'objet culturel, en tant qu'œuvre d'art, ...)
- (MUSEES) Conservez-vous de la bande dessinée ? Si oui, sous quelle(s) forme(s) ? Et dans quel but ?
- (UNIVERSITAIRES) Quels sont vos intérêts scientifiques pour la BD ? Quels aspects, éléments de la BD représentent des sujets d'études pour vous ?
- (FESTIVALS/MUSEES/UNIVERSITAIRES) Entretenez-vous des collaborations avec d'autres institutions, en Suisse ou à l'international, qui s'occupent de conservation du patrimoine documentaire de la bande dessinée ? Si oui, quel type de collaborations ?

Intérêt pour les archives et le patrimoine documentaire

- Est-ce que le patrimoine documentaire et plus particulièrement les archives de la bande dessinée ont ou auraient une utilité dans la réalisation de vos activités en tant que <activité> ?
- Quelles utilisations faites-vous ou pourriez-vous faire de documents d'archives dans le cadre des activités de <activité> ?
- Quels types de documents d'archives pourraient vous être utiles ou vous intéresser pour vos utilisations dans le cadre des activités de <activité> ?
- Quels besoins auriez-vous par rapport à l'utilisation de ces archives ?
- Est-ce que les fonds et ressources du Centre BD de la Ville de Lausanne représentent actuellement un intérêt pour vos activités en tant que <activité> ?
- (FESTIVAL) Pensez-vous qu'il y ait un enjeu dans la constitution et la préservation des archives et du patrimoine documentaire dans la bande dessinée ? Quels sont vos attentes en termes d'institutions patrimoniales ?

Écoles

- La transmission du patrimoine fait-elle partie du programme de formation en bande dessinée délivrée par l'école ? Sous quelle forme (par exemple, cours d'histoire de la bande dessinée et de ses techniques, de l'évolution du

medium et de sa diffusion, etc.) ?

- Dans le cadre de la formation, l'accès au patrimoine documentaire présente-t-il un intérêt ? Si oui, de quelle manière (dans le cadre des enseignements, pour les recherches et travaux effectués par les enseignants, pour les travaux des étudiants, etc.) ? Quels besoins pourrait-il y avoir par rapport à ces documents dans le cadre de la formation ?
- Quels besoins et quelles attentes peut-il y avoir dans le cadre de la formation en bande dessinée en termes d'institutions patrimoniales et de recherche ? Quel soutien de telles institutions pourraient éventuellement apporter aux activités de formation ?
- Du point de vue d'une école délivrant de la formation en bande dessinée, l'existence d'institution de conservation du patrimoine de la bande dessinée présente-t-elle un intérêt ? Lequel ? Existe-t-il du point de vue de la formation un enjeu pour la constitution et la préservation du patrimoine de la bande dessinée ?
- Connaissez-vous le Centre BD de la Ville de Lausanne, son fonds et les ressources qu'il propose ? Ce fonds et ses ressources présentent-ils un intérêt pour la formation en bande dessinée ?

Annexe 9 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Hélène Bécquelin

Hélène Bécquelin est graphiste et auteure de bande dessinée et vit à Lausanne. Parallèlement à ses activités de graphiste, elle commence à dessiner les histoires d'Angry Mum en 2006 qu'elle publie sur son blog. Depuis, deux tomes des aventures d'Angry Mum ont été édités par Glénat en 2010 et 2012. Hélène Bécquelin participe régulièrement à des publications, des expositions collectives et des festivals BD en Suisse comme ailleurs.⁸²

Site internet : <http://www.helenebecquelin.ch/> (consulté le 08.10.14)

Ses archives

Pour Hélène Bécquelin, ses archives ce sont essentiellement les documents de création qu'elle a conservés consciemment. Elle a jeté beaucoup de documents liés à son premier album (3 classeurs A5), mais pour le deuxième elle a à peu près tout conservé (5 classeurs fédéraux). Ses documents originaux représentent seulement quelques étapes de son travail, car le document final, la planche, destinée à l'impression, est réalisée sur ordinateur. Elle a donc les dessins originaux de ses BD au crayon, ainsi que la mise en couleur à l'aquarelle, réalisée au verso de l'impression du dessin original sur papier aquarelle. Elle a également de « faux originaux » qu'elle a dû réaliser pour une exposition-vente. Il s'agit de faux, parce qu'elle a dû recomposer des planches manuscrites, alors que ses planches sont faites sur ordinateur. Elle a dû retravailler les aquarelles pour y ajouter le trait (qui, sur les véritables originaux n'apparaît qu'au verso, en impression) et assembler les dessins et les bandes pour construire des planches. A part ça, elle fait des croquis mais ne les garde pas. Elle fait très peu de travail de recherche en dessin, et n'utilise pas vraiment de documentation, à part quelques photos de lieux occasionnellement : elle travaille plutôt d'une traite, cherchant à aller droit au but, sans consacrer beaucoup de temps à élaborer ses originaux, qui ne sont qu'une étape du travail pour elle. Le reste, ce sont des documents numériques : scans des documents originaux, calques Photoshops, scénarios, textes et mises en page InDesign, PDF des planches finales. Ils sont conservés sur son ordinateur. Ses autres archives, ce sont son blog⁸³ et son site

⁸² Les informations sur les auteurs sont le fruit de mes connaissances personnelles de quelques recherches sur le site de référence www.bedetheque.com (consulté le 08.10.14) ou les sites des auteurs.

⁸³ <http://www.angrymum.com/> (consulté le 08.10.14)

internet⁸⁴. Elle y présente l'ensemble de son travail, pas seulement le travail BD. Ces sites représentent sa « *carte de visite* » en tant qu'auteure mais aussi pour ses autres activités professionnelles de graphiste et d'illustratrice. Son blog est en partie archivé sous forme papier, dans la mesure où elle a imprimé les planches qu'elle y a publié, celles-ci étant *a priori* destinées à être diffusées de cette seule manière.

Quant aux documents autres que les documents artistiques, de création, *a priori*, elle n'y avait pas du tout pensé comme étant des archives liées à son travail d'auteure. Quand je lui pose la question, elle évoque la « revue de presse » qu'elle a constituée en mettant sur son site les PDF des articles qui lui sont consacrés dans la presse et en référençant les interviews à la télé ou à la radio auxquels elle a participé, les courriels avec ses éditeurs (qu'elle a supprimés), les courriels avec un ami principalement, qui joue un rôle d'éditeur en lisant et commentant son travail, mais qu'elle ne conserve pas non plus. Elle mentionne avoir gardé le contrat d'édition pour son premier album, en guise de souvenir : « *Le contrat, je l'ai gardé parce qu'il est tellement foireux... Je l'ai gardé en gag* ». Elle pense également aux dossiers de présentation de ses livres qu'elle a pu envoyer à des éditeurs avant d'être publiée.

Dans l'ensemble, ses archives sont en bon état, elle les range soigneusement dans des classeurs. Mais elle reconnaît ne pas être sûre que le papier utilisé soit d'assez bonne qualité pour avoir une longue durée de vie.

Sa démarche de conservation

A la base, Hélène Bécquelin ne conservait rien. D'ailleurs, il ne reste que très peu de documents originaux de son premier livre. Elle dit n'avoir que peu d'intérêt pour ses documents originaux, s'en détacher très vite une fois le résultat final obtenu. Elle dit être assez pragmatique en tant que dessinatrice, viser à l'efficacité, tant en terme de gain de temps qu'en terme d'efficacité narrative, et ne pas être dans la recherche du beau dessin, de la réalisation d'œuvres d'art. « *Moi la bande dessinée j'en fais parce que j'ai une histoire à raconter, pas parce que j'aime bien dessiner. C'est la narration qui m'intéresse. La BD c'est ingrat pour une dessinatrice, parce qu'on fait le deuil de la joliesse pour l'efficacité narrative. Moi j'ai fait dans l'épure concrète pour par perdre mon temps, parce que je voulais raconter. Donc c'est hyper simple mes trucs. J'ai appris à travailler de manière simple et efficace avec le blog, parce qu'il fallait produire. [...] Et la BD je trouve ça ingrat, c'est peut-être pour ça que j'ai pas beaucoup de*

⁸⁴<http://www.helenebecquelin.ch/> (consulté le 08.10.14)

respect du truc. [...] Moi je veux raconter une histoire ; je suis pas dans la démonstration de ma dextérité. ». En fait, cela s'inscrit de manière plus générale dans sa démarche d'auteure. L'expérience de l'édition de son blog sous forme de livres l'ayant laissée quelque peu amère, elle dit vouloir prendre une distance avec le milieu de l'édition et favoriser une démarche plus personnelle d'auto-édition ou d'édition locale, en privilégiant notamment la publication sur le web. Cette démarche agit sur le processus de fabrication de la bande dessinée : en dessinant à destination de l'écran et de la toile, le produit final est de forme numérique. La planche originale n'existe pas dans le cas d'Hélène Bécquelin, les dessins ne sont plus « *qu'une partie du processus de création* », un « *outil de travail* », des morceaux qu'on assemble pour former un original numérique qui prend toute l'importance à ses yeux.

Le rapport critique à sa propre création entre également en compte : elle n'a rien gardé par exemple, d'un certain travail qui ne s'est pas bien déroulé à son goût. Et les essais, « *je les garde pas les essais. Parce que je vois pas l'intérêt. Pis t'as pas envie de montrer tes déchets, tes doutes... Donc y a des essais, quelle matière utiliser, quel papier utiliser, ah non ça ça passe pas bien au scan, etc. y a beaucoup de trucs comme ça que tu montres pas aux gens. Qui sont super passionnants aussi mais que je garde pas* ».

Cependant, s'étant vue reprocher par des amis, concernés par la bande dessinée, de ne pas conserver ses dessins, elle a finalement pris conscience que si ces documents n'avaient pas d'intérêt pour elle, ils en avaient pour d'autres. Pour son deuxième album, et dernier en date, elle a donc gardé soigneusement, bien rangés dans des classeurs, la plupart des documents originaux. « *Mais c'est plutôt contraint et forcé, moi j'en ai rien à foutre. Je vais les donner à Cuno [Cuno Affolter, le conservateur du Centre BD de la Ville de Lausanne]* ».

D'ailleurs, si elle n'a pas non plus conservé les autres documents liés à son activité de bédéiste, c'est bien parce qu'elle n'a pas, dans un premier temps, pensé que cela pouvait avoir un quelconque intérêt pour qui que ce soit. Pourtant, une fois que je lui ai expliqué la démarche archivistique et l'intérêt de documenter cette activité et la chaîne de production de la bande dessinée, elle s'y montre sensible. En racontant les échanges de mails avec la maison d'édition qui l'a publiée, qui en disent long sur le processus d'édition de son livre, et surtout le travail presque éditorial que réalisent les amis, et un en particulier, qui font une relecture critique de son travail, elle reconnaît

l'intérêt que les courriels qui en font état peuvent présenter dans cette perspective. A nouveau cependant, le fait de prendre conscience de la valeur de ces documents aux yeux d'autres personnes l'incite à désormais les conserver également : « *C'est vrai que ça c'est intéressant, c'est peut-être ça que j'aurais dû garder... les relectures des copains. Pour la prochaine je garderai, je penserai à toi (rires). A chaque fois j'aurai des archives en plus maintenant, avec cette réflexion là !* ».

Il faut dire également qu'Hélène Bécquelin n'est pas une dessinatrice de carrière. Elle est avant tout graphiste, et c'est ce qui occupe actuellement la majeure partie de son activité professionnelle. En BD, elle en est à ses débuts, bien qu'appartenant à la génération des premiers auteurs de bande dessinée suisses. Même si elle fait une distinction entre ses travaux de graphisme (qu'elle n'a pas spécialement à cœur de conserver) et sa création en bande dessinée, « *parce que ça c'est ton œuvre* », elle n'est pas dans une démarche d'auto-valorisation de son travail et de son parcours de dessinatrice. D'autant plus qu'elle ne se sent pas totalement appartenir au monde des auteurs BD : « *Je me sens décalée, j'ai même l'impression d'être dans l'imposture quand j'ai le badge auteur, j'ai l'impression qu'on va me dire 'hé t'as pas le droit, tu me rends le badge, t'as rien à faire là'. J'ai souvent cette impression là quand je suis dans un truc de BD* ».

Un autre élément entre également en considération pour Hélène Bécquelin quant à la conservation de ses archives : la place que cela occupe. Etant donné que son domicile, l'appartement familial, est son lieu de travail, elle n'a pas un lieu dédié spécifiquement à ses activités professionnelles. « *Si j'avais un atelier, je pense que je garderais plus* », dit-elle à ce propos.

Le sort de ses archives, donc, est tout tracé. Puisqu'il ne faut pas le jeter, puisqu'elle n'y a pas d'attachement particulier et puisque d'autres s'y intéressent, elle les donnera volontiers.

Par rapport à la conservation à long terme de ses archives par une institution patrimoniale

La conservation à long terme de ses archives, donc, par des gens pour lesquels cela représente un intérêt, est en fait la seule raison pour laquelle Hélène Bécquelin conserve les documents liés à son travail d'auteure de bande dessinée : « *Moi je les garde vraiment pour dire : je les donne à Cuno. Ça va pas plus loin que ça.* ». Elle est

donc plutôt favorable à cette idée, du fait de l'intérêt d'autrui pour ça, et non pas par intérêt personnel, quoiqu'elle admet que « *c'est touchant de voir l'intérêt de quelqu'un pour son travail* ». Quant à choisir une institution à cet effet, le choix semble tout fait. C'est au Centre BD de la Ville de Lausanne qu'elle destine ses documents. Et il n'entre vraisemblablement pas, dans ce choix, d'intérêt personnel, de critères de sélection ou d'attentes quelconques. Particulièrement, c'est à Cuno Affolter, le conservateur du Centre, qu'elle pense que ces documents reviennent : « *Pour moi c'est pour Cuno, vraiment. A la limite Cuno s'il est à la retraite je les lui donne et pis il fait ce qu'il veut (rires). Moi vraiment je m'en fous, c'est les gens extérieurs qui m'ont dit de les garder* ». Ce sont donc des raisons affectives et relationnelles qui motivent avant tout son envie de transmettre son patrimoine et à cette institution en particulier. Elle raconte en effet que la vue de l'émotion du conservateur du Centre BD au moment de la donation par une auteure suisse de BD des ses archives personnelles a été un déclencheur pour décider de son côté de conserver ses documents en prévision d'une transmission.

Perception d'un enjeu dans la conservation du patrimoine de la bande dessinée et attentes à l'égard d'une institution patrimoniale

« *On peut bien archiver mais si on nous aide pas on fait pas d'archives quoi !* ». Cette phrase reflète bien l'état d'esprit avec lequel Hélène Bécquelin aborde l'idée de la conservation à long terme du patrimoine de la bande dessinée. Plutôt favorable à cette démarche à laquelle elle participera avec bonne volonté, elle a de la sympathie pour ces projets de conservation et les personnes passionnées qui les portent. Bien que sensible également à la démarche archivistique et patrimoniale telle que je la lui présente et à ses raisons d'être, ce n'est pas là qu'elle voit l'enjeu principal. En effet, elle est plutôt concernée par l'absence d'aide à la création, le manque de reconnaissance des auteurs et la non-valorisation de la bande dessinée en tant que création (par rapport à la littérature par exemple), auxquels elle s'est confrontée lors de la publication de ses BD et depuis en intégrant le monde de la BD et de sa promotion à Lausanne et ailleurs. Elle admet néanmoins que la prise en considération du patrimoine peut avoir un effet positif sur la valorisation du 9^{ème} art en général. Elle fait d'ailleurs le lien, tout à coup, entre ces pratiques de politique culturelle qu'elle déplore et les archives qui en témoignent : « *Tu vois la Ville de Lausanne elle donne des bourses, mais à ceux qui ont réussi. [...] C'est très provincial ici : on aide pas les gens, mais on récompense les gens qui ont réussi, malgré tous les obstacles... qu'on nous*

met dans les pattes quoi ! Moi je suis assez, pas aigrie, mais déçue quoi, du peu de soutien que j'ai eu quand j'ai fait de la BD. Et dans les archives y aura la lettre de la Ville de Lausanne, tiens ! (rires) » (en faisant référence au refus de sa demande de soutien pour la réalisation de l'un de ses livres).

Ses attentes, donc, se tournent plutôt vers le monde politique que vers une institution patrimoniale – bien qu'elle associe les deux et ne soit pas tout à fait au clair quant à la répartition des rôles entre les institutions (BD-FIL, Centre BD, soutien public). Elle semble donc émettre une certaine réserve quant à l'argent investi dans les projets de conservation, par opposition à celui qui ne l'est pas dans le soutien à la création : « *Moi ce que je trouve rigolo c'est qu'il achètent ces bouquins [faisant référence aux fonds du Centre BD de la Ville de Lausanne], en plus plein prix, le fric qu'ils mettent là-dedans, pis ils aident pas les gens d'ici ! C'est très provincial : c'est 'waow tout ce qui se fait en dehors c'est super' mais ils aident pas les gens d'ici. Faut que ce soit Lyon qui me demande un truc ! Lausanne est même pas au courant que j'ai fait une BD où ça se passe à Lausanne [dans le cadre d'une bande dessinée collective éditée par le festival de bande dessinée Lyon BD Festival et réalisée par les auteurs invités au festival, parmi lesquels elle figurait] ! Ils [Lyon] ont écrit une lettre à la Ville de Lausanne pour demander s'ils pouvaient me financer, aider pour le trajet. Ils ont pas répondu Lausanne. Je trouve qu'il donne pas les moyens aux gens du coin... c'est pas pour rien qu'il y a que des filles qui font de la BD ici ! D'avoir ce fonds BD que personne connaît, personne en profite... qui connaît ?... »*. De manière générale, concernant la BD à Lausanne, si Hélène Bécquelin apprécie qu'il y ait cette activité autour de la bande dessinée – et s'étonne d'ailleurs qu'il en soit ainsi à Lausanne plutôt qu'à Genève, le véritable bastion de la création BD à ses yeux – elle regrette que celle-ci ne s'accompagne pas d'une politique culturelle, en termes de soutien à la création et de valorisation de la bande dessinée comme art et comme métier, cohérente avec ces démarches de diffusion et de conservation.



Illustration 1: Quelques unes des étapes de la réalisation des planches d'Hélène Bécquelin: dessins au crayon sur le framework de la planche réalisé à l'ordinateur, illustrations au trait, mise en couleur à l'aquarelle avec le trait au verso

Photo et documents : Hélène Bécquelin



Illustration 2: L'un des classeurs dans lesquels Hélène Bécquelin conserve désormais ses travaux

Photo et documents : Hélène Bécquelin

Annexe 10 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Tom Tirabosco

Tom Tirabosco (1966) est auteur de bande dessinée et illustrateur. Il vit et travaille à Genève. Il a publié de nombreux ouvrages de bande dessinée, dont plusieurs avec l'auteur genevois Pierre Wazem comme scénariste (*Week-end avec préméditation* (2000), *Monroe* (2005), *La fin du monde* (2008), *Sous-sols* (2010)). Son dernier ouvrage, *Kongo* (d'après le roman de Joseph Conrad), scénarisé par Christian Perrissin, est paru en 2013. Tom Tirabosco dessine également pour la presse et la littérature jeunesse. Son travail a été présenté à travers de nombreuses expositions personnelles et collectives en Suisse et dans le monde.

Site internet : <http://www.tirabosco.com/> (consulté le 08.10.14)

Ses archives

Les archives que Tom Tirabosco présente comme étant liées à son travail de dessinateur sont de plusieurs types. Principalement, il s'agit de ses documents de nature artistique. Il y a les dessins qu'il réalise pour ses livres ou pour différents mandats d'illustrateur. Ceux-ci ont également un pendant numérique, puisqu'il travaille également beaucoup avec l'ordinateur, que ce soit pour le dessin ou la mise en couleur. Ses dessins pour la presse, en particulier, sont souvent réalisés à moitié sur papier, pour le trait, puis sur ordinateur pour l'assemblage. Il en résulte un fichier numérique qui représente le travail final et qui est délivré à l'éditeur ou au commanditaire pour l'impression. Il cite également les documents de travail, qui précèdent le dessin final : études, recherches, croquis. Il y a encore les imprimés, à savoir les exemplaires de ses travaux en tant qu'illustrateur : affiches, affichettes et flyers pour lesquels il a réalisé le dessin. A ma demande, il évoque également des documents de nature administrative, à savoir ses contrats d'édition et sa comptabilité, ainsi qu'un classeur contenant les articles de presse parus sur son travail.

Sa démarche de conservation

Tom Tirabosco conserve plutôt consciencieusement ses archives artistiques, et ce depuis le début de sa carrière. Concernant les dessins originaux, il a gardé la majeure partie de sa création depuis ses débuts. Bien qu'il ait tout de même retrouvé et conservé depuis de très anciens dessins, datant de son adolescence, ce qu'il conserve est essentiellement ce qui se rattache à son activité de dessinateur professionnel. Le

tout est conservé, classé « *un peu n'importe comment* » dans une armoire à dessin de 70cm de large, 110cm de profondeur et 100cm de hauteur. « *Ça c'est ce que j'ai de plus précieux. C'est ce meuble. Tout est là. Y a 20 ans de dessin* ». Les dessins sont donc conservés de manière assez adéquate, à plat et à l'abri de la lumière. Mais il n'y a pas de mesure de sécurité supplémentaire, ni d'assurance. Comme il le relève ironiquement, il n'a pas été possible d'inclure ces dessins, le bien ayant le plus de valeur, dans l'assurance couvrant son atelier, ceci exigeant de procéder à une expertise spécifique. Il tient également à stocker la plupart de ses documents de travail – croquis, recherches, études – pour la valeur artistique et affective particulière qu'ils revêtent, et qu'il trouverait « *dommage* » de jeter : « *Des fois je les conserve parce que je trouve qu'ils ont une espèce d'énergie [...] parce qu'il y a vraiment une trace de la main, c'est quelque chose qui est vivant, c'est du dessin. Après, ils ont pas vraiment de valeur... ouais, c'est comme vous dites, plutôt une valeur sentimentale.* ». Bien qu'il soit plutôt rigoureux dans l'archivage de son travail, Tom Tirabosco aborde la chose avec un certain détachement, toute « *trace* » de son travail n'ayant plus la même importance à ses yeux après 20 ans de carrière. « *Au début, moi, je me souviens, chaque dessin je le conservais, puis maintenant, bah non, j'en fais trop, y en a trop, j'ai des tas de... des boîtes entières... Effectivement, y a 10-15 ans le moindre petit dessin de moi je le conservais. Maintenant je conserve vraiment ce qui me semble vraiment important artistiquement, qualitativement parlant. Je conserve plus la moindre trace.* ». Idem pour les imprimés, affiches, flyers, brochures, pour lesquels il a réalisé le dessin. S'il les garde dans la mesure du possible, il ne cherche pas à tout prix à avoir dans ses cartons plusieurs exemplaires de ces imprimés dans tous les formats produits, aussi parce qu'il n'a pas le temps ni l'énergie pour procéder à leur collecte systématique. Il en va de même pour le classeur qu'il a constitué avec les articles de presse ayant paru sur lui ou sur son travail. Après avoir récolté et classé cela de manière minutieuse et soignée à ses débuts, il a cédé de son zèle par la suite et ne conserve plus désormais que ce qui lui semble avoir quelque importance et intérêt, poussé par la prolifération croissante de ces documents et le manque de temps à y consacrer à faire un tri, un choix de ce qu'il juge digne d'être conservé. Côté numérique, il archive également rigoureusement tous les fichiers électroniques de ses travaux dans un disque dur spécifique sur son ordinateur. Il en possède en général deux versions en .tif et en .jpeg. Ce disque dur, d'une capacité de 1000 giga, en pèse actuellement 125. Mais mis à part quelques copies éparses – vieilles disquettes illisibles, quelques CD du temps

où l'on rendait ses travaux sur CD par poste, ce qui se fait désormais par mail ou serveurs interposés – il n'existe pas d'autre sauvegarde de ce travail là, sous aucune forme que ce soit. Malgré la crainte que cela lui inspire – « *Donc voilà la seule trace c'est sur ce disque dur. Donc ce disque dur, effectivement, faudrait pas qu'il me lâche parce que je perds beaucoup là...* » – Tom Tirabosco reconnaît et déplore n'avoir pas pris d'autre mesure pour assurer la conservation de ces documents. Un peu par manque de temps, un peu par ignorance de la solution qui lui conviendrait le mieux : un disque dur externe ? Des CD gravés ? Conscient des problèmes d'obsolescence des supports numériques, il avoue être un peu démuni face à la conservation des documents électroniques du fait de ces aspects techniques et du temps qu'il faudrait consacrer à la mise en place d'un système d'archivage solide. Au moment de conclure l'entretien, alors que je lui demande s'il souhaite ajouter quelque chose, faire passer un message sur le sujet, il dit d'ailleurs avec humour : « *Non, je crois avoir tout dit... enfin... Volontiers si quelqu'un veut s'occuper de copier mes archives numériques ! Je lance un appel ! (rires)* ».

Quant à la documentation administrative, ce n'est pas ce qui mobilise le plus son attention. S'il la garde, c'est avant tout pour des raisons pratiques : parce que c'est obligatoire de garder les preuves de ses activités financières pendant 10 ans et parce que ça rend service, parfois, de pouvoir se référer à un ancien contrat ou une ancienne facture. Mais il reconnaît que s'il a encore certains documents datant de plus de 10 ans, c'est surtout parce qu'il a négligé de faire du tri pour jeter l'inutile de temps en temps. Mais ce n'est pas dans son intention de conserver cette documentation, à part peut-être les anciens contrats. Il faut dire qu'il regarde l'accumulation de cette documentation avec une certaine méfiance et s'il en reconnaît l'utilité, il en perçoit également l'excès : « *Je les garde aussi parce que si j'ai une question, une interrogation, je peux me référer à d'anciens contrats. Bon, c'est vrai qu'au début on les garde le temps du contrat en fait, pis après ben ça reste, on les oublie pis... Je sais pas, peut-être que je vais faire du tri pis nettoyer tout ça un des ces quatre... c'est horrible... on vit vraiment l'époque de l'accumulation de tout, de tout, de tout. Et waow, tout ce qui sort, tout ce qui est imprimé, toute la masse, on est submergé de documents, quoi. C'est dingoo quand même !* ». Ce sentiment est valable également à l'égard de sa correspondance électronique, qu'il nettoie régulièrement, supprimant les courriels de certaines années. Ce qui ne l'empêche pas de trouver pratique de pouvoir retrouver une information longtemps après son émission.

En fait, de manière générale, Tom Tirabosco a un rapport quelque peu ambivalent à la question des archives, leur conservation et leur utilité ou intérêt. Il est pleinement conscient de la valeur de référence des archives, admet volontiers la valeur affective qu'elles comportent à ses yeux et est tout à fait sensible à la valeur de témoignage qu'elles peuvent avoir par rapport à une époque, un objet, une personne. Mais il se méfie de l'accumulation, des documents comme des objets, ce qui l'inciterait plutôt à relativiser la question de leur stockage et de leur conservation : « *Je pense que c'est le scan d'une époque aussi, ça dit une époque. Mais je sais pas... en même temps j'ai l'impression que je vais de plus en plus vers une relativisation de tout ce qui est conservation. J'ai plus envie de conserver. J'ai de moins en moins une âme de collectionneur. J'ai juste envie d'aller vers l'essentiel. C'est pour ça aussi que je conserve plus comme avant tout ce que je fais. J'ai juste envie de conserver ce qui me semble avoir de la valeur véritablement, des choses plus importantes. Ça fait du bien de se dégager, de se défaire justement de ces documents, ces imprimés... parce que tout n'est pas intéressant franchement.* ». Par ailleurs, s'il dit s'être déjà posé la question de ce que deviendront toutes ses archives après lui, il ne s'en est jamais réellement inquiété ni n'a entrepris de démarche à ce propos.

Par rapport à la conservation à long terme de ses archives par une institution patrimoniale

Sur le sujet de la conservation à long terme de ses archives par une institution patrimoniale, Tom Tirabosco s'est plutôt exprimé du point de l'intérêt général d'une telle démarche que de son propre intérêt. S'il y est favorable en ce qui le concerne, il pense aussi de manière globale que cela aurait véritablement du sens – quoiqu'il se montre quelque peu sceptique quant à la possibilité concrète d'un tel projet : « *Je pense pas qu'on aurait la place d'accueillir les archives de tous les dessinateurs... ce serait de la folie quoi !* ». A titre personnel, il n'émet pas d'exigence particulière à l'égard de l'institution qui prendrait en charge la conservation de son patrimoine, si ce n'est de pouvoir avoir confiance que les choses sont « *correctement gérées* ». Il dit ne pas en savoir suffisamment sur les établissements de conservation et sur leur fonctionnement pour pouvoir énoncer clairement des attentes, avoir des critères ou faire un choix. En y réfléchissant sur le moment, il cite néanmoins le Musée d'Art et d'Histoire de Genève et son Cabinet des dessins, qui lui apparaissent *a priori* être les institutions à Genève susceptibles d'accueillir de tels fonds. Pour le reste, il approuve et collabore volontiers

à l'initiative du Département des affiches de la BGE qui collecte et conserve les affiches ainsi que tous les imprimés contenant du dessin pour le canton de Genève.

Perception d'un enjeu dans la conservation du patrimoine de la bande dessinée et attentes à l'égard d'une institution patrimoniale

Tom Tirabosco se montre particulièrement sensible à l'enjeu patrimonial de la conservation des documents relatifs à la création. Prompt, de manière générale, à s'engager pour les causes communes – en témoigne notamment son implication dans la fondation et l'animation de la jeune Swiss Comics Artists Association (SCAA)⁸⁵ – il reconnaît la nécessité de conserver la mémoire de la création : *« Je pense que ça a quand même un intérêt, évidemment, parce que c'est de la création, c'est de l'expression de l'humain, de l'art, de la diversité des formes. Je pense que ça permet de comprendre une époque et une sensibilité, je pense qu'il y a beaucoup de choses qui sont dites à travers toutes ces expressions dessinées, imprimées, même un petit flyer, ouais, voilà, il dit son époque. »*. Pour lui, cette démarche de conservation, en se référant par exemple au travail de la BGE dans le domaine de l'illustration et de la bande dessinée, est importante dans la mesure où elle se rapporte à la volonté de considérer quelque chose comme faisant partie du patrimoine, ce qui a été le cas pour la bande dessinée qui a été inscrite au patrimoine culturel immatériel de la Suisse en 2012, aux côtés de l'affiche et de l'illustration. Il soutient particulièrement ce travail dans sa fonction de valorisation de la bande dessinée, une de ses préoccupations en tant qu'auteur mais aussi en tant que président de la SCAA, dont c'est l'une des missions. L'association garde d'ailleurs dans ses tiroirs un projet de Centre de la bande dessinée qui s'occuperait également de conservation. Car cela lui semble faire défaut actuellement : *« (...) il y a peut-être un manque en termes d'institutions. Il manque des musées, un centre, quelque chose qui ferait que ça quoi : conserver, conserver le travail des dessinateurs d'ici. »*

Cependant, il ne lui semble pas que ce soit une préoccupation qui vienne directement des auteurs, mais plutôt des parties intéressées à l'utilisation de ces documents, les journalistes, les historiens. Pour lui, les artistes sont trop pris par leur création et les soucis immédiats de « survie » pour se positionner en tant que « défenseurs » de leur travail. C'est pour cette raison également qu'il croit indispensable que le travail d'archivage et de conservation de la création soit réalisé par des institutions, les

⁸⁵<http://www.bd-scaa.ch/cms/> (consulté le 08.10.14)

auteurs étant selon lui, à part quelques exceptions – auxquelles il associe spontanément son confrère Exem – de « *très mauvais archivistes de leur travail* », ayant « *une conception des choses un peu brouillonne* » et étant amenés dans le cadre de leur activité à disséminer leurs documents en les transmettant à l'éditeur, en les prêtant pour une exposition, en les vendant dans des galeries.

Cependant, bien qu'acquis à la cause de la conservation de ce patrimoine, Tom Tirabosco se montre tout de même sceptique quant à sa réalisation : « *Je pense qu'on aurait pas la place d'accueillir les archives de tous les dessinateurs... ce serait de la folie quoi ! Je sais pas qu'est-ce qui va se passer... Rien qu'ici en Suisse romande, s'il y avait un centre qui devait accueillir toutes les archives des dessinateurs de la région... mais ce serait affolant ! Ce serait énorme quoi ! Je vois déjà que Cuno [Cuno Affolter, le conservateur du Centre BD de la Ville de Lausanne] arrive difficilement à archiver tout ce qu'il reçoit comme imprimé, des différents collectionneurs qui font des donations à la bibliothèque... Quand on plus ce sont des choses très fines, très sensibles d'un dessinateur... L'archivage de tout son travail et de tout ce qu'il a imprimé ou édité.. c'est énorme ! Donc je pense que quelques institutions le feront avec quelques grands grands noms de la bande dessinée, le reste ça partira un peu dans la nature....* ».

Annexe 11 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Exem

Exem (1951), alias Emmanuel Excoffier, est auteur de bande dessinée et illustrateur. Il vit en France voisine, aux frontières de Genève, et travaille entre son atelier et sa galerie *Séries Rares* à Carouge, où il expose régulièrement son travail. Il illustre de nombreuses affiches, principalement à Genève, notamment pour des campagnes politiques⁸⁶, depuis les années 1970, et réalise de nombreux mandats en tant qu'illustrateur. Il crée également des mini-albums de bande dessinée qu'il auto-édite, dont la série des *Zinzin*, une parodie du célèbre Tintin d'Hergé. Le journaliste et spécialiste de la bande dessinée Ariel Herbez lui a consacré plusieurs monographies. Exem a entrepris en 2014 une grande rétrospective de son travail à travers une série d'expositions (prévues à sa galerie) et la publication d'un catalogue en plusieurs tomes (avec Ariel Herbez).

Site internet : <http://www.exem.ch/> (consulté le 08.10.14)

Ses archives

Exem n'a pas tant décrit ses archives que le système qu'il a mis en place pour les gérer. Collectionneur dans l'âme, il dit avoir à peu près toujours été dans une logique de conservation quasi exhaustive de sa production, et tenir un système de classement de ses archives élaboré et à jour. Ainsi, chaque travail qu'il réalise, que ce soit de la bande dessinée, de l'illustration ou de l'affiche, est archivé dans un dossier contenant tous les documents qui y sont relatifs :

- documentation : dossiers d'information (par exemple pour la réalisation d'une affiche dans le cadre d'une campagne électorale, il s'agira des documents d'information sur la campagne, et tout ce que l'auteur aura pu lire pour se renseigner), photographies de repérages (réalisées par l'auteur),
- tous les dessins : depuis le premier « *crobar* » sur un bloc-note lors du téléphone avec le client, jusqu'au dessin original final (quand le format le permet), en passant par tous les travaux préparatoires,
- documents relatifs à l'impression : par exemple les gammes de couleur réalisées pendant les recherches avec l'imprimeur, si le document est imprimé en sérigraphie,
- spécimens du document imprimé, quand il s'agit d'un document de petit format (carte postale, flyer, jusqu'à affichette A3),

⁸⁶ Voir notamment à ce propos l'ouvrage *Affiches BD : vingt-cinq ans de création genevoise* d'Ariel Herbez, publié en 1996 chez Slatkine.

- tous les documents administratifs en lien avec la réalisation du travail : correspondance avec le client (lettres papiers ou mails imprimés), double de la facture envoyée au client.

Ces dossiers sont classés par ordre chronologique et comportent la date et le titre du projet qu'ils contiennent. Certains travaux, du fait du peu de documents qui y sont liés, sont réunis dans un seul dossier, dans quel cas celui-ci porte l'indication de la période couverte par ces documents ainsi que la liste des titres des différents projets inclus. De format A4, ces dossiers occupent plusieurs étagères.

D'autres documents existent qui ne peuvent pas prendre place dans ces dossiers pour des questions de taille. Les planches originales, souvent réalisées en A3, sont conservées dans des cartables à dessins. Les affiches originales, au format « mondial », sont serrées à part, dans des armoires à plans. Pour ce type de documents, il est nécessaire de procéder à un rangement tenant plutôt compte des contingences matérielles (format des documents) que de la logique thématique ou temporelle. L'ordre est donc plus relatif dans ce domaine, ce qui lui pose problème parfois pour récupérer un document dont il a besoin. Dans ces tiroirs à plans, on retrouve également des fac-similés d'un genre particulier. Jusqu'à peu, Exem avait pour habitude de réaliser des doubles de ses originaux à l'aide d'une caméra qui produisait une copie très haut de gamme quasiment à l'identique de l'original. Il prenait cette précaution par exemple au moment de réaliser une mise en couleur directe (*i.e.* directement sur le dessin original à l'encre). Il a dû se défaire de ce dispositif en 2007, quand les produits nécessaires à son utilisation ont disparu. Mais pour tout ce qui précède, il a un double d'une qualité parfaite de chacune de ses planches originales. En tout, quatre armoires à dessins sont nécessaires pour les documents de grand format.

Il y a aussi les bibliothèques de l'auteur : bandes dessinées et ouvrages en tout genre. Les murs de l'atelier d'Exem, et du reste de son appartement, en sont tapissés. Elles sont classées méthodiquement, par format d'abord, pour des raisons pratiques, puis par thématique, ou pour les BD par ordre alphabétique du nom de l'auteur (du dessinateur s'il s'agit d'un auteur « à deux têtes »).

Autres éléments de ses archives, les articles de presse, conservés à part des dossiers « travaux », qui se rapportent à une autre facette de son travail : non plus sa réalisation, mais sa réception par autrui. Qu'ils s'agissent d'articles dont lui ou son travail sont le sujet principal, ou mentionnant sa participation à un travail, ou de

reproductions dans un journal d'une de ses productions, cette revue de presse permet « *de savoir comment les choses se sont passées, comment elles ont été vues, comment elles ont été perçues (...). C'est la vision qui a été donné au public de [son] travail par la presse* ».

Enfin, Exem possède encore des archives électroniques, puisqu'il prend soin de réaliser une copie numérique de haute résolution (minimum 1200dpi) de ses dessins originaux avant de s'en défaire, lors d'une vente par exemple. Mais pas seulement, puisqu'Exem pratique la sauvegarde multi-supports de ses documents depuis les balbutiements du numérique. Ainsi, ses premières sauvegardes sont sur des « jaz », sorte de disque dur produit par la société Iomega permettant de stocker une quantité importante de documents, chose qu'un ordinateur ne permettait pas de faire à grande échelle au début des années 1990. On trouve sur ces disques des documents intéressants, par exemple l'intégralité des planches originales d'un album, noir-blanc et couleurs. Cela pose un problème d'accès, puisque ces supports sont aujourd'hui devenus obsolètes et que l'auteur ne dispose plus du périphérique pour les lire. Cela ne représente pas forcément un problème, puisqu'il possède dans la plupart des cas les documents originaux. Mais ces fichiers là sont ceux qui concrètement ont servi à l'impression, et sont originaux en soi aussi. Quoiqu'il en soit, Exem entend bien les conserver, dans l'espoir que des lecteurs de « jaz » existent encore quelque part dans l'un ou l'autre service d'archives : « *Alors je garde les jaz, comme un con, en me disant, un jour ça peut peut-être servir à quelqu'un !* ».

Pour ce qui est du volume, l'auteur fournit l'indication suivante : il a calculé qu'il produit en moyenne près d'un dessin par jour sur l'année, le terme dessin pouvant désigner aussi bien une feuille avec des interventions sommaires de sa main ou une planche originale complète. Sur 35 ans de dessin, on arrive à un total de 10 à 15'000 dessins. À ce chiffre, il faut soustraire les quelques documents qui ne seraient plus en sa possession, un petit 5% environ. Cela donne une idée de l'ampleur des archives du dessinateur, puisqu'il faut ajouter à cela tous les autres types de documents conservés.

Il est impressionnant du reste de constater que, malgré leur nombre imposant, Exem connaît très bien ses archives, le contenu de ses dossiers, la place des documents. Lorsque que j'ai visité son atelier, il a ouvert plusieurs dossiers, certains datant de 10 à 20 ans et m'en a présenté très en détail chaque pièce et l'histoire qui l'accompagne.



Illustration 3: L'une des étagères qui contient les dossiers d'archives d'Exem



Illustration 4: Exem étiquette très consciencieusement ses dossiers d'archives en mentionnant l'année et les mois qu'ils couvrent ainsi que la liste des travaux qui s'y trouvent

Photos : Lucia Caro, documents : Exem



Illustration 5: Exem garde presque tous les documents qui se rapportent à ses travaux. Ceux-ci occupent parfois plusieurs dossiers, comme ici les dossiers qui concernent la réalisation de plusieurs objets pour l'anniversaire de « La Coulou » à Genève. On y trouve toute sorte de documents...

Photo : Lucia Caro, documents : Exem



Illustration 6: ... ici pour la recherche des couleurs pour l'impression en sérigraphie, Exem a constitué sa propre palette avec un code d'identification des couleurs

Photo : Lucia Caro, documents : Exem



Illustration 7: ... ici d'autres documents qui retracent les différentes étapes de l'impression en sérigraphie

Photo : Lucia Caro, documents : Exem



Illustration 8: ... ou ici encore la correspondance qui se rapporte à la réalisation du mandat.

Photo : Lucia Caro, documents : Exem

Sa démarche de conservation

On l'aura compris, l'approche d'Exem par rapport à ses archives consiste à tout conserver. Et il est très attentif à tout retrouver. Cette pratique, qu'il qualifie lui-même de « *presque pathologique* », a des origines multiples. D'une part, il dit avoir pris assez vite conscience que le travail de création ne se limitait pas au moment de la réalisation à proprement parler du dessin qu'il livrerait à son client ou pour réaliser ses bandes dessinées, mais commençait dès lors qu'il se lançait dans un projet. Ainsi, les repérage, les croquis initiaux, chacun de ses documents produits au cours de la réalisation d'un « *boulot* » rend compte du « *work in progress* », dès « *l'apparition des idées* ». D'autre part, il éprouve un attachement particulier aux objets, notamment à ce qui est livre et papier : « *Et puis c'est vrai que j'aime le papier et puis j'ai toujours un petit scrupule à me séparer d'un document papier, d'un livre, parfois même quand je l'ai à double !* ». Cet instinct de conservation, il l'associe également à l'influence maternelle. Aîné d'une mère artiste ayant renoncé à sa carrière pour se consacrer à l'éducation de ses enfants, il a été très tôt encouragé à dessiner et valorisé en ceci que sa mère a conservé dès son plus jeune âge le moindre de ces dessins « *comme s'ils étaient précieux dès le départ* », qu'elle datait, avec le jour, voire l'heure de leur réalisation !

Sa méthode d'archivage très précise (tout est daté et organisé, classé

méthodiquement) découle du besoin très concret dont il s'est aperçu assez tôt d'accéder facilement et rapidement à ses documents. Très rigoureux dans sa manière de travailler, il a toujours utilisé une importante documentation et s'est vite retrouvé à devoir affronter le « *foisonnement* » de sa bibliothèque et à ressentir le besoin d'un système de classement logique pour s'y retrouver. Étant un auteur très actif et ayant toujours eu cette tendance à accumuler toutes les pièces de son travail, ce foisonnement s'est manifesté aussi dans sa propre production, pour laquelle il a dû concevoir aussi un système de rangement organisé. Il faut dire aussi que ses archives ont une utilité directe pour Exem, qui a souvent besoin de revenir à un ancien travail, qu'il soit amené à présenter des pièces dans différents cadres (il a organisé plusieurs rétrospectives de son travail), ou qu'il ait à les reprendre. Dans ces derniers cas, il éprouve le besoin de pouvoir repartir de son dessin original. C'est dans cette perspective de pouvoir disposer toujours d'une référence, et de la meilleure qui soit, qu'il a pris tout de suite l'habitude de réaliser des copies de ses originaux de différentes manières, pour remplacer si nécessaire le dessin authentique, qui aurait été cédé à quelqu'un d'autre par exemple. La fonction de référence du document est particulièrement précieuse pour lui.

Bref, quand Exem dit « *jouer le jeu de l'archivage* », on comprend qu'il a une réelle conscience des problématiques de l'archivage, et notamment du fait que l'amoncellement de documents perd de son intérêt lorsqu'ils ne sont pas utilisables, c'est-à-dire facilement accessibles aussi pour autrui. Cela met en danger sa pérennité, ce à quoi il se montre également attentif. « *Donc le souci de la conservation il est venu avant le numérique en me disant, même si je fais pas un travail immortel, mais ne serait-ce que pour euh, ouais, ma succession, si eux veulent pouvoir faire un tri, il faut que quand même je leur facilite la tâche, parce que je suis déjà assez dangereux dans le nombre, donc il faut déjà qu'ils aient un petit point d'appui pour se dire 'voilà les dossiers sont déjà à peu près en ordre'*. ». Toutefois, il ne pousse pas le vice jusqu'à réaliser un inventaire écrit pour accompagner son système d'archivage. Quoique... Son activité de galeriste, qui porte notamment sur son travail, l'amène à réaliser des entreprises de ce genre. Organisant en ce moment la première partie d'une rétrospective de ses affiches à sa galerie de Carouge, il a conçu avec l'aide d'Ariel Herbez (auteur d'un ouvrage sur les affiches BD à Genève ainsi que de deux monographies sur Exem) un catalogue raisonné de tous ses travaux. « *On a inventorié tous les boulots d'affiches, on essaie de rien oublier, même les choses que je*

revendique discrètement parce que je trouve pas qu'elles sont, euh, immortelles, mais je me dis, bon voilà, il faut que j'assume même les conneries que j'ai faites. Mais je vais pas jusqu'à dire : par rapport à ce travail j'ai quatre feuilles de projet A4, deux napperons, etc. Donc ça, ça figure dans le dossier et puis je mise sur le fait que si une fois quelqu'un veut s'amuser à le faire, il aurait au moins le plaisir de trouver les choses groupées, à lui de faire la saisie, mais moi je vais pas m'amuser à ça. »

Un autre aspect intéressant de l'approche d'Exem est sa conception globale de son travail de création : *« De mon point de vue, le travail artistique il m'intéresse qu'à partir du moment où il déborde, de simplement... c'est pas le moment où je suis devant ma table de travail que je considère, que je me considère comme un créateur, mais j'ai envie que mon œil qui se balade dans la rue, il regarde les choses un petit peu en rapport avec ça, que ce soit assez global. Donc, jusqu'au moment de ma facture, je considère que je suis encore dans un travail de création. »*. Cela se répercute dans sa manière de conserver les archives, puisqu'il associe à chaque travail la documentation administrative qui les concerne, factures et correspondance. Plus encore, la manière dont il concocte ses factures, par exemple, exacerbe déjà leur fonction documentaire par rapport au travail concerné, la valeur de preuve étant complétée par l'introduction dans le décompte d'informations détaillées et très concrètes sur le déroulement des opérations. *« (...) Donc mes factures – ça me pose un problème là aussi de temps en temps... Je fais des factures qui sont un bilan du travail (...). Je fais un résumé du travail, parce que je sais que ça amuse le client, et moi ça me fait un aide-mémoire supplémentaire, donc je passe en revue en général les accidents de parcours et j'en fais un truc humoristique. »*. La perspective d'une utilisation future, de même, semble déjà présente lors de leur création : *« Je me dis que ça peut faire même l'objet d'un travail d'exposition. C'est-à-dire exposer les boulots dont j'ai des factures assez percutantes et puis mettre en rapport le travail avec peut-être un ou deux travaux préparatoires, surtout si je les mentionne dans la facture, et puis la facture qui vient chapeauter le tout. »*. L'archivage comprend également la correspondance, précieuse du reste pour *« se protéger »* ou *« défendre le client »*, face à une utilisation abusive par exemple.

Outre la conservation et un système complet de gestion de ses archives, Exem pratique également des mesures de préservation de ses documents papier, en réalisant des sauvegardes sur support numérique par exemple. Mais sa démarche ne

s'arrête pas là. Il est en effet soucieux des risques de péremption des différents supports, physiques ou électroniques, et prend des mesures afin de garantir au mieux leur pérennité. Ainsi, il est extrêmement attentif à préserver les documents originaux de l'exposition à la lumière. Bien sûr, son travail de galeriste l'oblige à exposer ses documents, mais il veille à limiter le temps d'exposition (pas plus d'un mois en général) et à ne jamais confronter directement un document sensible aux rayons du soleil en choisissant avec précaution l'endroit de son accrochage. Quant à certaines pièces ultra-sensibles – c'est le cas des fac-similés de très grande qualité évoqués précédemment – il renonce complètement à les sortir de leurs tiroirs. Et en dehors de leur période d'utilisation, les documents sont conservés dans un espace parfaitement à l'abri de la lumière. Il a en outre renoncé à l'utilisation du scotch de carrossier sur ses planches, ayant constaté que celui-ci vieillissait « *de manière meurtrière* », se dégradant avec le temps jusqu'à se déliter, mais non sans laisser sur les documents une empreinte définitive et corrosive. Pour les documents numériques, il essaie de les garder à jour par rapport aux évolutions logicielles. Par exemple, s'il lui arrive de tomber dans un dossier sur un document word d'une très ancienne version, il en fait un nouvel enregistrement dans la version actuelle (.docx). Voire, si cela lui semble plus simple, il en tire un exemplaire papier et l'ajoute au dossier auquel il est rattaché : « *Je me dis que c'est encore comme ça que ça va le mieux vivre* ». Ces mesures ne sont cependant pas systématiques, mais se font au gré des occasions.

A noter que la démarche de conservation d'Exem porte autant sur les documents originaux que sur les documents imprimés. Dans le créneau sur lequel il est actif (affiches et illustrations en tirages spéciaux), la logique de production est d'avoir un nombre d'exemplaires limité. En l'occurrence, cela vaut aussi pour ses bandes dessinées, des mini-albums qu'il auto-édite en sérigraphie. C'est pourquoi il est très précautionneux dans la gestion de son stock et l'écoulement des exemplaires, qu'il aime distribuer gracieusement à ses amis en plus d'en vendre par la suite. Il cherche à ne jamais se trouver en situation de rupture de stock absolu, d'avoir toujours une réserve en cas de demande importante, d'une bibliothèque par exemple ou de collectionneurs passionnés. Et bien sûr, il lui importe de toujours conserver quelques exemplaires d'archives de chacun de ses travaux, même si dans le cas des affiches, il sait que certaines sont définitivement perdues.

Malgré toute cette application qui en fait presque un véritable archiviste, Exem

s'accorde certaines libertés par rapport à ses archives. Entre autres, il lui arrive de les modifier. Il ne se gênera pas, par exemple, de gratter une tâche d'encre qu'il remarquera sur un dessin, soucieux de préserver la lisibilité du document plutôt que son intégrité. Et son attachement à ses documents ne l'empêche pas de se défaire à l'occasion de quelques unes de ses archives. Car Exem, il faut le rappeler, tient aussi une galerie, et cela fait partie de son activité de vendre parallèlement à la prestation qu'il fournit à son client, le produit même de son travail. Aussi, quand il réalise une affiche, il est toujours amené à négocier avec le commanditaire et l'imprimeur pour pouvoir imprimer des exemplaires supplémentaires destinés à intégrer un autre circuit de diffusion, poursuivant d'autres objectifs. Parallèlement à la vente des imprimés, il procède aussi à la vente de dessins originaux par exemple. S'il essaie de conserver toujours la trace de son document, dans la perspective de pouvoir remettre la main dessus en cas de besoin, en prenant note de l'acheteur, cela n'est pas toujours possible, puisqu'il n'est pas forcément l'unique intermédiaire lors de la vente. Quand un collègue galeriste réalise des expositions-ventes de son travail, il lui arrive de ne pas être en mesure de récupérer les informations sur l'acheteur. Mais, cela a été dit, il prévoit toujours une copie numérique de haute qualité des documents originaux dont il se sépare. Il semble que ce soit la *trace* du travail effectué qu'il lui importe de préserver avant tout, non le document en lui-même : « *Mais en même temps ça [la perte des originaux suite à leur vente] me fait pas trop de souci dans le sens que... en fait moi ce qui me... les originaux, je les aime parce que voilà, c'est un travail personnel, mais j'y tiens surtout pour la possibilité de revenir sur ce travail. (...) L'original, il est vraiment la preuve de la dernière intervention. (...) Donc mes originaux, c'est plus... y a de l'affectif, y a l'idée que l'original sera la meilleure preuve de l'état du travail, mais en réalité, ce qui m'importe c'est vraiment de pouvoir repartir de la version finale. »*

Les motivations intrinsèques à cette entreprise de conservation conduite par Exem ont déjà été évoquées. Mais des raisons plus profondes fondent en outre à son sens la nécessité de cette conservation. A ma suggestion que le fait de travailler sur un support imprimé à vocation éphémère, l'affiche, qui a une durée de vie limitée à celle de son utilisation, influence ce besoin de conservation, il acquiesce, mais avance pour sa part une autre raison : « *Je pense qu'une chose qui doit jouer un rôle dans la volonté de bien conserver les choses, c'est la liberté de création qu'on a eu. Parce que je pense que si j'avais dû faire beaucoup plus d'affiches en tant que mercenaire, pour des produits un peu éloignés de mes soucis, je me serais pas battu de la même façon pour*

archiver, etc. Mais là comme à chaque boulot, j'étais d'accord avec le message, d'accord avec le client, et que j'ai essayé d'en faire quelque chose qui corresponde à une vision globale du monde, etc., du coup, j'ai un attachement à tout ça parce que ça fait partie, voilà, de mon engagement. Et je pense que mon souci de conservation assez élevé il est lié au fait que ces choses là font vraiment partie de moi jusque dans mes prises de position. C'est un peu une partie de moi qui est dans chaque dessin. Et je pense que si j'avais fait plus de vente de savonnets, ceux-là je les aurais laissés partir un peu plus facilement, peut-être qu'ils seraient moins organisés. (...) Mais en fait j'ai fonctionné pour l'affiche exactement comme un dessinateur de BD qui produit ses histoires et qui y tient, qui en est fier et qui a mis un peu de lui dans ses créations. »

Par rapport à la conservation à long terme de ses archives par une institution patrimoniale

Dans ce contexte, évidemment, le sort de ses archives est un sujet auquel Exem réfléchit. Il a déjà entrepris certaines démarches dans le sens d'une conservation à long terme de ses archives. Il collabore avec cœur aux initiatives de la BGE en matière de conservation des imprimés, en alimentant le Dépôt légal de ses publications, en tant qu'éditeur indépendant, et en s'assurant que le Département des affiches puisse obtenir des exemplaires de ses réalisations. De plus, la BGE a acquis quelques uns de ses dossiers d'archives, avec tout l'historique du processus de création pour certains de ses « *boulots* ». Il s'agit d'une démarche à laquelle il est favorable, si ce n'est qu'il regrette en l'occurrence un certain manque de souplesse en termes d'accès à ces archives. Lors de la préparation de la rétrospective qu'il tient actuellement à sa galerie, il a été surpris de ne pas pouvoir emprunter des documents à ces dossiers, pour les raisons qu'ils n'avaient pas encore été traités et que les contraintes administratives (autorisation par rapport aux assurances) exigeaient un délai de procédure qui ne correspond pas à des besoins parfois urgents.

Mis à part ça, on peut dire qu'il anticipe sur ce qu'il adviendra de ses archives après lui. Il dit avoir préparé sa femme en lui expliquant sa démarche et le fonctionnement de son système, dans le cas où il disparaîtrait brusquement. « *Théoriquement y a quelqu'un qui saura à peu près où mettre le nez !* ». Il entend prendre d'autres mesures en ce sens, en prévoyant un système d'information supplémentaire par l'ajout, dans chaque dossier, d'un post-it pour donner, sur une échelle pré-établie, une indication, selon son propre point de vue, de la valeur des différents travaux qui y sont

représentés. L'idée étant que « *si les choses doivent être redistribuées, arriver quelque part* », il y ait déjà un outil qui permette de faire une sélection ou une répartition des travaux. Mais pour lui, cela n'a qu'une valeur indicative. En effet, il ne se considère pas en droit de formuler des exigences sur quelque chose qui ne le concernera plus : « *Je suis contre le fait que quelqu'un puisse être trop directif sur la suite à donner aux choses parce que une fois qu'on est plus là, on est plus là. Bien sûr on peut rêver ! (...)* Mais après si ça se passe pas comme ça, mais qu'est-ce que j'en ai à foutre ?! Mes héritiers y font ce qu'ils veulent en réalité. » Néanmoins, il aurait un souhait : « *J'aimerais simplement, parce que je trouve que les héritiers sont tellement cons et emmerdants, j'aimerais simplement que mes héritiers soient pas aussi cons et emmerdants que les héritiers d'Hergé, etc.(...). J'aimerais que ça reste plus généreux et plus accessible, enfin voilà, s'il y a quelque chose de bon dans mon travail, qu'il soit accessible et qu'il devienne très vite propriété... qu'il passe dans le domaine public le plus vite possible.* ». Car son idée est que le travail d'un artiste doit se transmettre au public et ne pas se transformer en fonds de commerce pour une poignée d'héritiers : « *Qu'il n'y ait pas de protection sur 70 ans etc., ça, je vais l'indiquer quelque part, c'est que je suis contre l'accaparement, donc je suis contre l'héritage, pour moi c'est un principe dégueulasse. Par contre je suis pour l'héritage au sens spirituel, etc. Donc quelqu'un qui a produit une œuvre importante, ou même modeste, elle doit très vite appartenir aux gens. Donc que de son vivant l'artiste puisse profiter de certaines royalties etc., c'est un peu normal, mais après sa mort, ses héritiers, il faut qu'ils fassent leur vie aussi, qu'il construisent leur vie, je veux dire, ils ont pas à avoir des rentes de situation etc. Moi j'éduque mes enfants pour qu'ils soient autonomes, pas pour qu'ils soient des rentiers éventuels de mon travail. Donc moi je vais indiquer que la question des 70 ans ou je sais pas quoi après ma mort gnagnagna, je veux pas qu'elle existe. Je veux qu'on puisse jouir, s'amuser avec mon travail, tout de suite après ma mort ou dix ans après. Je dirais 10-15 parce que si ma femme me survit pendant 10 ou 20 ans, qu'elle puisse au moins se dire que voilà, aux âges qu'on a, qu'on ait pas besoin de se battre pour survivre. Mais après ça, je vois pas l'intérêt de ça, sinon de faire vivre des parasites.* ».

En ce sens, il serait donc plutôt favorable à l'idée d'une transmission de son patrimoine à une institution à vocation patrimoniale s'adressant au public, afin que ce qui reste de son travail profite au plus grand nombre. L'idée c'est de rendre possible toutes sortes de recherches sur une époque, sur la BD, sur la BD genevoise, l'affiche, ou sur son

travail en particulier en évitant la dispersion et en permettant un accès facilité. L'idée que les choses soient rendues inaccessibles parce que des « *gens qui font de la spéculation* » les cache dans un coffre : « *ça, ça me tue !* ». Cela correspond à ses convictions sociales aussi, lui qui s'insurge contre « *l'accumulation capitaliste, pour utiliser des mots sérieux* » permise par l'absence d'impôts sur la succession par exemple, qui va à l'encontre de la redistribution des biens à la collectivité. Donc la solution de confier tout son travail à des institutions *ad hoc*, lui paraît tout à fait préférable. Il se montre d'ailleurs très admiratif de son confrère belge François Schuiten, qui a fait don de presque tout son travail à différents établissements de conservation. « *Ca c'est la classe !* », en dit-il. C'est aussi que lui-même, en tant qu'amateur d'art, est reconnaissant d'avoir pu admirer le travail d'autres artistes à travers les expositions publiques offertes par des musées et autres institutions. Conscient aussi d'une certaine menace qui pèse sur le patrimoine artistique de la bande dessinée depuis que le marché de l'art s'y intéresse et que les planches originales sont devenues des valeurs d'investissement, il serait favorable pour sa part à jouer le jeu de « *la remise en circulation* » de son patrimoine plutôt que de participer à ce commerce qui confine à des sommes aussi indécentes que « *les salaires de joueurs de tennis ou des footballeurs* ».

La possibilité de déposer ses archives plutôt que de les céder définitivement, dont je lui décris la pratique dans les services d'archives, suscite aussi son intérêt. Plutôt réticent *a priori* à se séparer de son vivant de ses documents parce qu'il perdrait l'accès à ses dossiers, cette solution en revanche lui semble plausible. Il se dit qu'avec le temps il pourrait être soulagé de n'avoir plus à gérer par lui-même le foisonnement de sa production, qu'il entend bien poursuivre aussi loin que possible. Dans un tel cas, l'accès pour lui-même à ses documents et la possibilité d'en disposer seraient indispensables.

Pour ce qui est de l'institution qui pourrait se voir confier ces archives, Exem n'a pas de volonté précise. Il pourrait s'agir en ce qui le concerne de bibliothèques, ou d'établissements spécialisés dans l'affiche ou dans la BD. Sachant que la BGE est particulièrement intéressée dans le domaine des imprimés illustrés et possède déjà une partie de son travail ; que le Centre BD a pour sa part acquis des originaux et a manifesté son intérêt pour un certain nombre de choses, cela se passerait sans doute entre ces deux institutions selon lui. Sur ce plan non plus il n'édicte pas de condition

particulière, exception faite qu'il attend un judicieux équilibre entre accessibilité et contrôle. Pour lui, un établissement de conservation doit être capable d'offrir des conditions d'entreposage qui garantissent à la fois l'accès au public et la sécurité des documents. *« A partir de là, je m'en fiche un tout petit peu pour autant que ça arrive à l'endroit où les gens auront les moyens, ou la structure, les moyens financiers, administratifs et autres, pour rentrer ça dans un cadre qui contrôle bien la chose. C'est tout. (...) Mais que ce soit pas présenté comme la Joconde, c'est ça qui m'énerve ».*

Perception d'un enjeu dans la conservation du patrimoine de la bande dessinée et attentes à l'égard d'une institution patrimoniale

Pour Exem, il est essentiel de conserver le patrimoine de la BD de même que pour n'importe quelle autre production artistique ou artisanale. Il explique que dans le cas du 9^{ème} art, le but n'est pas de produire une œuvre unique, qui est présentée telle quelle, comme dans le cas de la peinture par exemple, mais de produire une version multiple, voire industrielle de cette œuvre sous la forme de livres imprimés en série. En conservant les documents originaux, on permet de porter l'attention sur le travail de création qui n'est autrement pas visible, disparaît totalement de la vue une fois l'ouvrage produit. Il regrette que les débuts de la bande dessinée aient correspondu d'ailleurs à une absence totale de considération pour les documents originaux dont on ignorait l'intérêt, qui finissaient à la poubelle une fois l'impression accomplie, même si les choses tendent à changer maintenant et que l'on commence à présenter aussi cet aspect là des BD. Mais justement : *« Maintenant qu'on en est conscient [de la valeur et de l'intérêt des originaux], il faut au moins jouer le jeu de cette conservation. (...) Des fois on se rend des fois pas compte de la beauté qu'a l'objet brut, et puis de le conserver cet objet brut, de conserver les crayonnés, etc., moi je trouve vital. ».*

Il faut dire que cette conscience rejoint l'approche propre à un amateur averti d'art, qui dans une œuvre achevée d'un grand artiste devine – et regrette – les dizaines d'autres *« chefs d'œuvres »* qui se sont succédés, ont été gommés, recouverts pour aboutir au résultat final. Il nourrit une véritable fascination pour tous les aspects du processus de création, qui, aussi insignifiants soient-ils en soi, porte en eux une grande œuvre en devenir et dont on peut contempler la naissance à travers eux. *« L'original est aussi fort finalement que l'objet fini, imprimé, qui a un autre charme, on peut le manipuler, on peut vivre avec, mais là [avec les documents originaux], on a une émotion différente ».*

Plus généralement Exem est particulièrement touché par la question du patrimoine,

dont l'importance est pour lui « *vitale* », en ce qu'elle permet le travail de mémoire, du souvenir et de critique d'une société, et c'est la raison pour laquelle il voit un enjeu à toutes les entreprises de conservation et de mise à disposition du patrimoine : « *Avec ce sujet, on tripote des choses qui sont des enjeux, des vrais enjeux. (...) Moi je suis pas un type qui vit avec le passé (...) mais je suis très lié au fait que, ben forcément, du monde qui s'est écoulé, y a des choses qui ont amené du bien, quoi, des plus (...). Et en plus on doit tirer des leçons d'un certain nombre de choses donc de tout ça, moi je pense que c'est, il faut en faire quelque chose d'absolument vital. Malheureusement, la question de la vitesse et de la consommation rapide des choses fait que pour beaucoup de gens, c'est pas un souci, c'est pas un problème, alors que c'en est un, c'en est réellement un* ».

Annexe 12 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Pierre Wazem

Pierre Wazem (1970) vit et travaille à Genève, dans l'atelier *Les studios Lolos* à Carouge, qu'il partage entre autres avec le dessinateur Aloys. Il a publié plusieurs bandes dessinées, notamment aux éditions Atrabile (dont *Bretagne* (1999), *Presque Sarajevo* (2002), *Mars aller-retour* (2012), *Chère Louise* (2013)), et travaille également comme scénariste avec des auteurs comme Tom Tirabosco et Frederik Peeters (*Koma* (2003-2008)). Il dessine également pour la presse (*Le Temps*).

Ses archives

Les archives artistiques de Pierre Wazem relatives à son travail de dessinateur correspondent aux différentes étapes de la réalisation d'une bande dessinée. La première étape, le brassage d'idée, donne lieu à un ou plusieurs carnets de notes, contenant des petits dessins ou du texte, qui représentent la « *matière première* » pour son travail. La seconde correspond à une mise en forme, sous l'aspect d'un découpage déjà élaboré et au dessin poussé, à l'encre et au format A4 horizontal, représentant une double page. C'est le « *premier jet* ». Vient ensuite la présentation du projet à l'éditeur, sur la base des photocopies du travail de découpage relié en un cahier. Enfin, l'auteur passe à la réalisation à proprement parler de sa bande dessinée et compose ses planches en noir et blanc, à l'encre. A cela s'ajoutent les croquis et esquisses, les « *dessins un peu en marge* », qui résultent de la recherche, de l'étude du dessin, des personnages, des mouvements, etc. Pour terminer, les planches originales sont scannées et existent alors en version numérique. Celles-ci peuvent alors être mises en couleur sur Photoshop pour devenir la version définitive originale, en format électronique.

Ayant aussi travaillé à plusieurs reprises comme scénariste pour d'autres dessinateurs tels que Tom Tirabosco et Frederik Peeters, ses scénarii et les storyboards des dessinateurs entrent aussi dans les archives d'auteur de Pierre Wazem.

Celui-ci dessine en outre pour la presse, et dans ce cas, le procédé est plus simple. Il y a en général un croquis, puis un original papier à l'encre, une version numérique, en général mise en couleur également sur Photoshop avant d'être envoyée au journal.

Ses autres archives se composent des articles et autres documents médias (radio, télé) que lui transmettent ses éditeurs qui en font la collecte (en version papier ou

électronique), de ses contrats d'édition et droits d'auteur, de sa documentation iconographique, (ouvrages ou photocopies de photographies et de gravures), ainsi que de sa correspondance électronique. Il évoque également les affiches pour lesquelles il a réalisé l'illustration.

Ses archives sont en bon état, protégées de la lumière, mais quelque peu éparpillées dans différents contenants aux quatre coins de son atelier. La question de l'estimation du volume de ses archives lui donne du fil à retordre, du fait de la dispersion des documents et de la diversité de leur format, pour l'amener à conclure : « *pfff... ça ferait quand même vachement de bordel (...). C'est vraiment compliqué à évaluer... mais ça ferait quand même pas mal... ça ferait quand même pas mal...* ». Il s'essaie néanmoins à un calcul et avance une estimation, pour ce qui est de son travail en bande dessinée, d'environ quatre dossiers de croquis (30cm linéaire de rayon d'une étagère standard) pour chacun des ses 22 albums, donc à peu près deux bibliothèques en tout, plus les planches originales qui doivent remplir une armoire à dessin. Il n'intègre pas dans son calcul les autres types de travaux ni ses autres archives.

Sa démarche de conservation

Pierre Wazem conserve toutes les étapes de son travail en bande dessinée, qu'il s'agisse des formes papier ou numériques. Carnets de notes, découpages et dossiers de présentation sont tous là. Les versions électroniques de ses travaux, qu'il s'agisse de la bande dessinée ou de son travail d'illustrateur, sont gardées « *précieusement, sur deux ou trois supports différents* ». Le cas des planches originales est un peu particulier, car elles peuvent être quelque peu « *disséminées* », qu'elles soient prêtées pour des expositions – et qu'on mette un certain temps à les récupérer – ou qu'elles soient vendues. Pierre Wazem dit être en possession de 80% de ses planches originales et en mesure de retrouver la plupart des autres, car les galeristes qui procèdent à la vente des originaux gardent la trace des acheteurs. Les croquis et esquisses, il les conserve affectueusement, mais pas de manière systématique : « *Il y en a que je garde pas. C'est vraiment un choix tout à fait subjectif, parce qu'il y en a que je trouve inintéressants et d'autres que je trouve plus intéressants. Ceux que je trouve intéressants je les garde. Parce que j'aime bien* ». Cela ne vaut pas pour ses dessins pour la presse, dont il ne conserve jamais les croquis : « *Ca, c'est uniquement en bande dessinée, quand je fais des illustrations ou bien des dessins de presse, je jette. (...). Le croquis je le jette, systématiquement. Et je garde que le dessin original.*

Pour tout ce que j'appelle le dessin, enfin le travail alimentaire. Ça, ça va directement à la poubelle. Et c'est comme ça pour tous les boulots alimentaires. Je garde que le dessin final. Parce que ça m'intéresse pas. De nouveau c'est subjectif, mais je trouve pas qu'il y ait de valeur à ça ». Sa documentation iconographique subit le même sort, à part sa bibliothèque de travail, évidemment, répartie entre son atelier et son domicile. Mais les photocopies d'images qu'il utilise lors de la réalisation d'une bande dessinée, une fois le travail terminé, sont éliminées. Ses travaux de scénariste sont eux aussi soigneusement archivés, puisqu'il conserve les versions successives de ses scénarii et les storyboards réalisés par les dessinateurs. Quant aux articles de presse, sa démarche a évolué avec le temps. Il ne conserve plus tout ce qui paraît sur son travail. Désormais, les articles, il les jette après quelques jours, à l'exception des revues de presse sous forme électronique que lui envoie son éditeur, qu'il stocke en .pdf. « (...) *Avant je gardais vraiment tous ces articles, un peu par fierté, comme ça. Pis maintenant je m'en fous complètement, donc je les garde trois jours pis je les fous à la poubelle. Pis je me disais 'ah pour les enfants ça pourrait être rigolo', mais mes enfants s'en foutent en fait (rires). Donc en fait j'en ai perdu pas mal ».* Il a néanmoins conservé ce qu'il avait stocké jusque là, « deux cartons », dont un, prêté à l'occasion d'une exposition au festival de Sierre, qu'il n'a pas encore récupéré. Pour ce qui est des imprimés, il garde toujours un ou deux exemplaires des affiches qu'il a réalisées. Du côté administratif, finalement, les contrats, qu'il garde avant tout « *parce que c'est obligatoire* », il entend les conserver à long terme « *parce qu'on sait jamais* », en prévision notamment de la possibilité qu'un nouvel éditeur veuille racheter les droits d'un livre déjà publié. Les mails par contre ne méritent pas pour lui d'être conservés et il les élimine petit à petit : « *Je jette. Au fur et à mesure. C'est-à-dire, j'élimine derrière, en fait, j'avance comme ça trrrrrrrrrt. J'ai toujours un maximum de mille et pis après je jette. Parce que ça prend du poids. Parce que je m'en fous.* ».

Pierre Wazem a donc une démarche de conservation consciente, minutieuse mais sélective, dans une perspective de conservation à long terme : « *Bah si je conserve je conserve pour... bah pour toujours. Ceux que je jette bah voilà, mais ceux que je garde je vais les garder tout le temps* ». Même s'il s'accuse lui-même de mettre peu de soin à classer et organiser correctement ses archives (« *J'aimerais pas être la personne qui voudrait une fois être mon hagiographe et de devoir réunir... parce que je crois qu'il y en aurait pour un sacré bout de temps* », dit-il en riant), il a une connaissance assez fine des documents qu'il conserve et de l'endroit où ils se trouvent.

Malgré le soin et la conscience avec laquelle il sauve certaines de ses archives, Pierre Wazem a un peu de difficulté à dire très clairement la raison pour laquelle il le fait : il met en place une conservation sélective, sur des critères qualitatifs, et *ad aeternam* mais nie être dans un rapport très affectif à ses archives et être très inquiet de la disparition possible de son travail. « *Hum... ça c'est difficile à dire... Parce qu'on nous a toujours dit qu'il fallait pas jeter nos trucs... Par exemple, je vais pas les regarder tu vois. Non tout à coup je me dis pas 'ah tiens je vais regarder mes dessins'. Non, je m'en fous. On est toujours attentifs à ce qu'on est en train de faire, sur le moment. Pis une fois que c'est fait, ben c'est, on s'en, enfin, ben c'est mort quoi. Mais on les garde parce on se dit aussi peut-être qu'il y a quelqu'un qui va nous les acheter, ou pour une expo, je sais pas. C'est un peu... mais par exemple je suis pas du tout... par exemple, Mars Aller-retour y a des tas de planches je sais même pas où elles sont et je m'en fous en fait. Je trouve pas ça très très grave.* ». En fait, sa volonté de conserver tient plutôt dans l'idée que cela peut servir, avoir un intérêt pour d'autres : « *C'est pas un truc affectif avec mon travail. C'est plutôt pour, ouais, une utilité, une vraie utilité* ». Pouvoir garantir l'usage à long terme de son travail, il semblerait que ce soit cela qui l'anime dans sa démarche. D'ailleurs, il ne s'inquiète pas outre mesure de la perte éventuelle de planches originales (« *Je me dis pas 'Oh mon Dieu ce truc à disparu de la planète !'* »), rassuré par le fait que le travail existe toujours sous forme numérique, n'est pas complètement perdu. Pour autant, il n'est pas totalement détaché de ses archives, auxquelles il porte un certain respect, non pas tant en regard de la valeur financière ou affective qu'elle peuvent avoir, mais vis à vis du travail qu'elles représentent : « *Mais je trouve que c'est quand même beaucoup de boulot, donc je jetterais pas une page comme ça. Ça me ferait quand même un peu chier de la voir chiffonnée dans une poubelle, quoi. Parce qu'on y a passé du temps et tout.* ».

Dans cette perspective pragmatique, n'étant pas dans une démarche de constitution de son patrimoine, il ne se sent pas du tout concerné par la question de savoir ce que sera le sort et ne ressent pas la nécessité de prendre ça en main : « *C'est un peu un truc de, une pensée de vieux un peu. J'ai même pas de deuxième pilier, tu vois, donc comment veux-tu que je pense à ce genre de trucs ! (rires). Enfin je me dis que ça disparaîtrait pas quoi. Ça resterait quelque part.* ».

Par rapport à la conservation à long terme de ses archives par une institution patrimoniale

Pierre Wazem se montre absolument favorable à l'idée d'une conservation à long terme dans une institutions *ad hoc* de son travail. C'est la question de l'accessibilité, de la valorisation auprès d'un public qui semble le séduire particulièrement dans cette démarche, ce qui correspond au fait que l'intérêt qu'il porte à ses archives tient à leur utilité potentielle : *« Bah pourquoi les garder pour moi ? Surtout si je suis mort, pourquoi les garder pour moi ? Si ça peut circuler c'est quand même pas mal ! (...) Si dans le patrimoine familial ça reste dans un tiroir dans une vieille maison poussiéreuse, c'est pas très intéressant non plus. C'est quand même vachement bien si ça peut être accessible. On voit comme c'est difficile de trouver certains travaux de dessinateurs qu'on aime bien du siècle passé. C'est dommage. »*

S'il n'a pas d'idée précise quant à l'institution à laquelle il souhaiterait confier son patrimoine, il pense cependant, de manière générale, qu'il serait bien que la création en bande dessinée soit réunie dans un lieu qui s'y dédie, tenu par *« des passionnés »*, qui pourraient *« rendre ça vivant »*. Il cite Cuno Affolter, le conservateur du Centre BD de la Ville de Lausanne. L'intérêt à ses yeux d'une telle démarche de conservation à long terme, outre la préservation des documents, c'est que ce soit des fonds accessibles, où l'on puisse *« aller piocher »*, pour faire des expositions par exemple, et qui soit animé.

Perception d'un enjeu dans la conservation du patrimoine de la bande dessinée et attentes à l'égard d'une institution patrimoniale

L'intérêt de Pierre Wazem pour une entreprise de conservation à long terme de son travail se rapporte en fait assez peu à son intérêt personnel. Cela tient plutôt à ce qu'il perçoit (*« Ah ben oui, vachement oui! »*) là-dedans un enjeu pour la bande dessinée en général, *« d'autant plus que, encore un peu aujourd'hui, même si de moins en moins, le travail de dessinateur de bande dessinée est toujours un peu sous-estimé »*. Pour lui, la bande dessinée traîne encore *« quelques casseroles »* qui en ont fait pendant des années une forme d'expression réservée aux enfants, une forme de sous-culture. Dès lors, tout ce qui peut être fait pour la valoriser, la mettre au niveau des autres arts, est une initiative bienvenue. *« Ce serait pas mal d'éduquer un peu les gens à ce médium là. Faut faire un peu de prosélytisme. Expliquer que c'est une forme artistique fantastique. (...) Donc tout ce que tu peux amener comme matériel, je trouve ça positif*

Annexe 13 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Cosey

Cosey, alias Bernard Cosendai, est auteur de bande dessinée. Il vit et travaille aux Diablerets. Il débute sa carrière auprès de Derib au début des années 1970, figurant ainsi parmi les premiers auteurs professionnels de bande dessinée en Suisse. Son oeuvre la plus connue est la série *Jonathan*, débutée en 1977 et poursuivie encore aujourd'hui. Il a beaucoup voyagé, notamment en Inde, sur les pas de son héros pour se documenter. Cosey a également réalisé de nombreux autres livres de bande dessinée (*À la recherche de Peter Pan* (1984-1985), *Le voyage en Italie* (1988), *Saigon-Hanoï*, *Joyeux Noël, May !* (1995), *Le Bouddha d'Azur* (2005-2006)).

Ses archives

Pour décrire ses archives, Cosey décrit sa manière de travailler et les différents documents qui émergent au fur et à mesure des étapes de la réalisation d'une bande dessinée. Dans son cas, la première étape est le scénario. Celui-ci prend tout d'abord la forme d'une série de post-it sur lesquels il écrit ses textes et qu'il peut combiner de différentes manières, supprimer, remplacer, intervertir. Une fois qu'il tient son histoire, il rédige le scénario en un texte suivi, à la main, sur des feuilles A4. « *Le scénario, il est illisible, parce que ça s'adresse à moi, c'est des documents à usage interne* ». Cela représente en général une quinzaine de pages. Parallèlement à la rédaction du scénario, il procède à la phase de documentation. Pour cela, Cosey est amené régulièrement à voyager pour se documenter et réalise ses propres photos. Cette manière de procéder est liée selon lui à la nature de son travail et à l'époque à laquelle il a commencé à faire de la BD. En voulant écrire sur le Tibet dans les années 70, il a été contraint de créer sa propre documentation alors qu'il n'existait que très peu d'images du Tibet en Europe. Ses photos sont imprimées, puis il les colle dans des cahiers en les regroupant par thèmes (véhicules, portraits, etc.). Ce sont des photos à caractère documentaire, dont il dit qu'elles n'ont « *aucune ambition artistique* ». Lors de cette étape documentaire, il réalise également des croquis, ce qui selon lui ne fait pas directement partie du processus de création, puisqu'il s'agit plutôt de dessins réalisés pour le plaisir et dans la perspective d'une utilisation future (exposition ou autre présentation de son travail).

Après ce travail de mise en place, il entame la construction de ses planches en

réalisant le découpage. Il peut commencer en indiquant des séparations dans le scénario, pour chaque partie représentant une page de la future BD. Puis il découpe le scénario en case, choisit les images et compose la page. Sur une page A4 horizontale, il esquisse d'un côté la page, et de l'autre les textes et les dialogues. *« C'est aussi à usage interne, je les montre quelque fois, c'est pas secret, mais disons que ce n'est pas fait pour être publié en tout cas ».*

Ces documents, le scénario, les photos, et le découpage, qui correspondent aux phases d'élaboration de la bande dessinée, sont en quelques sortes des outils de travail, alors que le dessin à proprement parler, d'ambition artistique, intervient à partir de la prochaine étape.

En effet, la composition de la planche une fois décidée, Cosey procède à la réalisation du dessin de chaque case, sur une page A4 indépendante, au crayon, à taille réelle de la planche (qui représente elle environ 1,5x la taille de l'album imprimé). C'est à cette étape qu'il travaille le dessin, gomme, recommence, jusqu'à obtenir le résultat souhaité. C'est le dessin à peu près définitif de la case. Chaque case est ensuite reportée sur la planche, sur du papier aquarelle, à l'aide d'une table lumineuse, au crayon également. Puis, le trait est repassé à l'encre, le crayon gommé et la planche originale est terminée. Elle est transmise à l'imprimeur qui réalise un film (reproduction de la planche sur feuille transparente) ainsi que ce qui est appelé un « bleu », c'est-à-dire une reproduction imprimée de la planche, sur papier aquarelle, avec le trait en gris clair (à l'origine, le trait était bleu clair, d'où le nom de « bleu »). Le dessinateur récupère ces documents et réalise la mise en couleur manuellement sur le « bleu », à la gouache, ce qui fait à peu près disparaître le trait gris. Ce document, associé au film du trait en noir, permettra à l'éditeur de recomposer la page par scanner et de faire imprimer l'album.

En résumé, les archives de Cosey documentant son processus artistique représentent une dizaine de types de documents : des post-it de composition du scénario, le texte final du scénario, un cahier de photos pour la documentation, quelques croquis, dessins à main levée, réalisés sur place, le découpage, représentation schématique de la bande dessinée en devenir, les dessins au crayon de chaque case sur une feuille individuelle, la planche originale et le « bleu », mis en couleur à la main. Ces documents sont assez représentatifs de la technique traditionnelle de réalisation d'une bande dessinée, notamment l'utilisation du « bleu » (nombre de dessinateurs

aujourd'hui qui ne pratiquent pas la couleur directe – mise en couleur directement de la planche originale – réalisent la colorisation sur outil numérique). Issu de la première génération de dessinateurs BD, Cosey n'a pas changé sa manière de procéder avec l'arrivée du numérique, attaché à cette « *vieille technique que j'aime bien, parce qu'elle est, pour moi, elle est spécifiquement BD. C'est même la signature BD, le look BD, on pourrait dire* ». Il n'a donc pas d'archives artistiques sous forme électronique. Bien qu'il se soit essayé à la colorisation numérique, cela ne lui a pas convenu et il est revenu à sa méthode originelle.

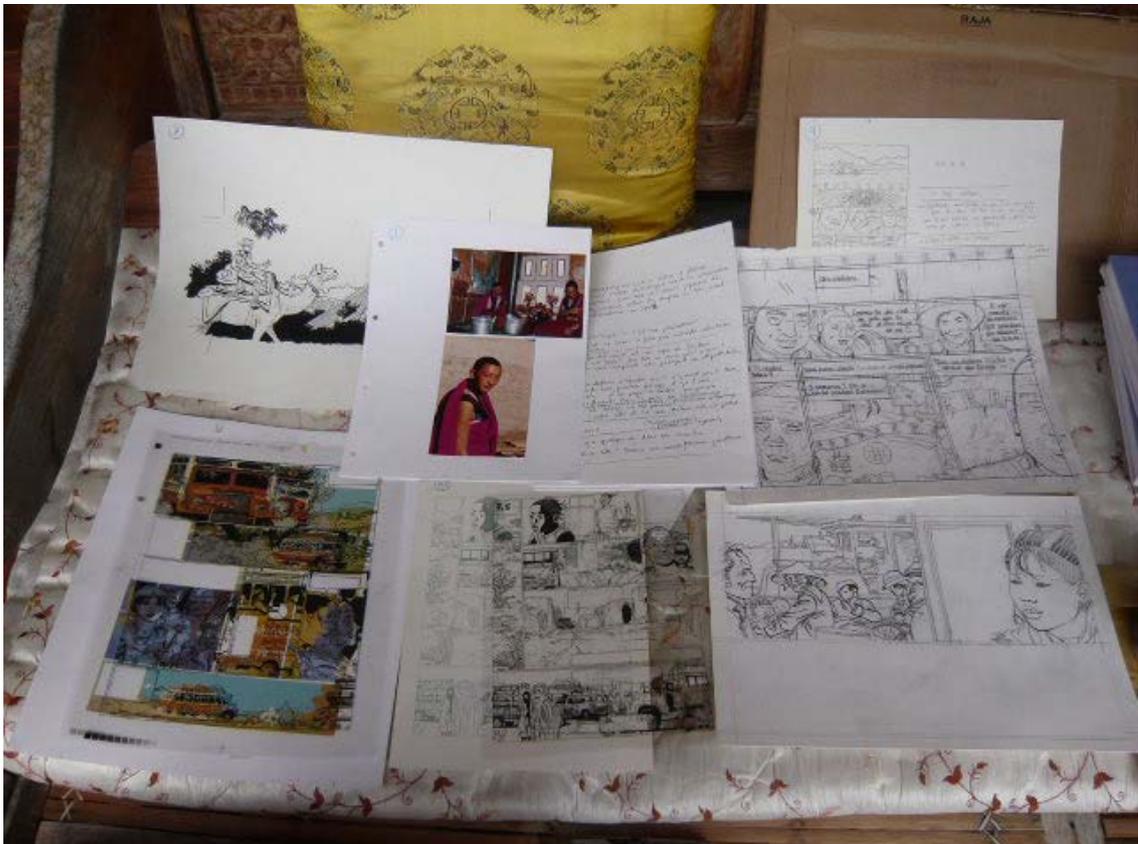


Illustration 10: Les documents de Cosey qui retracent différentes étapes de la création d'une planche: photos, scénario, découpage, crayonnés, encrage, dessin final des cases, mise en couleur, "bleu", films d'impression

Photo : Lucia Caro, documents : Cosey

Sa démarche de conservation

Le travail de dessinateur de BD de Cosey est donc bien documenté, et en partie archivé. Il dit conserver quelques « jeux » de l'ensemble de ces documents pour pouvoir les utiliser dans le cadre de présentations de son travail, mais en dehors de ça, il ne garde qu'une partie des documents : « *Les planches bien sûr. Mais des étapes comme ça [le découpage]... Alors scénario, je garde, parce que c'est en général 15 pages. Pis c'est intéressant parce que c'est une étape qui, comment dire, va être perdue. Parce qu'une histoire écrite comme ça qui devient une bande dessinée... Donc je les garde en général les scénarios. Les découpages, toutes ces étapes intermédiaires, en général je garde pas. Mais, maintenant je vais penser à vous et je garderai tout ! Même les emballages de la Migros (rires) ! Quand y en a un qu'est pas trop mal, je le garde, qui peut être utile... Parce que je prévois, je présente mon travail dans des endroits...* ». Il sélectionne donc pour la conservation à long terme les documents ayant à son sens une certaine valeur artistique, un intérêt, et quelques éléments dans une perspective bien précise de présentation. L'habitude d'être sollicité pour présenter son travail et exposer a également une influence sur ce choix. Cela ne l'empêche pas pour autant de se séparer de certaines planches originales qu'il vend.

Quant à la manière dont il conserve ses documents, elle est pour le moins originale, puisque toutes les planches qui sont en sa possession se trouvent dans un coffre à la banque. Bien que ce soient des considérations sécuritaires qui l'aient conduit à cette option – il se méfie des assureurs et puis une assurance ne couvre que la valeur du bien, non son intégrité physique –, celle-ci garantit néanmoins la préservation matérielle des documents, à l'abri de la lumière et de l'humidité. Il n'applique pas d'autres mesures de conservation, aussi du fait qu'il ignore ce qu'il devrait entreprendre : « *[Pour l'emballage] je suis pas très sérieux. Je sais que je devrais... Mais vous m'expliquez, vous me direz quels trucs je dois acheter pour mieux les conserver* ». Mais *a priori*, tous ses documents sont en bon état. Il dit utiliser le coffre depuis de nombreuses années et n'avoir jamais constaté de dégradation. Leur volume est celui du coffre, d'environ 1m³ selon son estimation. Les autres documents qu'il garde, il les a chez lui, dans son chalet des Diablerets. Il évalue leur quantité à environ 1m³ également.

C'est la perspective que son travail pourrait continuer à susciter de l'intérêt qui fonde en partie sa motivation à conserver ces traces de son travail et à en constituer la

mémoire. L'autre raison étant le revenu qu'il tire de la vente de ses archives artistiques : « *J'ai la naïveté de croire que mon travail peut ne pas être complètement oublié, rejeté, dans le futur, qu'éventuellement y a des gens qui continuent à l'apprécier, donc pour ça c'est bien que les originaux soient toujours présents. Et puis, plus direct, je viens de vous dire que je vends mes planches, donc y a des expos, régulièrement. Donc voilà l'intérêt de garder tout ça en bon état et en sécurité. Je vois pas d'autre... y a les deux, les deux aspects. (...) Pour la mémoire, ouais. C'est peut-être un peu ambitieux de dire ça mais c'est ce que je pense. Et pis même si l'avenir me dément, c'est pas grave, je serai plus là pour le voir* ». Mais cette démarche de conservation et de constitution de son patrimoine porte essentiellement sur les documents artistiques et en particulier sur le résultat final, la planche originale. C'est la valeur artistique – et son équivalence en terme de cote sur le marché – que le public reconnaît à son travail qui semble pour lui justifier l'intérêt de conserver ces documents et d'en assurer la disponibilité au-delà de leur fonction première de la réalisation d'un album. Aussi paraît-il un peu moins réceptif à l'intérêt scientifique (d'historiens, de sociologues), dont je lui parle, pour les documents qui, au-delà de tout jugement de valeur, rendent compte d'une activité de création. Pour lui, cela concerne uniquement les « *spécialistes* ». Et le problème de l'accumulation des choses que l'on conserve le préoccupe aussi quelque peu : « *Mais c'est vrai y'aura toute façon quelqu'un qui s'y intéresse. Mais en même temps c'est effrayant, parce que ça ne cesse d'augmenter. Parce qu'on perd de moins en moins. On sait de mieux en mieux conserver les œuvres. On a encore des œuvres préhistoriques. Et pis y en a chaque jour de nouvelles. Ça vous fait pas peur ?* ».

Quant aux documents de nature administrative, ceux-ci ne semblent pas entrer selon son point de vue dans la documentation liée à son activité de dessinateur. Plutôt allergique à ce type de documents, il se montre surpris de mon intérêt pour ceux-ci. Son attitude par rapport à ces papiers est le détachement total ; à part les contrats qu'il dit conserver pour leur utilité évidente, il assure se débarrasser du reste avec soulagement : « *Correspondance non, comptabilité, non, par pitié ! Non... bon j'ai une fiduciaire mais non, non, franchement, non... vous trouvez que c'est intéressant, vous ?* [ma réponse] *D'accord... bon, à vous de juger, hein. Mais bon, j'ai peu de choses, parce que je trouve qu'on est envahi, par cinquante mille choses... donc j'essaie beaucoup... de jeter un maximum* ». Il semble peu sensible à la valeur de ce type d'archives. Quoiqu'il reconnaisse leur intérêt potentiel dans certains cas, il ne semble

pas se sentir concerné : « *Bon, c'est clair que quand on voit la lettre de Mozart à sa soeur – je sais pas s'il avait une soeur... ça peut être intéressant. Mais bon... tous les auteurs de BD ne sont pas Mozart* ». Et puis la correspondance, selon lui, est assez insignifiante dans le petit milieu de la bande dessinée, où beaucoup de choses se passent à l'oral ou par courriel – qu'il ne conserve évidemment pas. Après coup – il y reviendra à la fin de l'entretien – il reconnaît néanmoins qu'il conserve certains documents auxquels il accorde de l'importance quant à leur valeur de preuve : il sera attentif par exemple à garder la trace d'un accord écrit passé avec l'éditeur pour le délai de reddition des planches, par exemple, « *pour se protéger* ». Mais pour le reste : « *Je ne vois pas l'intérêt* ». Les seuls de ses documents autres qu'artistiques qui semblent trouver une certaine grâce à ses yeux sont donc les documents qui ont trait à ses voyages, tickets de trains et de musées, par exemple, qu'il considère avec une certaine affection et conserve volontiers.

Par rapport à la conservation à long terme de ses archives par une institution patrimoniale

Concernant la destination de ses archives, le sort qu'il leur prévoit, l'une des priorités de Cosey est que cela revienne en tout cas en partie à ses enfants, en guise d'héritage, dont ils pourront, s'ils le souhaitent, profiter à titre financier, de même que lui-même l'a fait. Ce sont ses enfants, en premier lieu, qu'il envisage comme les dépositaires de son patrimoine et qu'il entend laisser libre d'en disposer. Il ne se montre pas particulièrement inquiet à l'idée que ses planches originales soient disséminées de ce fait, ayant malgré tout une certaine confiance dans les technologies numériques pour préserver sinon l'objet, du moins le contenu de son travail (car tout ça existe sous forme de scans du côté des éditeurs). Mais il a à cœur que ses enfants puissent profiter de manière éclairée de ce patrimoine et ne se fassent pas avoir par les commerçants.

Confier son travail à une institution, quelle qu'elle soit, dans une perspective patrimoniale, est donc une démarche qu'il envisagerait, mais dans une certaine limite afin de ne pas aller à l'encontre des intérêts de ses enfants. « *Oui ça [confier ses archives à une institution patrimoniale] me parle, parce que ça fait plaisir, bien sûr c'est flatteur, mais en même temps, je serais partagé... J'ai pas de réponse, parce que je serais partagé avec le plaisir de savoir que mon travail est valorisé par une fondation ou quoi que ce soit. Et d'un autre côté j'aurais l'impression de spolier mes enfants d'un*

héritage. Parce qu'après tout s'ils veulent vendre au moins une part de mes planches, pour avoir un peu d'argent, ben qu'il le fassent ! Moi je le fais moi-même. Donc là j'avoue que ça demanderait... Je peux pas répondre. Je vois les deux aspects, je crois que les deux sont OK. Il faut trouver un équilibre entre les deux. Je sais que François Schuiten a légué à une bibliothèque. Et là (...) mon premier réflexe ça a été de me dire : 'mais il fait un sale coup à ses enfants !' ».

En dehors de cette préoccupation, Cosey ne semble pas avoir d'attentes particulières à l'égard de l'établissement qui pourrait prendre en charge ses documents. Le but d'une telle démarche étant à ses yeux la valorisation, il lui semble que les intérêts seraient communs entre l'institution et la personne concernée. Une institution privée, telle une fondation, pourrait cependant avoir sa préférence, partant de l'idée que les entreprises privées sont plus dynamiques et plus transparentes quant à leurs motivations : « *Je me méfie de l'administration, j'aurais peur que tout s'endorme. Que mes planches soient bien emballées, bien protégées pis qu'elles partent dans l'oubli. Une institution privée, elle va être plus dynamique, a priori. Elle va probablement valoriser mon travail. Mais c'est des a priori, je demande qu'à ce qu'on me prouve le contraire.* »

Perception d'un enjeu dans la conservation du patrimoine de la bande dessinée et attentes à l'égard d'une institution patrimoniale

Malgré ses hésitations à titre personnel, de manière plus générale, Cosey est tout à fait enclin à percevoir un enjeu dans la constitution du patrimoine de la bande dessinée, qu'il conçoit comme une forme d'art importante des XXème et XXIème siècles, au même titre que le rock, la mode, ou le design, quelque chose faisant partie de la culture de l'époque. L'importance de conserver et valoriser ce *medium* de même qu'on le fait pour la peinture lui semble donc tout à fait évidente. A ce titre, son intérêt semble se porter plus spécifiquement vers des institutions de diffusion comme des musées.

Annexe 14 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Daniel Pellegrino

Daniel Pellegrino est éditeur et l'un des fondateurs d'Atrabile, l'une des principales maisons d'édition de bande dessinée en Suisse, fondée en 1997. Les éditions Atrabile sont établies à Genève.

Les archives d'Atrabile

Les archives d'Atrabile, telles que les décrit Daniel Pellegrino, couvrent toutes les activités de la maison d'édition. Il y a d'une part les documents de gestion de l'entreprise : toute la correspondance papier passée (car actuellement beaucoup de choses se passent par courriel) et puis des classeurs de documents administratifs : les factures (à payer et à recevoir), les contrats avec les auteurs et les éditeurs (relatifs à la vente et l'achat de droits), ce qui concerne le deuxième pilier, les assurances sociales, les reçus et tickets de caisse, les fiches de banque, les devis réalisés pour la publication des bouquins, les inventaires de stock, les bulletins de livraison, les listes des livres mis au pilon, tout ce qui concerne les relations avec les distributeurs et diffuseurs (relevés de vente, relevés de stock, factures).

D'autre part, les archives liées aux livres qui sont publiés par l'éditeur. Principalement les fichiers numériques servant à l'impression des livres. Par le passé, il y avait des films, mais les nouvelles techniques d'impression font que l'on passe désormais directement du fichier numérique à la plaque d'impression. Il y a également un stock de tous les ouvrages parus chez Atrabile. L'éditeur dit en effet veiller à avoir toujours 2 à 5 exemplaires en stock (notamment parce que certains livres s'épuisent et ne sont pas réimprimés tout de suite). Il peut y avoir de la correspondance avec les auteurs, mais celle-ci est selon lui essentiellement électronique à l'heure actuelle. Il n'a en principe pas de documents originaux papier des livres publiés parce qu'ils sont rendus aux auteurs. Il possède par contre d'autres documents originaux, ceux que leurs auteurs réalisent pour des expositions que la maison d'édition organise. Ces expositions sont en outre archivées sous la forme de photos. Il y a enfin les dossiers de projets que des auteurs soumettent à l'éditeur, reçus sous forme papier et numérique. Il évoque aussi les polices de caractères, en format électronique, qui sont achetées ou fabriquées par la maison, pour reproduire l'écriture manuelle des auteurs dans les textes des phylactères notamment.

Il y a également le site internet et les articles de presse, version papier et/ou numérique sur la maison d'édition.

A ma demande, Daniel Pellegrino produit l'estimation volumétrique suivante : environ 5 mètres linéaires de classeurs administratifs, 3-4 mètres linéaires de dossiers de projet et 5-6 mètres linéaires de livres. Le tout est en bon état.

La démarche de conservation à Atrabile

Daniel Pellegrino a pour principe de tout garder. Les documents administratifs ainsi que la correspondance papier sont conservés dans leurs classeurs d'origine, même au-delà du délai légal de 10 ans, entreposés dans une bibliothèque dans la cave des locaux de la maison d'édition. Il dit avoir tout conservé depuis la fondation d'Atrabile il y a 17 ans, même s'il reconnaît que certaines choses, au début, ont pu être égarées ou jetées.

Les fichiers numériques (livres, polices de caractère) sont conservés sur l'ordinateur, et sauvegardés « *avec plus ou moins de rigueur* » sur deux disques externes entreposés dans des endroits différents. Certains documents ont été archivés à l'origine sur des CD-ROM, mais dans le cas des fichiers concernant des livres, ils ont été transférés sur disque dur il y a quelques années. Pour les livres, il fait particulièrement attention à tout conserver au moins à deux ou trois endroits différents (sur l'ordinateur, plus deux sauvegardes). Mais certains documents sont stockés uniquement sur l'ordinateur « *jusqu'à ce qu'il crache et que je pleure parce que j'ai tout perdu* ».

Les projets de livres reçus par l'éditeur en version papier sont conservés dans des cartons qui se retrouvent également à la cave. Ils ne sont en revanche pas classés.

Les articles de presse sont conservés également. Ceux qui existent en papier sont conservés tels quels en plus d'être scannés, tandis que ceux qui n'existent qu'en numérique (blog ou presse en ligne par exemple) sont conservés sous cette seule forme et ne sont pas imprimés.

Quant au site internet, il ne lui semble pas que celui-ci soit archivé. Mais pour lui, le site ne change pas réellement. Des news sont ajoutées, mais les anciennes restent dans les archives du site. D'après lui, rien n'y est supprimé, on ajoute simplement de nouvelles informations. Daniel Pellegrino se dit ignorant de la manière dont on archive un site internet et ne pense pas qu'Atrabile prend des mesures particulières quant à ça. Après renseignement auprès d'un collègue, il apprend cependant que des versions

tampons doivent être produites régulièrement sur le serveur du fournisseur, mais il ignore si elles sont conservées.

A priori donc, la démarche de Daniel Pellegrino pour Atrabile est de ne rien jeter, même s'il reconnaît être moins rigoureux dans le domaine informatique (il supprime les courriels, ainsi que les dossiers de projets qu'il reçoit par mail, après y avoir répondu et les avoir refusés). Seul sacrifice à cette démarche : les livres défectueux sont envoyés au pilon. Il a donc un système de gestion de ses archives, très basique selon lui, mais où à peu près tout est classé puis rangé à la cave quand ça ne sert plus directement. Ce qui prime pour lui dans la gestion de ses archives c'est « *l'aspect pratique* », organiser les choses de manière à ce que tout soit disponible rapidement et qu'il puisse y accéder en tout temps.

Il dit n'avoir pas mis en place de mesure de conservation particulière, mais que les conditions de stockage sont adéquates : tout est dans des classeurs, dans des bibliothèques, dans une cave qui ne souffre pas de problèmes d'humidité ou autre. Quant aux documents originaux réalisés par les auteurs d'Atrabile dans le cadre des expositions évoquées précédemment, ils sont rangés dans des classeurs ou des cartables, dans des armoires à plat. Ses seuls doutes concernent les articles de journaux, dont il a pu constater qu'ils jaunissaient et se « *craquelaient* » avec le temps, les CD-ROMS, dont il sait la pérennité limitée (raison pour laquelle ceux contenant les fichiers numériques des livres publiés ont été sauvegardés sur disque dur externe), et les livres en eux-mêmes. Il est attentif depuis plusieurs années à préférer pour l'impression un papier dit « sans bois », permettant d'éviter le jaunissement des pages sur la durée, mais les publications plus anciennes ont pu être produites avec du papier de moindre qualité par mesure d'économie. Mais pour ce qui est de la pratique actuelle, il essaie autant que possible de procéder de manière à ce que les livres vieillissent au mieux.

L'éditeur met donc en œuvre une démarche de conservation exhaustive et consciente, pour le long terme. Ce qui motive cette démarche est à la fois la volonté de conserver la « *mémoire* » de son activité et le besoin de disposer de documents de référence : « *En gros parce que c'est la mémoire de l'entreprise, de la maison d'édition. Et je sais que le jour où je vais jeter quelque chose, c'est ce que je vais chercher six mois plus tard, alors on essaie de garder le maximum de choses. Par précaution. On sait jamais de quoi on aura besoin. (...) Y a l'aspect mémoire et l'aspect pratique* ». A cela s'ajoute

le besoin plus direct d'être toujours en mesure de réimprimer des livres. En effet, du côté des auteurs, il est parfois difficile de remettre la main sur les planches originales et il est très important, à ce moment là, de pouvoir retrouver facilement les fichiers ayant servi à la publication chez l'éditeur et/ou chez l'imprimeur, cela permet un gain de temps précieux.

Mais ce souci ne concerne pas seulement les documents propres à la fabrication des livres ; il vaut aussi pour les documents de gestion, qui prennent avec le temps une forme de dimension affective, deviennent en quelque sorte des objets de souvenir : « *Et même l'administratif, y a des choses qui sont un peu... euh, sentimentales c'est un peu fort, mais les premiers classeurs et tout ça, mal organisés et tout, moi j'y vois un peu quelque chose, donc j'ai envie de les garder. J'ai pensé à les jeter comme on a plus de 10 ans, mais en fait ça m'embête.* ». Sans compter qu'ils représentent d'après lui une référence précieuse : même si c'est rare, Daniel Pellegrino dit être parfois bien content de pouvoir se rapporter à un vieux devis lorsqu'il s'agit de réfléchir à un prix.

Cette considération pour les archives, cependant, semble avoir une dimension plutôt personnelle. En effet, Daniel Pellegrino ne reconnaît pas de valeur à ses archives autrement que ce qu'elles représentent pour lui et pour l'histoire d'Atrabile. Même s'il est conscient que la maison d'édition, avec 17 ans d'existence, fait partie « *modestement* » de l'histoire de la bande dessinée à Genève, il doute de l'intérêt que ses documents peuvent représenter pour autrui, étant essentiellement de nature administrative ou des fichiers numériques. Pour lui, dans la mesure où ces documents ne sont pas « *intéressants* » en soi (« *on n'a pas de correspondance avec des auteurs par exemple* »), il ne pense pas que cela puisse être utile à une personne extérieure. Il n'a d'ailleurs pas non plus réfléchi jusqu'à présent au sort de ses archives, dans la mesure où il entend de toute façon tout conserver définitivement et ne pense pas devoir faire face à des problèmes de place ou de conservation, n'ayant pas de documents sensibles ou de problème de locaux. Par contre, il semblerait favorable à ce que quelqu'un continue cette œuvre après lui si la maison d'édition devait à cesser son activité.

Par rapport à la conservation à long terme de ses archives par une institution patrimoniale

Daniel Pellegrino dit n'avoir jamais pensé à la question de la prise en charge de ses archives par une institution patrimoniale. Ce qui lui importe avant tout, c'est que ses

livres soient conservés, et pour cela, il sait pouvoir déjà compter sur le Dépôt légal pris en charge par la Bibliothèque de Genève. Pour autant, il y est plutôt favorable, dans l'idée qu'Atrabile fait partie de l'histoire de la bande dessinée à Genève : « *Je pense que ce serait important que ce soit conservé quelque part. Si c'est pas chez nous effectivement faudra penser... Si on venait à s'arrêter j'espère qu'effectivement y aurait quelqu'un pour conserver un petit peu de tout ça, quoi. Mais j'y ai pas pensé plus que ça. Je pense que c'est... ça appartient un petit peu à l'histoire de Genève tout ça, enfin la bande dessinée, y a un rapport avec Genève, donc nous on est inscrits modestement dans cette histoire là...* ». Quant aux archives précisément, il dit ne pas y avoir vraiment pensé jusqu'alors ; mais à la réflexion, l'intérêt qu'il porte lui-même à ses archives l'inciterait à apprécier que le travail de conservation soit poursuivi au-delà de l'existence de la maison d'édition : « *En plus, moi j'ai l'aspect un peu sentimental, donc pour moi les vieilles notes, les vieux carnets de vieilles fiches de caisse, tout ça, ça me parle quand même. C'est vrai qu'à première vue, sans y réfléchir, je douterais de l'intérêt de tout ça, pis effectivement je pense que ça dit quand même quelque chose, ça révèle quand même quelque chose de la maison d'édition, des choses qui sont pas anodines. Donc non, ça me choque pas [l'idée de la conservation de ses archives par une institution], je trouve que c'est important d'avoir une trace de beaucoup de choses* ».

Dans ces conditions, il ne pense pas à une institution particulière pour cela, surtout qu'il se dit ignorant de quelles peuvent être les institutions qui pourraient ou devraient être concernées par la conservation de ce type d'archives. Il n'émet pas non plus de préférence quant à un regroupement avec d'autres types d'archives en particulier, sinon qu'il serait favorable à ce que cela reste à Genève, dans la mesure où l'histoire d'Atrabile est liée à celle de la bande dessinée genevoise.

Quand je lui demande s'il aurait des attentes ou des exigences quant à une telle entreprise, il se dit « *pris de court* » par rapport à une question qu'il ne s'était jamais posé, mais en arrive quand même à l'idée de l'accessibilité pour le public : « *Là comme ça, de but en blanc... Je sais pas du tout comment ça se passe... Mais si tout ça devait être conservé, je pense que j'aimerais que ce soit... d'une façon ou d'une autre... disponible. Je préférerais que ce soit des choses accessibles plutôt que des choses enfermées dans un coffre. Mais je sais pas comment travaillent exactement les archives, donc je sais pas. Mais disons je serais plus intéressé que, je sais pas, disons*

la Bibliothèque de Genève conserve mes livres en sachant que peut-être dans un siècle ils vont ressortir la bande dessinée genevoise du 20^e ou du 21^e siècle, ça ça me plairait bien, quoi, mais sinon je vois pas trop. Il faudrait que j'y réfléchisse. » .

Perception d'un enjeu dans la conservation du patrimoine de la bande dessinée et attentes à l'égard d'une institution patrimoniale

De même que pour sa propre démarche de conservation de ses archives ou l'idée d'une conservation institutionnelle à long terme, l'idée à laquelle est sensible Daniel Pellegrino est celle de la « *mémoire* ». Ce qui semble lui parler particulièrement dans le travail patrimonial, c'est la question de la constitution de la « *mémoire* » de la bande dessinée : « *Je sais pas si je m'en préoccupe mais en tout cas je pense que c'est important. Surtout qu'on est dans un milieu où les choses vont très vite, et dans un monde qui va de plus en plus vite en général, quoi, donc... Moi je trouve justement que... bon après c'est un problème spécifique à la bande dessinée... c'est que la bande dessinée en fait a assez peu de mémoire. Je veux dire, y a des modes, y a des auteurs qui comptent, des auteurs qui comptent pas, mais tout ça est balayé par le vent de la nouveauté.* ». Il apprécie par exemple l'initiative que peuvent prendre certains éditeurs, et lui aussi occasionnellement, de faire des publications patrimoniales, en ré-éditant des œuvres du passé pour les remettre à jour. Si *a priori* cet intérêt patrimonial semble plutôt porter sur les livres en eux-mêmes, l'éditeur dit avoir pris conscience avec le temps de l'importance de la bande dessinée et son édition à Genève et se montre plutôt enclin à considérer ses archives et l'histoire qu'elles comportent comme quelque chose d'important, sans pour autant en faire une préoccupation très actuelle : « *Maintenant, au niveau des archives pures, euh... Ouais, encore une fois modestement on fait partie un peu de l'histoire de la bande dessinée à Genève, donc maintenant, au bout de 17 ans, je me rends compte que c'est important que ça reste, qu'il y ait une trace de tout ça. Maintenant ça m'importe, je trouve ça important, mais je peux pas dire que ça me préoccupe. J'y pense pas vraiment quoi. Mais je pense que c'est important qu'il y ait une trace quelque part. Surtout, pour moi, le plus important, ce serait que les livres restent.* ».

Même s'il a toujours pris grand soin de conserver toutes ses archives, Daniel Pellegrino dit que c'est seulement avec le temps et en discutant avec d'autres personnes (notamment à la Bibliothèque de Genève) qu'il a vraiment pris conscience de l'importance que prenait les choses et de celle d'en conserver la trace.

Annexe 15 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec David Basler

David Basler est éditeur et co-fondateur de la maison d'éditions Edition Moderne, créée en 1981 à Zurich. Edition Moderne publie de la bande dessinée en langue allemande et c'est le seul éditeur spécialisé de bande dessinée en Suisse alémanique. Son catalogue accueille de nombreux auteurs suisses et internationaux. David Basler collabore aussi avec le magazine de bande dessinée Strapazin, dont il partage les ateliers, sans doute l'un des seuls fanzines au monde à compter 30 ans d'existence.

Site internet : <http://www.editionmoderne.ch/> (consulté le 08.10.14)

Les archives des Edition Moderne

Les archives constituées par les Edition Moderne sur leur activité sont de différentes natures.

D'une part, concernant la production des ouvrages, il y a l'ensemble des livres publiés par la maison sur ses 33 ans d'existence. Il y a également tous les fichiers numériques sur différents supports ayant servi à l'impression des livres. Et pour chaque ouvrage paru, il y a des dossiers de documentation électroniques et papier. Ces dossiers comportent par exemple les documents suivants : tout ce qui concerne la fabrication du livre et sa diffusion, notamment les offres d'imprimerie (précieuses pour retrouver la manière dont ont été imprimés les livres des années plus tard), les comptes de vente, les feuilles de calculs, mais aussi les contrats ou la correspondance avec l'auteur quand elle existe ou d'autres types de correspondance, concernant les soutiens reçus pour l'édition du livre par exemple. On trouve parfois aussi des commandes et des factures et différents comptes concernant la distribution du livre. Des spécimens de documents tels que des cartons d'invitation pour le vernissage d'un album entrent également dans ces dossiers, de même que la presse concernant le livre en question.

D'autre part, la documentation purement administrative, telle que la comptabilité générale de l'Edition Moderne, les décomptes de ventes et autres documents de gestion, ainsi que la correspondance administrative. Il existe également un dossier pour la presse concernant la maison d'édition en général, des articles sur son histoire, ses fêtes anniversaires, les distinctions qui ont pu lui être décernées, des portraits de l'organisation. Il existe encore un peu de documentation sur les Edition Moderne, son histoire, son portrait, les fêtes anniversaires, les distinctions reçues pour la publication

de livres, etc.

David Basler travaille également pour le magazine Strapazin, un fanzine de bande dessinée. Pour celui-ci, il y a à peu près le même type de documents, mais il n'y a pas de dossiers de documentation sur les auteurs ou les numéros. Par contre, il y a toute une documentation sur le magazine en général, notamment lié au fait que le journal a déjà eu droit à quelques expositions.

Les documents sont généralement en bon état, sauf quelques documents numériques qui ont pu être détériorés avec le temps. Pour les documents papier, aucune mesure particulière de conservation n'est prise. Le volume estimé par David Basler pour ce qu'il considère comme ses archives définitives serait une dizaine de cartons.



Illustration 11: L'étagère des classeurs où sont conservés certains des documents relatifs à l'édition de chaque ouvrage publié par Edition Moderne

La démarche de conservation chez Edition Moderne

Les différentes archives sont conservées de plusieurs manières. Les livres par exemple sont conservés dans la bibliothèque des ateliers Strapazin où est situé le bureau de l'éditeur. Ils sont identifiés par un autocollant qui les attache à cette bibliothèque, mais comme il s'agit d'une bibliothèque partagée avec les autres occupants des ateliers, David Basler dit qu'il est possible que tous les livres n'aient pas regagné leur place. Il réalise aussi un inventaire sur ordinateur de cette bibliothèque. D'autres exemplaires de conservation existent aussi, outre le dépôt légal à la BN, à la Zentralbibliothek de Zurich, qui a l'obligation d'acquérir un exemplaire de chaque ouvrage paru et offre un service de conservation aux éditeurs de la place en prenant en charge l'entreposage sécurisé d'une collection de conservation de leurs livres qui reste propriété des éditeurs.

Les fichiers électroniques pour l'impression des ouvrages sont stockés de manière numérique sur plusieurs supports. Ils existent tout d'abord sur l'ordinateur et ont été copiés sur des DVD, puis sur deux disques durs externes conservés dans des lieux différents. Les films d'imprimeurs, utilisés auparavant pour l'impression, n'existent plus en général, notamment parce que, d'après l'éditeur, ils ne seraient plus utilisables aujourd'hui. Mais même pour ces documents, il existe des copies numériques sur d'autres supports. Ces fichiers sont précieux, leur perte signifierait beaucoup de travail à refaire pour réimprimer un livre.

Les dossiers concernant les différents ouvrages sont constitués des documents relatifs à la publication de l'ouvrage en question et évoluent au fil du temps. Quand ils sont actuels, les documents font partie de la documentation courante, puis un dossier est constitué avec une sélection de documents. Après un certain temps, un tri est effectué dans le dossier et celui-ci rejoint un classeur qui réunit les travaux d'un même auteur. Plus tard encore, les documents peuvent être à nouveau triés et plusieurs auteurs sont réunis dans un même classeur. Quand la documentation est vraiment importante, ce sont alors des boîtes en carton qui sont utilisées au lieu des classeurs. Ces dossiers couvrent les 33 ans de la maison d'édition, mais ont passé à travers plusieurs filtres et leur contenu résulte de choix subjectifs. Seuls les fichiers numériques, les offres d'imprimerie, les contrats et la correspondance papier avec les auteurs sont conservés systématiquement. Les dossiers électroniques sur les ouvrages seraient par contre plus complets d'après David Basler, parce qu'ils ne posent pas de problème de place. Il

ne fait donc pas tellement de tri, même si certains documents ne sont plus utilisables. Ces dossiers sont classés par nom d'auteur puis par titre que ce soit dans la bibliothèque de classeurs ou dans l'ordinateur. D'autres objets relatifs à la fabrication du livre peuvent être conservés le cas échéant, comme les typographies ou les tampons servant à l'inscription de lettrages en creux sur les couvertures de certains albums.

De manière générale, les courriels ne sont pas archivés, sauf quelques uns qui sont jugés importants et imprimés pour être ajoutés au dossier correspondant. En me montrant ses dossiers, David Basler remarque qu'il y a peu de correspondance, « *parce que ça passe beaucoup par mail actuellement* ». Il semble que la correspondance numérique n'est pas considérée avec le même égard que la correspondance papier. Les articles de presse existent généralement sous les deux formes papier et numérique. Ceux qui sont publiés sous forme électronique sont généralement imprimés aussi.

Les autres documents sont conservés seulement pour la durée du délai réglementaire. Après 10 ans, David Basler a pour principe d'éliminer la plupart des documents qu'il n'intègre pas dans des dossiers d'archives.

Pour Strapazin, l'éditeur conserve un exemplaire de chaque numéro, ainsi qu'un stock d'exemplaires à chaque sortie, mais pas de manière systématique. Il existe aussi quelques documents originaux tels que des dessins ou des affiches réalisées pour les tout premiers numéros, mais il n'y a pas de conservation systématique pour ces documents. Les fameux autocollants publicitaires⁸⁷ du magazine sont eux aussi documentés, notamment via une collection exhaustive de tous les autocollants produits. La documentation relative aux expositions consacrées à Strapazin est également conservée. Strapazin possède également une rédaction à Munich et celle-ci conserve aussi une partie des documents relatifs au magazine.

David Basler constitue donc de manière réfléchie et sélective les archives de sa société. L'éditeur donne deux sens à ses archives : un sens pratique, pour ce qui est

⁸⁷ Le magazine accueille dans ses pages des annonces publicitaires originales. Les annonceurs qui en commandent une fournissent leur texte au magazine, lequel fait réaliser par ses auteurs une publicité originale surprise, sous la forme d'un carré de quelques centimètres qui apparaît à la fin du journal. En plus de la parution de leur annonce, les commanditaires reçoivent 500 autocollants de cette publicité originale à distribuer à leurs clients. Pour Strapazin, ces autocollants ont représenté une excellente idée commerciale qui assure la survie du fanzine depuis plus de 30 ans.

des fichiers d'impression des livres (indispensables pour reproduire l'ouvrage à long terme) et des documents administratifs (qui assurent un certain nombre de droits et obligations). Et puis une fonction historique, une valeur personnelle, la volonté de garder des choses importantes qui constituent la « mémoire » des Edition Moderne. Par rapport à cette dimension, David Basler reconnaît qu'il y a aussi toujours l'espoir que d'autres personnes s'intéresseront à son travail et ne laisseront pas disparaître ces choses.

Par rapport à la conservation à long terme des archives des Edition Moderne par une institution patrimoniale

L'éditeur zurichois approuve donc l'idée que les documents qu'il a conservés soient repris à sa suite par une institution. De manière générale, il trouve qu'il s'agit d'une bonne chose et dit y avoir donc déjà réfléchi en ce qui le concerne. Il connaît très bien le travail de conservation et de documentation réalisé au Centre BD de la Ville de Lausanne et y est tout à fait intéressé. « *Je pense que c'est ça la bonne adresse* », en dit-il. Pour la conservation à long terme de ses archives, le Centre BD de Lausanne semble donc son premier choix, même s'il cite également comme possibilités le Cartoonmuseum, quoiqu'il pense qu'ils collectionnent plutôt des documents originaux, et la Zentralbibliothek de Zurich. « *Pour moi à Lausanne je pense que ce serait l'idéal, parce qu'ils ont déjà une grande collection, ils ont beaucoup de savoir-faire.* ».

Il pense par ailleurs que ses archives sont bien préparées, puisqu'il effectue un tri régulier. Par contre, il précise que si les Edition Moderne continuent d'exister quand lui-même cessera son activité, de nombreux documents devraient rester sur place puisqu'ils sont nécessaires au fonctionnement. Mais c'est surtout pour Strapazin que David Basler pense qu'il y a un véritable intérêt à conserver la trace, parce que c'est pour lui une aventure exceptionnelle, dans le sens où c'est un magazine unique en Suisse, un fanzine qui dure depuis 30 ans et a une certaine renommée internationale.

Ses attentes concernant l'institution qui prendrait en charge que ses archives : « *Que ce soit conservé et que ce soit mis à disposition pour la recherche, surtout. Les gens qui se posent des questions sur l'édition en général et pis sur l'édition de bande dessinée en Suisse* ».

Perception d'un enjeu dans la conservation du patrimoine de la bande dessinée et attentes à l'égard d'une institution patrimoniale

S'il est favorable aux initiatives de conservation et de documentation du monde et des protagonistes de la bande dessinée par des institutions, David Basler relativise néanmoins l'importance pour la Suisse de la démarche et des institutions patrimoniales : *« Moi je trouve que les fonds devraient plutôt aller dans la création, pour aller en avant, c'est un peu dommage s'il y a trop d'argent qui passe dans l'histoire du patrimoine. Il faut un peu des deux, mais j'ai l'impression que ce serait un peu exagéré de faire un centre spécial de la bande dessinée, je trouve qu'en Suisse ça ne vaut pas la peine, parce que pour la BD francophone de toute façon il y a déjà Angoulême. »*.

Annexe 16 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Philippe Duvanel

Philippe Duvanel est le directeur artistique de BD-FIL, le festival international de bande dessinée de Lausanne, qui se tient chaque année depuis 2005. Il occupe ce poste depuis la deuxième édition en 2006 et quittera la fonction après la dixième édition qui se tiendra en septembre 2014.

Le festival BD-FIL représente à la fois un producteur d'archives susceptibles d'être comprises dans la démarche d'archivage étudiée ici et un utilisateur potentiel du patrimoine documentaire. C'est pourquoi les deux aspects ont été abordés durant un même entretien et figurent dans ce compte-rendu. Dans la synthèse des entretiens, ces deux aspects sont cependant traités distinctement.

PRODUCTEUR

Les archives de BD-FIL

Les archives du festival BD-FIL sont multiples selon son directeur Philippe Duvanel. Il y a d'abord les documents administratifs de base, relatifs à la gestion de l'organisation, les factures, la correspondance générale, etc. Il y a ensuite les archives qui concernent les aspects organisationnels, parmi lesquelles Philippe Duvanel cite les demandes d'autorisation, les demandes d'exploitation, la correspondance électronique des trois collaborateurs, les plans pour la circulation, pour la construction de la tente, les projets de signalétique, la correspondance concernant le sponsoring, la presse, etc. Ces documents, sur papier, totalisent environ 3 rayons de 90cm de classeurs fédéraux. Puis pour ce qui concerne le contenu artistique du festival, les expositions : des plans, des photos, ... En fait, cet aspect qui est le plus spécifique du festival est assez peu documenté, du fait du fonctionnement de l'organisation en petit comité : « *Mais comme on a beaucoup de choses dans la tête, on a peu de documents en fait, on se rend compte qu'on a beaucoup de discussions, beaucoup d'échanges, mais qu'on applique peu, parce qu'on est un cercle assez restreint. Pour les expositions on est deux, donc on a peu de documents liés aux expos, mais on en a quelques uns. Mais si on les laisse pour l'avenir personne va les comprendre, c'est des croquis, des dessins, des choses que j'ai découpées, imprimées* ». C'est pourquoi il n'y a environ que 2 à 3 classeurs de documents sur les expositions. Il y a encore tout ce qui concerne les imprimés et les publications réalisés par le festival : cartes postales, flyers, affiches,

programmes, autocollants, catalogues d'expositions, sérigraphies, tirages limités, ainsi que les documents à usage interne tels que bons boissons, accréditations, etc. Pour ces spécimens, il faut compter deux à trois boîtes par année. Les organisateurs collectent aussi des documents extérieurs pour composer des dossiers documentaires par exemple, avec des coupures de presse, des images ou des textes en tous genres. Enfin, BD-FIL commande chaque année pendant un mois entre mi-août et mi-septembre un suivi de la presse à la société Argus, livré sous forme pdf et imprimé ensuite. Le festival possède aussi un site internet avec une rubrique « archives » qui comprend une synthèse de chacune des éditions passées.

Les supports des archives du festival sont autant le papier que le numérique. Ainsi, la majeure partie de la correspondance est électronique par exemple, de même que les photos réalisées lors du festival. De nombreux documents existent seulement sur l'ordinateur, notamment les nombreux fichiers excel et les bases de données FileMaker avec lesquelles l'organisation gère ses listes d'informations (bénévoles, auteurs invités, hébergement et transport, listes d'œuvres et assurances, etc.). Le site internet est aussi archivé, les versions antérieures étant conservées sur les serveurs de l'opérateur.

Concernant l'état des archives, les documents sont à ce jour en bon état, mais aucune mesure de sauvegarde ne les protège contre un incendie ou une inondation d'après Ph. Duvanel.

La démarche de conservation à BD-FIL

Philippe Duvanel n'a pas eu l'occasion de mettre en place un système de gestion des archives très élaboré, par manque de temps et de moyens : « *Nous on empile des choses pour être très clair* ». Mais dans l'ensemble, il est dans une logique de conservation des documents et de la trace. Le festival ayant moins de 10 ans, tous les documents administratifs ayant une valeur légale sont évidemment encore présents. En fait, de manière générale, les documents concernant l'administration et l'organisation du festival sont conservés que ce soit sous forme papier ou électronique. Des spécimens de tout ce qui est imprimé par le festival sont également conservés. Le directeur pour sa part conservait une bonne part de ses e-mails, reçus comme envoyés, selon une organisation structurée, qui constituait une ressource précieuse pour ses activités. Il a malheureusement récemment perdu toute sa correspondance électronique, ce qui le « *rend boiteux* » au quotidien. Considérant son activité comme

relevant aussi de l'expérimentation, il lui importerait de garder aussi la trace de ce qui a été tenté et n'a pas abouti, qui n'existe parfois que dans un échange de mails (projets avortés, invitations refusées, demandes de subventions sans résultat, etc.)

Philippe Duvanel décrit sa démarche comme pragmatique : il jette peu de choses, mais cherche quand même à rationaliser. Il s'agit de ne pas être submergé. Il va donc sélectionner ce qui doit être conservé et ce qui peut être liquidé : « *Moi je vais garder des choses qui à mon avis feront sens dans 10 ans* ». Les choses « *anecdotiques* » ou les documents qui ont une pertinence à court ou moyen terme ne sont pas conservés au-delà de leur utilisation (documentation pour la réalisation d'une exposition, par exemple). Il procède par évaluation subjective, sans critères prédéfinis ou logique systématique. Par contre, il est conscient des différents aspects qui fondent la valeur d'un document et tient compte notamment de la notion de preuve dans son évaluation de l'intérêt des archives : « *On a toujours le sentiment que l'archive est par défaut noble, c'est-à-dire qu'elle va être le document précieux, la belle chose qui sera sous vitrine. Et à défaut, moi je ne conserve pas que ça, je conserve des choses complètement insignifiantes qui vont être des preuves de ceci ou de cela, finalement.* ». En fait, de manière générale, le directeur de BD-FIL accorde une importance aux archives et à leur fonction de témoignage, de conservation de l'existence d'un fait qui lui a disparu. Il tend cependant à relativiser leur caractère « *absolu* », conscient qu'un certain nombre de choses sont impermanentes par nature et qu'on ne peut pas chercher à en garder la trace à tout prix. « *L'archive n'est pas absolue. On arrive pas à tout archiver.* », dit-il. D'autant plus, selon lui, que les contraintes de temps, d'espace et de moyens font que l'on tend à ne pas faire les choses correctement et qu'on passe à côté de choses importantes malgré tout. Ces limites lui paraissent d'autant plus vraies dans le cadre d'un festival, dont le propos est de l'ordre de l'évènement et a une vocation éphémère. Il évoque comme exemple une visite impromptue d'une personnalité suisse lors de l'édition 2011, qui a donné lieu à un petit évènement et dont il n'existe aucune trace que les souvenirs laissés aux gens qui l'ont vécu.

A cette conception de l'archive s'ajoute pour Philippe Duvanel la perception de la valeur de référence de l'archive : « *L'archive elle est magnifique parce que c'est un élément de référence. On peut l'observer, on peut l'apprécier, on peut la regarder, on peut l'utiliser. C'est ça qui est intéressant, c'est qu'une archive on peut l'utiliser, c'est*

quelque chose qui a existé, c'est quelque chose dont on peut s'inspirer, c'est quelque chose qu'on peut respecter, dans tous les cas, mais comme une valeur phare. Référence, sans jugement aucun. Pour moi c'est ça. De référence pour comprendre une situation, pour développer une situation, pour continuer une situation, pour raconter une histoire. Voilà, pour moi c'est une valeur de référence. ». Il raconte comment par exemple, lors de sa prise de fonction en 2006, alors qu'une première édition du festival avait déjà eu lieu, sa première préoccupation a été d'aller à la recherche des ressources déjà existantes et de consulter les archives. Il n'avait alors rien trouvé. A posteriori, il se dit qu'il y a ainsi gagné en liberté, mais qu'il s'était senti démuné sur le moment.

Pour Philippe Duvanel, donc, la conservation des archives du festival est une démarche pragmatique, qui correspond à la constitution de ressources précieuses d'une part et permet d'enregistrer un certain nombre de traces de l'autre. Il conserve donc les documents sur un plus ou moins long terme mais ne conçoit pas forcément qu'elles fussent persister systématiquement sur le très long terme. Le sort des ses archives n'est donc pas une réelle préoccupation et il n'a jamais fait de démarche en ce sens. Il précise cependant que la décision ne lui appartient pas, étant un employé de la fondation en charge du festival, et que la responsabilité des archives reviendra à son successeur, lui-même quittant la fonction après l'édition 2014.

Par rapport à la conservation à long terme des archives de BD-FIL par une institution patrimoniale

De ce fait, le directeur de BD-FIL ne se dit pas personnellement particulièrement favorable à la conservation à long terme des archives du festival dans le cadre d'une démarche patrimoniale : *« Je vois pas vraiment le sens. Finalement, je pense qu'il y a beaucoup d'autres choses à conserver. J'en reviens au fait finalement, moi ce qui m'intéresse prioritairement aujourd'hui, c'est de reconnaître, enfin de poser la bande dessinée comme un objet culturel et de pouvoir au minimum conserver sa création et sa diffusion. Après au-delà... Moi, je me pose comme un passeur, donc je suis quelqu'un qui arrive comme un journaliste ou un libraire, je fais partie de ce groupe là, mais à ce niveau-là ce que je fais me semble pas très intéressant. On est vraiment passeur. Donc je pense que finalement d'être passeur c'est pas... Je pense qu'à un moment donné, les passeurs ont est très rapidement dépassés, supplantés par les archives. L'acte de passage il a du sens dans l'instant, mais ad aeternum... »*. La

vocation éphémère du festival, un rôle qui se limite à celui de passeur, la perception d'enjeux plus prioritaires pour la bande dessinée, ces différents éléments font selon lui qu'il y a peu d'intérêt à inscrire les archives du festival dans le patrimoine : *« Aujourd'hui j'ai vraiment le sentiment que BD-FIL défend quelque chose de l'instant, on essaie de construire des choses mais... Alors évidemment je serais ravi qu'on se rappelle de toutes les expositions qu'on a faites et de la beauté qu'elles avaient, mais c'est du pur narcissisme. De nouveau, on est pas faiseurs, on est passeurs, et je trouve qu'à ce moment là on a un rôle parfaitement secondaire. »*

Certains objets cependant, échappent à ce verdict. Si le rôle de passeur du festival ne lui semble pas intéressant en soi, Philippe Duvanel lui reconnaît une fonction de créateur par certains aspects et cette activité lui semble par contre mériter plus d'attention. Ainsi, il se dit tout de même rassuré de pouvoir compter sur les bibliothèques cantonale et nationale pour prendre en charge la collecte et la conservation sécurisée de tout ce qui est imprimé. Les projets de commande⁸⁸ réalisés dans le cadre du festival lui sembleraient aussi un aspect à documenter dans la mesure où le festival est dans ces cas l'initiateur de la conception d'une œuvre collective qui disparaît en dehors du festival et dont il ne reste d'autre trace que le catalogue. Les collections constituées par le festival pour la réalisation d'expositions sont aussi aux yeux de son directeur des éléments sensibles qu'il y aurait du sens à conserver définitivement en tant que telles. Il a ainsi une collection de livres pop-ups et de flip-books qui ont été présentées au public à l'occasion du festival. Ce sont des collections uniques avec parfois des documents rares et qui font œuvre de conservation d'un patrimoine. *« Donc cette collection [en parlant des flipbooks] elle existe, elle a été difficile à rassembler, et quand on a fait l'exposition, des choses qu'on avait achetées à deux exemplaires, on s'est rendu compte qu'elles étaient déjà épuisées. Donc tout à coup ça faisait énormément de sens de les avoir et on était très fiers de les avoir. Donc aujourd'hui j'aimerais bien qu'on continue à les conserver parce que tout s'envole. Et là on n'est plus passeurs, on est vraiment dépositaires d'un patrimoine. »* Il est plus mitigé en revanche pour ce qui concerne le matériel lié aux expositions. Certes, par cet aspect, le festival est également producteur de contenu, mais il se demande si cela a vraiment du sens de conserver par exemple les éléments scénographiques, devenus inutiles et encombrants, inexploitable. Les archives

⁸⁸ Les projets de commande de BD-FIL consistent à inviter plusieurs auteurs à réaliser une œuvre sur un thème et selon un certain nombre de contraintes et à réunir ces œuvres dans le cadre d'une exposition et d'un catalogue réalisés par le festival.

photographiques qui sont les seules véritables images de l'événement seraient à conserver selon lui.

Pour résumer, l'approche de Philippe Duvanel quant à la conservation définitive des archives du festival s'inscrit dans la lignée de sa propre démarche de conservation : *« Je suis pragmatique. Je trouve qu'il y a des choses qui sont plus pertinentes à conserver que d'autres en bande dessinée. Je me dis que s'il y a un minimum qu'on peut avoir, qui est celui de conserver trace de la création de bande dessinée et de sa diffusion, c'est le plus important. Le rôle de passeur il est accessoire. »*. C'est aussi l'attitude pragmatique qui prône pour Philippe Duvanel quant à choisir une institution pour accueillir ces archives : *« Toute entité quelle qu'elle soit, qu'elle soit locale, régionale, nationale, qui est à même de les conserver et d'en faire quelque chose d'intéressant pour elle et pour le public. Je pense pas qu'il y a de légitimité à dire que c'est plutôt à un fonds BD, à un fonds historique ou à fonds national... Je m'en fous. Je suis pragmatique. »*

Perception d'un enjeu dans la conservation du patrimoine de la bande dessinée et attentes à l'égard d'une institution patrimoniale

Malgré ses réserves quant à l'intérêt des archives du festival, le directeur de BD-FIL est pour le reste convaincu que la conservation de la bande dessinée a du sens. C'est pour lui une forme d'art et d'expression qui fait partie du patrimoine culturel suisse, et qui mérite cette reconnaissance de même que les autres formes d'art. *« La bande dessinée pour moi c'est important de la conserver parce qu'elle raconte beaucoup de choses, c'est une littérature à part entière, une écriture, et quelle que soit la destination, quelle que soit l'utilisation des archives qu'on en fait, je trouve que toute œuvre, toute création, il est important de la conserver, que ce soit un croquis, un scénario, un échange de lettres entre deux auteurs, que ce soit une planche originale. Pour moi c'est important. Surtout qu'on est un pays pour lequel la bande dessinée fait partie du patrimoine. Au même titre que d'autres arts. Tout ce qui est littérature, art plastique, télévisuel et cinématographique est conservé dans ce pays, c'est institutionnalisé, il y a la Cinémathèque, la Bibliothèque Nationale, les musées qui font de la conservation et il s'avère qu'il n'y a pas de musée de la bande dessinée, alors que ça fait partie de notre patrimoine. C'est pour ça que moi je défends la conservation de la bande dessinée. »*. Selon son point de vue, ce sont la création et la diffusion de la bande dessinée qui devraient prioritairement faire l'objet de démarches de

conservation, dans la perspective, d'une part, de préserver les œuvres et, d'autre part, de documenter leur réception et leur diffusion : *« Ce qui m'intéresserait réellement c'est (...) de conserver tout ce qui touche, dans un premier temps, à sa création, et, dans un deuxième temps, à sa diffusion. Pour sa création, ça va être l'œuvre de l'artiste, si tant est qu'elle résiste au temps, toute création qu'elle soit virtuelle ou physique. Et après ce sera sa diffusion : son album, sa promotion, tout l'accueil qu'on peut réserver ou pas à une œuvre, tout ce qui a été raconté (...), tout ce qui a été dit sur une bande dessinée, mais je dis bien tout, le positif et le négatif, sur la presse web, sur la presse radio, sur la presse télévision. Voilà. Et après on peut aller plus loin on peut se dire ce serait intéressant de savoir s'il y a eu des expositions autour de cette bande dessinée, si elle a reçu un prix, si elle a été diffusée dans des écoles, combien d'exemplaires ont été vendus, etc. »*

UTILISATEUR

Intérêt et besoins par rapport aux archives et au patrimoine documentaire de la bande dessinée

Pour son directeur, la mission du festival BD-FIL est de promouvoir la bande dessinée et d'offrir au public un contact avec ses œuvres et ses artistes et elle se détache de la fonction patrimoniale qui est plutôt celle des musées. *« Un festival n'a pas cette mission de défendre patrimonialement la bande dessinée, il peut tendre à cette idée là, mais il ne peut pas le faire. Il n'a pas cette visibilité permanente, il n'en a pas les moyens non plus. »*. En ce sens, il ne conçoit pas d'utilisation directe des archives dans la réalisation de ses activités. *« Tout dépend de la mission que l'on donne au festival. Si aujourd'hui le festival se tourne plus particulièrement vers un regard sur le passé, l'archive devient incontournable. C'est lié au propos qu'on porte. Tant est qu'on ait les moyens d'aller aussi loin que ça... »*. Il faut dire aussi que l'orientation artistique du festival est celle de l'actualité ; il travaille donc essentiellement avec des artistes vivants et actifs auprès de qui on va chercher les documents à exposer, ce qui limite les besoins d'accéder à des ressources patrimoniales de ce genre. Il dispose en outre de peu de temps pour la réalisation des expositions (une dizaine par année, dont une majorité de productions originales), la phase de conception et de documentation se fait donc sur la base d'autres sources que des fonds spécialisés (lectures, échanges, visites d'expositions et d'autres festivals). Qui plus est, à son sens, un festival est un événement qui propose avant tout au public de vivre une rencontre *live* avec le

contenu. La fonction documentaire n'est pas le principal élément des expositions qui sont réalisées par BD-FIL. Du reste, la question de l'évolution des supports, notamment la dématérialisation des œuvres dans la bande dessinée, pose la question de la pertinence des archives et des documents dans le cadre des expositions. « *Et puis aujourd'hui on peut trouver que c'est super intéressant de présenter une lettre, ou même un facsimilé de lettre ; est-ce que demain ce sera rigolo de montrer un e-mail ? Il faut que les archives aient de la matière pour qu'on puisse les utiliser, qu'elles soient évocatrices (...). Au spectateur, on doit lui livrer quelque chose de spectaculaire, quelque chose de prioritaire, de physique, de l'original, quelque chose qui donne de l'émotion, quelque chose qui va être à l'antithèse du livre, quelque chose de plus direct. Donc moi j'ai tendance à penser que l'archive a beaucoup de sens quand on fait un livre, elle en a beaucoup moins quand on fait une expo, surtout si elle a tendance comme aujourd'hui à se dématérialiser. En BD même la planche originale a tendance à disparaître. Donc je pense que l'archive dans l'exposition muséale elle a ses limites* ». Pour ces diverses raisons, Philippe Duvanel ne considère pas le festival comme un utilisateur potentiel des archives et du patrimoine documentaire, dans le cadre de la mission, de la configuration et des moyens actuels de BD-FIL. Sa nature événementielle, la vocation éphémère de ses contenus et ses contraintes de réalisation ne le rendent pas à même d'assumer une fonction patrimoniale. Pour autant, il soutient la constitution du patrimoine et défend la nécessité de conserver des archives au-delà de toute considération utilitaire. Pour lui, la constitution et la conservation du patrimoine est une mission qui doit s'auto-légitimer, qui a du sens en soi et ne doit pas le chercher dans une utilisation potentielle. La conservation doit être une fin en soi, et non quelque chose qui est conçu en vue d'une valorisation. Même s'il a conscience que cette mission doit être défendue politiquement, cela doit être fait sur d'autres bases : l'appartenance de la bande dessinée au patrimoine culturel suisse, l'importance de ce secteur d'activité pour la région sont des arguments suffisants en soi ; et tenir compte des besoins ou attentes d'éventuels utilisateurs représenterait à son sens le danger de biaiser la démarche patrimoniale, de définir un périmètre de conservation en fonction des intérêts des uns et des autres, ce qui pour lui est contraire à l'idée de patrimoine. « *Tant qu'on accepte qu'on est dans une société qui veut garder trace de son patrimoine* », résume-t-il, « *il faut pas en chercher usage. La mission elle est absolue, elle est désintéressée. Mais la vitrine, l'exploitation, le retour sur investissement, il peut pas exister.* »

Attentes à l'égard d'une institution patrimoniale consacrée à la bande dessinée et collaborations envisagées

Pour Philippe Duvanel, un musée serait une institution indispensable pour la bande dessinée, pour porter la fonction patrimoniale. Une telle institution fait cruellement défaut en Suisse, alors que la BD « *fait partie de nos gênes* ». En ce sens, l'existence de fonds patrimoniaux tels que ceux du Centre BD est pertinente à ses yeux dans la mesure où elle compense ce manque, mais une structure muséale permettrait de lui donner un véritable rayonnement. Le cas d'Angoulême exprime bien à ses yeux l'intérêt de distinguer les missions, d'avoir des institutions de natures différentes et complémentaires pour donner un assise culturelle à la bande dessinée : on trouve en effet à la Cité internationale de la bande dessinée une bibliothèque, un centre de documentation, un musée, et un festival, sans compter les structures de formation. Dans le cas de Lausanne en particulier, l'existence d'un musée de la bande dessinée serait indispensable pour permettre au Centre BD de déployer sa mission. « *Ce qui manque, c'est la promesse qui a été faite il y a quelques années de créer un musée ou un centre de la bande dessinée. (...) A ce moment là, un centre de la BD peut produire un travail cohérent, créer des expos, accueillir des auteurs, avoir de la visibilité. Et de la crédibilité, pour les auteurs par exemple.* » Quant aux collaborations entre le festival et les institutions patrimoniales, en l'occurrence, elles existent avec le Centre BD de la Ville de Lausanne qui intervient de différentes manières dans le programme du festival et apporte une contribution scientifique et logistique sur certaines expositions du festival. Toutefois, Philippe Duvanel estime que les deux structures, dans la configuration actuelle ne doivent pas confondre leurs missions (valorisation du patrimoine vs promotion de la culture de la bande dessinée), dont la dissociation fait du sens pour lui. A moins d'une modification de la structure et des ressources du festival (avoir plus de temps de préparation, pouvoir prévoir des expositions sur une plus grande durée, développer les collaborations avec les partenaires muséaux) et sans l'existence d'une structure globale pour la bande dessinée, le festival n'est pas en mesure de porter un propos et une action patrimoniaux.

Annexe 17 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Vincent de La Rupelle

Vincent de La Rupelle est libraire à la librairie Cumulus à Genève, spécialisée en bande dessinée.

L'entretien avec le libraire de Cumulus s'est tenu de manière informelle et a plutôt été de l'ordre de la discussion sur le vif, au milieu du magasin. Je n'ai pas pu appliquer strictement mon questionnaire ni enregistrer l'entretien. Le compte-rendu de celui-ci souffre donc de ces conditions et n'est pas aussi précis, complet et documenté que les autres. Il est la transcription des notes que j'ai prises de mémoire après la discussion.

Description des archives, démarche de conservation et rapport aux archives

Dans un premier temps, Vincent de La Rupelle pensait que les archives auxquelles je faisais référence étaient les documents promotionnels que la librairie reçoit des éditeurs. Il a donc tout d'abord fait référence à ceux-ci, précisant qu'ils ne gardaient en principe pas ce genre de documents qu'ils considèrent comme sans intérêt et encombrants. Ce n'est que suite à mon intervention pour redéfinir les archives selon mon approche dans le cadre de ce travail (tous les documents, principalement les documents administratifs, relatifs à la gestion de la librairie et à ses activités) qu'il a évoqué les documents de gestion. Il a donc cité : les factures et les documents se rapportant aux loyers, aux assurances, aux salaires, aux charges sociales, à la fiscalité, aux autorisations diverses etc. Mais tout ça n'est en rien propre à une librairie, selon lui, ce sont les mêmes documents pour n'importe quel commerce. Pour le libraire, les seules archives qui soient spécifiques à la librairie sont les factures liées aux commandes de livres, les contrats avec les fournisseurs et les documents envoyés par les éditeurs : imprimés publicitaires et catalogues professionnels (certains sont en version papier, d'autres électroniques, car certains éditeurs qui ne travaillent pas avec des diffuseurs envoient ces documents en format numérique s'ils ne peuvent pas eux-mêmes faire le déplacement pour les distribuer). Ce type de documents n'est pas conservé par la librairie du fait de leur masse importante. Les autres archives sont conservées dans la limite de leur utilité et des obligations légales. Il n'y a pas de volonté de les conserver à long terme comme mémoire de la librairie ou dans une démarche de ce type, car cela prend de la place. Ils sont donc éliminés dès lors qu'ils ne sont plus actuels. Vincent dit qu'il ne voit pas personnellement l'intérêt de conserver

toute cette documentation, car il s'agit de choses très répétitives : les factures se ressemblent toutes d'un jour ou même d'une année à l'autre. Pour autant, pour ce que j'ai pu voir en passant dans le bureau de la librairie, les documents administratifs semblent bien rangés dans des classeurs.

Perception de la démarche patrimoniale

Quand je lui parle de la possibilité d'une conservation à long terme des archives de la librairie dans une perspective documentaire, le libraire est un peu perplexe. En soi il n'est pas contre, mais il peine à voir l'intérêt d'une telle démarche. Il insiste à plusieurs reprises sur l'idée que pour lui, le commerce du livre ne se distingue pas du commerce de n'importe quel autre bien de consommation : vendre des BD ou vendre des pâtes, c'est la même chose pour lui ! Il comprend l'intérêt que pourrait avoir un sociologue ou un historien à disposer de ces documents pour étudier ce phénomène, mais il n'a pas particulièrement conscience qu'il existe un intérêt patrimonial particulier pour la bande dessinée. Pour lui, cet archivage concernerait seulement les universitaires, et cela lui semble un peu vain dans la mesure où ce serait « *vouloir révéler un mystère où il n'y a pas de mystère* », dans l'idée qu'il n'y a rien de spécial dans le fait de vendre des bandes dessinées. Comme je lui présente mon idée selon laquelle la BD n'est pas un bien de consommation comme un autre du fait de son statut culturel et qu'il existe ainsi un intérêt à en constituer le patrimoine et à documenter les activités qui y sont liées, il comprend la démarche mais ne se sent pas spontanément concerné en tant que libraire. Il reconnaît toutefois que le métier et le *medium* évoluent, qu'il y a aussi différentes pratiques du métier dans les différentes librairies (il cite quelques uns de ses confrères genevois) et comprend qu'il peut être intéressant d'analyser ce paysage varié. D'un point de vue plus pragmatique, il dit qu'il n'est pas le patron de la librairie et n'a donc pas autorité pour décider concrètement du sort des archives de la librairie, mais il pense que cela ne poserait pas de problème à la patronne de les remettre à une institution de conservation, puisque de toute façon elle les jette. Il imagine qu'elle pourrait toutefois avoir des réserves relativement à la documentation bancaire, qui peut contenir un certain nombre de données personnelles.

Annexe 18 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Patricia Rognon

Patricia Rognon est libraire à la librairie Belphégor à Lausanne, spécialisée en bande dessinée, qu'elle tient avec son mari, propriétaire du magasin.

Les archives de la librairie

Quand je lui demande de me parler de ses archives, des documents qui sont liés aux activités de la librairie, Patricia Rognon pense en premier lieu à ses outils de travail et déclare qu'ils travaillent peu avec des documents, plutôt avec des bases de données comme Librisoft ou les sites internet de diffuseurs et ce genre de choses. Elle pense aussi aux lettres d'information envoyées par certaines maisons d'édition comme Moulinsart, qu'elle recevait avant sous forme papier et maintenant via courriel et qu'elle archive dans des classeurs ou dans ses e-mails. Je précise que je m'intéresse aussi aux documents administratifs et à tout ce qui sert à la gestion du commerce. Elle dit alors qu'en effet ils sont bien obligés de garder tout ce qui est factures des distributeurs, comptabilité, quittances lors d'achats de BD d'occasions, les papiers pour l'AVS, la LPP, la TVA, les impôts, les assurances (RC, maladie, perte de gain), les inventaires etc.

Rapport aux archives et démarche de conservation

Toute la documentation administrative, la libraire dit la garder pendant dix ans relativement aux obligations légales, puis la jeter dès que ce n'est plus nécessaire, parce que cela prend beaucoup de place. En dehors de ça, elle dit qu'elle et son mari (le propriétaire officiel du magasin) ne conservent pas grand chose comme documents, à part ce qui peut leur être utile, quelques catalogues de temps en temps ou ce genre de choses. D'autant plus qu'ils travaillent de plus en plus avec les ressources internet.

Je lui demande s'il n'y a pas des choses qu'ils gardent, en tant que propriétaires, pour la mémoire, l'histoire du magasin, mais elle dit qu'à part des articles qui peuvent paraître dans des journaux sur la librairie, qu'ils gardent pour eux, à la maison, il n'y a pas grand chose – des exemplaires de sacs plastiques qu'ils produisaient avec leur propre logo à l'époque où ils vendaient sur les marchés. *« Mais ça c'est juste pour nous, comme souvenir. Mais c'est tout, autrement on garde rien dans le but de se dire ce sera une mémoire ou quoi que ce soit. »*. L'idée qu'il reste une trace de la librairie après eux, si elle cesse son activité, ne la préoccupe pas tellement. Ils envisageraient

simplement d'emporter avec eux quelques souvenirs, comme la porte du magasin qui est dédiée.

Par rapport à la conservation à long terme de ses archives par une institution patrimoniale

L'idée qu'une institution s'intéresse à conserver les archives de la librairie dans une perspective documentaire paraît un peu incongrue à Patricia Rognon, qui ne voit pas l'intérêt de garder des factures pour une librairie. Elle comprend que d'un point de vue historique, pour voir l'évolution des prix ou les conditions différentes d'un libraire à l'autre, cela peut être intéressant. Mais elle ne tient pas particulièrement à participer à cette démarche de conservation : *« Autrement, personnellement, je trouve que les archives ça nous embête plus qu'autre chose, ça prend de la place »*. Elle trouve que ce qui est intéressant, c'est le fait d'archiver des exemplaires de tout ce qui se publie, notamment en Suisse, et ça c'est quelque chose qu'elle trouve qu'il est bien que la bibliothèque fasse (en faisant référence aux collections patrimoniales du Centre BD). Pour elle, c'est ça qui est important, les albums, parce que c'est *« ce que les gens ont fait »*, c'est bien de garder une trace. *« Moi je trouve que ce qui est bien de garder c'est, ouais, un exemplaire de chaque album, comme ça on sait ce qui a été produit, et tout ça. Ça je trouve que c'est intéressant. Après personnellement je vois pas l'intérêt de garder des factures. Après, comme tu dis, effectivement pour quelqu'un qui fait des recherches dans plusieurs années et tout ça, de se dire 'eh ben tiens, ils travaillent avec des marges de tant, ça c'était comme ceci, ah ouais ben tiens y avait une TVA, dix ans avant y en avait pas, mais ils faisaient moins de marge', voilà des choses comme ça. Mais moi ça m'intéresse pas »*.

Pour autant, elle ne serait pas forcément contre qu'une institution conserve ses archives une fois qu'elles ne lui sont plus utiles, mais elle pourrait avoir certaines réserves quant à l'idée que des personnes extérieures mettent leur nez dans ce qui relève d'affaires privées : *« Je sais pas. Ce serait peut-être la bibliothèque je me dirais peut-être oui. Suivant ce que c'est comme institution, je me dis que ça les regarde pas. Ça dépend aussi si je suis encore en activité, je me dis que peut-être que nos chiffres ou ce qu'on faisait ne les regarde pas en fait. »*. De son point de vue, il lui serait envisageable de remettre ses archives à la bibliothèque, plutôt que de les jeter au moment où elle fait le tri tous les dix ans, mais ce serait à son mari de décider, car c'est lui le propriétaire du magasin. Elle pense que lui serait plus réticent, qu'il aurait

tendance à penser que les affaires de la librairie sont ses affaires privées et ne regardent personne d'autre. Quand je lui demande si le fait que la librairie, active depuis 12 ans, appartient un peu à l'histoire de la BD à Lausanne, ne lui inspire pas l'envie que l'on en conserve la trace, elle répond que ce n'est pas dans leur démarche. En tant que libraires, ils conçoivent leur rôle comme celui de promouvoir la BD et non de se mettre en avant eux-mêmes ; ils ont une attitude plutôt modeste par rapport à leur activité, même s'ils sont fiers de ce qu'ils font : ils ne recherchent pas de visibilité par rapport à ça.

Annexe 19 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Dominique Radrizzani

Dominique Radrizzani est le nouveau directeur artistique du festival BD-FIL de Lausanne. Entré en fonction le 1^{er} juillet 2014, il reprend le poste après Philippe Duvanel, directeur artistique de 2006 à 2014. Dominique Radrizzani a été interviewé en tant qu'utilisateur. N'étant pas encore en fonction au moment de l'entretien, il n'était pas concerné par la question des archives du festival.

Intérêt et besoins par rapport aux archives et au patrimoine documentaire de la bande dessinée

Dominique Radrizzani n'a pas encore investi son poste et développé concrètement ses projets. Mais il a déjà certaines idées et une réflexion sur l'orientation qu'il souhaiterait donner au festival. S'il entend se positionner dans la continuité de ce qui a été mis en place, une nouveauté qu'il aimerait opérer est d'accentuer la dimension patrimoniale du festival en proposant, par exemple, un regard sur des artistes du passé. Se défendant de vouloir porter un regard passéiste, cette orientation se rapporte pour lui à son envie de susciter une conscience patrimoniale, c'est-à-dire « *une conscience du médium dans sa chronologie, son évolution, une conscience des différents acteurs, des différents aspects de la BD* ». Parallèlement à cette idée, il souhaiterait développer des collaborations avec les musées et autres institutions culturelles (bibliothèques, ...), ce qui permettrait un accueil plus large de la dimension patrimoniale dans le cadre de BD-FIL. Il souhaiterait travailler aussi à la reconnaissance de la bande dessinée comme un « *élément muséable* » et la faire accepter en ce sens par ces acteurs du paysage culturel, ce qui n'est pas gagné selon lui, même si des ouvertures se sont déjà fait jour. L'ancien directeur du musée Jenisch mentionne par exemple le fait que le Musée Cantonal des Beaux-Arts, installé dans le Palais de Rumine, en voisin immédiat du lieu principal du festival, a toujours refusé de prêter ses murs aux expositions du festival ou d'y participer d'une quelconque manière.

Dans cette perspective, D. Radrizzani prévoit de travailler avec les acteurs et les documents du patrimoine, mais il dit n'être pas en mesure d'exprimer concrètement ses intérêts et ses besoins en termes de documents d'archives et d'utilisations y relatives dans le cadre du festival. Il témoigne néanmoins d'un intérêt large pour le *medium* de la bande dessinée, s'intéressant, au-delà de la création, à toute la chaîne

de production, notamment la dimension éditoriale. Il admet cependant douter que porter un discours sur l'édition, par exemple, soit le rôle d'un festival.

Collaborations envisagées avec une institution patrimoniale consacrée à la bande dessinée

Le futur nouveau directeur de BD-FIL se dit très sensible aux richesses du fonds de conservation entretenu par le Centre BD et aux intérêts réciproques d'une collaboration entre les deux entités. Il souhaiterait créer plus de liens entre le Centre BD et le festival. En effet, il pense qu'il serait intéressant d'utiliser la « *dynamique* » d'un festival pour valoriser certains aspects du fonds de conservation, plutôt « *statique* » par nature. « *Je pense qu'il faudrait essayer de réunir de la façon la plus harmonieuse les richesses d'un fonds et l'énergie d'un événement.* ». Ayant été directeur de musée, mais également commissaire d'exposition indépendant, il dit avoir une bonne compréhension à la fois des aspects conservation/statique et événementiel/dynamique et espère que ce bagage lui permettra de conduire ce rapprochement. Il est en effet conscient qu'une telle association entre deux entités aux missions différentes présente certaines difficultés. Il relève par exemple que le Centre BD à l'heure actuelle manque peut-être de moyens, notamment de ressources humaines pour se positionner comme un véritable collaborateur de recherche pour le festival (et d'autres utilisateurs). Il insiste par ailleurs sur le fait que Centre BD et BD-FIL ont chacun une sphère de compétences et un champ d'activité distincts et que la relation ne doit pas être pensée en termes « *d'inféodation* » de l'un par l'autre dans quelque sens que ce soit. Il attend ainsi que le fonds ne soit pas considéré comme une ressource pour servir les intérêts du festival, mais que ce soit aussi une force de proposition, pour des projets ou des secteurs des collections à valoriser à travers le festival.

Intérêts et attentes à l'égard d'une institution patrimoniale consacrée à la bande dessinée

Pour faire rayonner la bande dessinée de manière globale à Lausanne, Dominique Radrizzani imaginerait une sorte de Centre réunissant plusieurs fonctions complémentaires et associées, occupant une certaine place institutionnellement et ayant une large visibilité dans le paysage culturel de la ville. L'image de la Cité d'Angoulême est évoquée. Cela relève pour lui d'une volonté politique : « *Le lien de Lausanne à la bande dessinée aujourd'hui, il ne tient plus que dans ses intentions politiques. A Genève, il y a Töpffer, il y a des librairies, des éditeurs et des créateurs :*

c'est vraiment un vivier, ce qu'il n'y a jamais eu à Lausanne, tant du point de vue éditorial, artistique, libraire. » Ainsi, il pense que si la capitale vaudoise veut donner de l'importance culturellement à la bande dessinée, elle doit s'en donner les moyens et construire quelque chose, en se développant en tant que pôle scientifique sur différentes facettes : la recherche académique, les musées, les archives, etc. et multiplier les approches du *medium*.

Annexe 20 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Frédéric Jaccaud

Frédéric Jaccaud est le conservateur des collections de la Maison d'Ailleurs, musée de la science-fiction, de l'utopie et des voyages extraordinaires, à Yverdon.

Je n'ai pas fait une retranscription intégrale de l'entretien conduit, car la discussion a dépassé le cadre du questionnaire. Je reprends donc ici simplement les éléments propres au sujet de mon enquête

Les activités du musée et la place de la bande dessinée dans celles-ci

La Maison d'Ailleurs est un musée thématique qui s'intéresse aux thèmes des voyages extraordinaires, des utopies et à la science-fiction dans une acception très large : « *toute création fictionnelle qui sort un peu de l'ordinaire* », comme le définit le conservateur. Elle a été constituée sur la base de la collection de Pierre Versins, passionné par ces sujets, qui en a fait don à la Ville d'Yverdon et a fondé le Musée.

D'emblée, le fonds de la collection a été « *transmedia* », composé de différents supports et *media* accueillant ces thématiques, principalement la littérature, la bande dessinée et le cinéma. Les fonds sont estimés à environ 100'000 documents, dont 70'000 imprimés (publications), parmi lesquelles environ 15'000 relèvent de la bande dessinée. Le type de document principal est l'imprimé (exemplaires de publications). Les manuscrits (dont les archives) et les documents originaux en général ne font pas *a priori* parti des spectres d'intérêt (ça ne correspond pas à la « *génétique du musée* » selon le conservateur) et sont très peu présents parmi les fonds.

Le but du conservateur aujourd'hui est de poursuivre le développement des collections sur ces thèmes et ces différents médias dans une perspective « *muséographique patrimoniale* ». Les fonds sont en effet destinés essentiellement à la conservation et à l'exhibition dans le cadre des expositions réalisées par la Maison d'Ailleurs. Le musée possède en outre une fonction de centre de documentation, mais celle-ci est remplie dans un cadre extrêmement réservé, la préservation des documents l'emportant sur sa mise à disposition des chercheurs. Mais il donne néanmoins accès à ses collections dans le cadre d'études universitaires et spécialisées. Les recherches accueillies sont assez variées. La base est représentée par les chercheurs du domaine littéraire (littérature, philosophie, ...), mais à ceux-ci s'ajoutent depuis peu des chercheurs du secteur de l'image, des beaux-arts, du graphisme, etc. Peu de collections existent dans

le champ de la « *culture populaire moderne* », selon F. Jaccaud pour qui « *plus l'objet est populaire et naturel et moins vous le gardez. Y a toujours une inversion de proportions* ». Les fonds de la Maison d'Ailleurs sont donc précieux pour les chercheurs qui ne peuvent les trouver ailleurs.

Les collections sont constituées selon une logique thématique et de transmédialité. La Maison d'Ailleurs n'est pas une institution qui se spécialise sur un support. Ainsi, si elle s'intéresse beaucoup aux périodiques de bande dessinée parce qu'ils ont été l'un des principaux vecteurs de science-fiction, il n'est pas dans leur objectif de posséder l'ensemble d'une série en soi, mais de suivre ponctuellement l'apparition des thématiques qui concernent les champs d'intérêt du musée.

Intérêt et besoins par rapport aux archives et au patrimoine documentaire de la bande dessinée

Frédéric Jaccaud n'a pas répondu directement à la question de ses besoins en termes d'archives et des utilisations qu'il en ferait. Mais concernant les collaborations avec des institutions patrimoniales consacrées à la bande dessinée, il a rendu compte du fait que la fonction de la Maison d'Ailleurs étant principalement d'exploiter ses fonds, elle n'est que ponctuellement, pour des besoins pointus et précis, amenée à recourir à des fonds étrangers. En effet, les collections du musée appartiennent à la Ville d'Yverdon ; celui-ci est mandaté, à travers une fondation, pour en assurer l'exploitation muséographique. « *Donc la Maison d'Ailleurs, son but premier est d'exploiter son fonds d'un point de vue muséographique en le conservant et en termes d'exposition en le présentant. Donc si vous voulez principalement, nous devons concentrer nos forces sur la présentation de nos pièces. Donc finalement très peu de pièces extérieures vont être amenées dans nos expositions, ou disons dans une proportion minime, parce que ça remplirait pas la fonction sinon si on présentait que de la pièce extérieure. Donc ce sera plutôt si on a besoin de pièces pointues.* »

Collaborations envisagées avec une institution patrimoniale consacrée à la bande dessinée

Le conservateur de la Maison d'Ailleurs témoigne de ce qu'un réseau de collaborations existe de fait entre les musées. Ceux-ci font appel les uns aux autres pour profiter des fonds et des ressources qu'ils n'ont pas en propre. Dans le cadre d'expositions essentiellement, on peut être amené à demander à un confrère des pièces que l'on ne

possède pas et que l'on ne veut pas acheter car elles n'entrent pas dans les collections. Des échanges de pièces peuvent également avoir lieu pour des doublons ou triplets. Pour la bande dessinée, F. Jaccaud dit traiter avec le Centre BD de la Ville de Lausanne, avec lequel sont entretenus des échanges mutuels. Mais, respectivement à la mission du musée évoquée ci-dessus, les emprunts de documents dans des fonds étrangers sont ponctuels et concernent des pièces pointues que l'on nécessiterait dans le cadre d'une exposition. La Maison d'Ailleurs n'a pas pour vocation de travailler ou d'exploiter des fonds autres que celui qu'elle gère et constitue. Inversement, même si la collaboration se fait dans un sens comme dans l'autre, le conservateur estime qu'il est peu probable qu'un grand Centre de bande dessinée ait à faire appel aux collections « *excentriques* » de la Maison d'Ailleurs, car ses fonds sont *a priori* mieux dotés pour ce qui est de la BD.

Annexe 21 : Questionnaire adressé à Anette Gehrig

Anette Gehrig est directrice et curatrice du Cartoonmuseum, le musée du dessin satirique à Bâle.

Cet interview a fait l'objet d'un questionnaire en allemand envoyé par courriel à Anette Gehrig qui y a répondu et qu'elle a renvoyé par la même voie.

Teil 1 : Stellung des Comics (und seiner Bewahrung) in Ihrer Tätigkeit

- Welchen Raum nimmt der Comic in der Tätigkeit Ihres Museums ein ? Warum fällt der Comic in Ihren Tätigkeitsbereich ? Inwiefern ist der Comic bei ihrer Tätigkeit hilfreich ? (*Medium, Ausdrucksform, Darstellungsform, Kulturobjekt, Kunstobjekt, usw.*)

« Das Cartoonmuseum Basel widmet sich seit seiner Gründung im Jahr 1979 der satirischen Kunst und ist das einzige Museums der Schweiz, das sich ganzjährig mit den Themen Karikatur, Comic und Zeichnung auseinandersetzt. Das Cartoonmuseum Basel ist zu einem Kompetenzzentrum für satirische Kunst herangewachsen und dokumentiert, vermittelt, fördert und hinterfragt die satirische Zeichnung mit publikumsfreundlichen Wechselausstellungen auf internationalem Niveau, die seine Sammlung nach Möglichkeit in einem lebendigen Umfeld zugänglich machen und das Interesse bei einem breiten Publikum wecken und fördern. Der Comic wird in Ausstellungen und in der Sammlungsarbeit als visuelles Medium und ernstzunehmende Kunstform und als Zeugnis kulturgeschichtlicher Hintergründe gesehen. Comic wird als Kunst verstanden und ist wie die Malerei, Videokunst etc. ein künstlerisches Medium mit spezifischen Ausdrucksformen. In Ausstellungen kann der Comic als künstlerisches Medium (als Kunst) und spezielle Darstellungsform im Zentrum stehen, es können aber auch die kulturgeschichtlichen Hintergründe mehr Gewicht bekommen. Allerdings konzentrieren wir uns auf hohe künstlerische Qualität, wir sammeln national und international etablierte Künstler. Wir können aufgrund struktureller Hinsicht und fehlender Ressourcen nicht alle kulturelle Zeugnisse (Druckerzeugnisse, Rezeption) in diesem Bereich berücksichtigen. »

- Konservieren Sie Comics ? Falls ja, in welcher Form ? (*Sammlung oder Archivierung von Druckerzeugnissen oder Druckstöcken, Dokumentation über Comics, usw.*) Und zu welchem Zweck?

« Das Cartoonmuseum Basel hat eine Sammlung von über 4000 Originalwerken von internationalen und nationalen Künstlerinnen und Künstlern. Ausserdem gehören die Druckerzeugnisse wie Alben und ausgewählte Magazine und Zeitschriften zur Sammlungstätigkeit. Die Bibliothek umfasst ca. 6000 Bücher und Anthologien. Die Bibliothek ist öffentlich zugänglich. Die Sammlung dient der Ausstellungs- und Forschungstätigkeit. »

- Besteht eine Zusammenarbeit mit anderen Einrichtungen, in der Schweiz oder im Ausland, die im Bereich der Konservierung des dokumentarischen Erbes des Comics tätig sind ?

« Das Cartoonmuseum Basel arbeitet mit dem Centre BD de la Ville zusammen und ist im ständigen Austausch. Es besteht ein ständiger Kontakt zur Nationalbibliothek in Bern. Ausserdem sind wir bestens vernetzt mit der Musée BD in Angoulême und den deutschsprachigen Museen: Museum für Zeichenkunst Wilhelm Busch in Hannover, Museum für Komische Kunst in Frankfurt und dem Karikaturmuseum in Krems. Ein enger Kontakt besteht auch zu den Festivals: BD-FIL. Lausanne und Fumetto in Luzern sowie dem Animationsfilmfestival Fantoche in Baden. »

Teil 2: Ihr Bezug zum dokumentarischen Erbe des Comics und den entsprechenden Einrichtungen

- Besteht Ihres Erachtens ein allgemeines Interesse an der Konservierung des dokumentarischen Erbes des Comics ?

« Von Seiten der Institutionen, die sich ersthaft dem Thema widmen besteht ein grosses Interesse Comics zu sammeln und zu dokumentieren. Comics zeigen neben ihrer künstlerischen Qualität auch wichtige Aussagen zu gesellschaftlichen und politischen Themen. Es gibt bisher kaum finanzielle Unterstützung durch den Bund, um das Sammeln dieses wichtigen Kulturgutes professionell aufzubauen. »

- Welche Bestandteile des dokumentarischen Erbes des Comics sollten Ihrer Meinung nach langfristig konserviert werden (*künstlerische Arbeiten, Verwaltungsarchive, dokumentarische Unterlagen, Alben, usw.*)? Welche Teilaspekte des Comics sind besonders dokumentierenswert (*Herstellung, Production, Diffusion, kritische Rezeption, usw.*)?

« Wichtig ist die institutionelle Vernetzung. Nicht jede Institution sollte alles sammeln, es sollten vielmehr von den einzelnen Institutionen Schwerpunkte gesetzt werden. Aber grundsätzlich ist es wichtig nicht nur Originale zu sammeln, sondern auch die Alben, Druckerzeugnisse, Zeitungen und Magazine und nicht zuletzt die Rezeption. »

- Sind oder wären das dokumentarische Erbes des Comics, und insbesondere ein Comicarchiv, im Rahmen der Tätigkeit Ihres Museums nützlich ?

« Wichtig wäre eine Vernetzung der sammelnden Institutionen, um die Aufgabenbereiche offen zu legen, sodass die einzelnen Ort ihre Schwerpunkte bilden. »

- Welchen konkreten Nutzen könnten Sie dabei aus solchen archivierten Dokumenten ziehen (*Selbstdokumentierung, Recherchen, Verbreitung des Archivbestands, z.B. durch Ausstellungen, Erstellen von Veröffentlichungen, usw.*)?

« *Forschung und Vermittlung.* »

- Welche Nutzungsanforderungen bestünden von Ihrer Seite für ein solches Archiv (*Recherche, Zugang, Leihe, Fachpersonal, usw.*)?

« *Es braucht Fachpersonal und eine professionelle Infrastruktur.* »

- Welche Dokumentenarten könnten nützlich oder interessant für Sie sein im Rahmen der Aktivitäten Ihres Museums?

« *Da wir uns auf weitgehend auf das Sammeln von Originalarbeiten konzentrieren, wäre es für uns hilfreich Zugriff zu den Druckerzeugnissen und Alben, die an einem anderen Ort gesammelt werden, zu erhalten.* »

- Welche Art von Einrichtung wäre, Ihrer Ansicht nach, am besten geeignet, das Erbe des Comics in der Schweiz zu bewahren und die Tätigkeit, z.B. des Cartoon Museums, zu unterstützen? (*Beispiele: Museum, Recherchezentrum, Konservierungszentrum, Archiv, usw.*)

« *Es braucht allenfalls ein Recherchezentrum, das die Informationen der sammelnden Institutionen vereint und vernetzt. Die schon bestehenden Archive sollten auf ihre Ziele hin überprüft werden und Sammlungsschwerpunkte bilden und sich vernetzen. Ein Museum für das überschaubare Gebiet des Comics innerhalb der Schweiz ist meiner Ansicht nach genug. Wichtig wäre, das Potential der Zusammenarbeit der Institutionen und Festivals noch besser zu nutzen und auszuweiten.* »

Zum Schluss

- Möchten Sie noch etwas zu diesem Thema hinzufügen (*Kommentare, Anmerkungen*)

Annexe 22 : Réponse par courriel de Charlotte Comtesse

Charlotte Comtesse est la conservatrice de la Maison du dessin de presse, à Morges.

Charlotte Comtesse n'a pas répondu à ma demande d'entretien. J'ai cependant rendu compte de sa réponse dans mon analyse et la fournis donc ici.

Bonjour,

Merci pour votre mail que j'ai lu avec attention. La Maison du Dessin de Presse n'expose que des dessins parus dans la presse et nous n'avons, jusqu'à présent, jamais travaillé sur les BD parues dans la presse. peut-être un jour...

Par contre, avez-vous pris contact avec Dominique Radrizzani, futur nouveau directeur de BD-Fil et ancien conservateur de Musée Jenisch?

Peut-être trouverez-vous aussi des infos dans les Revues des Cahiers Dessinés?

Je reste à votre disposition. Cordialement,

Charlotte Comtesse /// Conservatrice

Annexe 23 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Alain Boillat

Alain Boillat est professeur ordinaire à la Section d'histoire et esthétique du cinéma et au Centre d'études cinématographiques de l'Université de Lausanne (Faculté des Lettres). Il est également un des membres fondateurs du Groupe d'étude sur la BD à l'UNIL.

Ses activités académiques en rapport avec la bande dessinée

Alain Boillat est professeur à la Section de Cinéma de l'Université de Lausanne (UNIL), qu'il présente comme une section dont les intérêts de recherche dépassent le seul objet cinématographique et portent beaucoup sur l'intermédialité. C'est ainsi que, pour sa part, il a orienté une partie de ses intérêts vers la bande dessinée, ses aspects narratologiques et séquentiels, et les liens entre cinéma et bande dessinée, ainsi que les thèmes communs à ces deux médias. Il a notamment publié un livre sur les interconnexions entre bande dessinée et cinéma, *Les cases à l'écran*. Cette année, il a fondé avec trois collègues de la Faculté des Lettres de l'UNIL un Groupe d'étude sur la bande dessinée (GrEBD) qui a pour but de rassembler différentes disciplines autour de l'objet BD. En effet, il pense que la non-inscription de la BD en tant que telle dans les cursus académiques présente l'avantage de favoriser l'approche interdisciplinaire. Le GrEBD rassemble à l'heure actuelle le français, le cinéma, l'histoire de l'art et un spécialiste de la narratologie rattaché à l'EFLE (Ecole de français langue étrangère), les membres fondateurs dans le sens où ce sont les premiers à s'être réunis autour de la bande dessinée. Mais concrètement, fait partie du groupe toute personne de la Faculté des Lettres qui s'intéresse au *medium*. La fondation du GrEBD vient en fait sanctionner l'existence d'intérêts variés, de collaborations et de différents projets d'étude, de recherche et d'enseignement autour de la bande dessinée développés à l'UNIL depuis plusieurs années. Cette institutionnalisation a notamment pour raison d'être de labelliser les activités autour de la bande dessinée à l'UNIL et de renforcer ainsi leur visibilité, notamment en favorisant les événements.

Un des éléments pré-existant à la création du GrEBD dans lequel est impliqué Alain Boillat est la mise en place de séminaires de Master dans un module de communication scientifique (un des apprentissages proposés aux étudiants est en effet ce qui se rapporte à la communication des connaissances scientifiques et à leur

vulgarisation pour le public). Ces séminaires consistent en l'étude d'un corpus d'œuvres sous divers angles qui aboutit à la production d'une exposition publique pour la présentation du travail réalisé durant le semestre. Les expositions relèvent non pas de la présentation artistique de l'objet, mais du discours scientifique produit dans le cadre du séminaire, dans une perspective de vulgarisation et de communication des travaux. Le but de ces séminaires est, d'une part, de familiariser les étudiants avec l'objet culturel bande dessinée, de les introduire aux méthodes d'analyse du *medium* et de les confronter à la réalisation concrète d'expositions ; d'autre part, de créer des partenariats institutionnels mais aussi privés pour mettre en place une dynamique favorable à l'étude de la bande dessinée et à la diffusion de cette recherche. Cela permet notamment de créer une véritable interaction entre les étudiants, qui s'initient à la pratique, et les centres de conservation, qui les accueillent sur place et les introduisent aux collections. Le premier séminaire portait sur une œuvre de Juillard et Christen, *Le voyage de Léna*, publiée chez Dargaud dans la collection Long Courrier et s'est tenu en partenariat avec l'éditeur. L'étude a porté sur les aspects de genèse de l'œuvre en rapport notamment avec le contexte de publication. Elle a donné lieu à une exposition didactique produite par les Bibliothèques de la Ville de Lausanne et tenue en leurs locaux. Le second a eu lieu au semestre de printemps 2014. Réalisé en partenariat avec la Maison d'Ailleurs, il portait sur l'histoire de la bande dessinée de science-fiction et ses liens avec le cinéma. L'exposition, produite avec les moyens financiers et techniques de la Maison d'Ailleurs, a eu lieu à l'Université et son vernissage a été précédé d'une Master class donnée par l'auteur de BD genevois Frederik Peeters. Alain Boillat trouve un véritable intérêt à la mise en place de ces séminaires-expositions et souhaiterait que les expositions produites circulent hors les murs et au-delà de Lausanne, dans l'idée de fonder à terme des partenariats pour leur production et ainsi d'institutionnaliser d'une certaine manière la pratique de ces séminaires-expositions.

Le professeur participe également à différents projets de recherche de haut niveau touchant à la bande dessinée. Le premier concerné a été un projet FNS portant sur les usages de Jésus au XXI^{ème} siècle. Ce projet a donné lieu à différentes manifestations et publications (colloques, expositions, conférences, livres) qui ont compté plusieurs interventions concernant la bande dessinée, d'A. Boillat mais également de son collègue Philippe Kaenel par exemple (historien de l'art). Il a du reste été l'occasion d'une première collaboration avec le Centre BD de la Ville de Lausanne. Actuellement,

un nouveau projet de recherche FNS est en cours, conçu entre l'UNIL et l'Université de Fribourg (concrètement, le projet est associé à Fribourg et c'est la professeure Françoise Revaz qui en est titulaire). Il s'agit d'un projet interdisciplinaire touchant aux aspects narratifs et linguistiques et portant sur la « *feuilletonisation* » de la bande dessinée à partir des périodiques pour enfants d'avant-guerre. Le projet a véritablement été conçu dans la perspective de valoriser les fonds du Centre BD et en particulier le fonds Ghebali, qui s'est imposé aux deux chercheurs qui avaient décidé de monter ensemble un projet BD à partir des fonds du Centre BD. Cette recherche est en cours et a déjà donné lieu à une exposition, *La BD avant l'album*, au Forum de l'Hôtel de Ville de Lausanne, produite par la Section de Cinéma de l'UNIL. Elle devrait aboutir, à terme, à la publication d'un ouvrage conséquent et largement illustré des pièces issues du fonds et qui font l'objet de l'étude. L'intérêt de tels projets, pour Alain Boillat, c'est qu'ils représentent aussi l'opportunité de former des gens au niveau doctoral et d'en faire profiter les étudiants en les introduisant dans les cours ou séminaires au niveau Master, le but d'un projet de recherche selon lui étant aussi de nourrir l'enseignement. Pour ce projet, l'association avec le Centre BD est très étroite : celui-ci met un bureau à disposition des chercheurs qui travaillent sur place et réunit les documents dont ils ont besoin.

Donc la perspective du GrEBD est donc à la fois de conduire des projets de pointe et de prévoir des moyens de « *reverser* » les connaissances produites sur les étudiants qui sont simplement dans un Master en Lettres, dans le but « *qu'ils retiennent l'objet BD, la manière de l'appréhender et les exigences de monter une exposition* ».

Intérêt et besoins par rapport aux archives et au patrimoine documentaire de la bande dessinée

Alain Boillat n'a pas explicitement défini le type de documents et les usages qui correspondent à ses besoins, mais la description de ses intérêts de recherches et des utilisations actuelles ou envisagées des fonds de conservation est pertinente à ce propos. *A priori*, les intérêts scientifiques d'Alain Boillat portent plutôt sur la bande dessinée en tant que forme narrative. Il étudie donc les œuvres à partir principalement des documents imprimés et s'intéresse à leur contexte de publication, qu'il s'agisse de l'intégration d'un album dans une collection et une ligne éditoriale, ou de son apparition dans un journal, en tenant compte du contexte, au niveau micro (paratexte) et macro (contexte historique). Les documents d'archives au sens strict ne sont pas sa première

source d'information en l'état actuel des choses et il n'exprime pas de besoin éprouvé à cet égard. Pourtant, il se dit intéressé à diversifier son approche de la bande dessinée en s'intéressant à différents aspects connexes à l'œuvre. Il pourrait en effet être amené approfondir la dimension éditoriale non seulement pour traiter du contexte de publication et du rôle de l'éditeur, mais également pour étudier, à partir de fonds d'éditeurs, par exemple les stratégies de diffusion, la communication marketing des œuvres, la manière dont ont intervenus sur la réception des œuvres avec les dossiers de presse et les manœuvres de promotion. Ce sont des éléments qu'il dit avoir déjà traité en cinéma avec ses étudiants, à travers des cours et séminaires où il invite des intervenants externes ; en effet ces aspects ne font pas partie de ses compétences premières et il reconnaît qu'il préférerait collaborer pour de telles recherches avec par exemple des sociologues.

L'étude génétique ferait également tout à fait partie de ses champs d'intérêt s'il pouvait avoir accès à un fonds complet d'auteur par exemple. Travailler sur des documents tels que croquis, scénarios, correspondance, afin d'observer le processus de création dans son ensemble, qu'il s'agisse de la naissance du dessin en lui-même mais aussi des dynamiques de la création (partage des rôles entre scénariste et dessinateur par exemple). Une telle étude de cas serait aussi l'occasion de mettre au point une méthode d'analyse qui n'existe pas à ce jour.

D'autres phénomènes liés à la bande dessinée, par exemple la circulation des œuvres originales sur le marché de la bande dessinée seraient selon lui des objets d'études tout à fait envisageables et il pense que son collègue historien de l'art Philippe Kaenel par exemple pourrait être intéressé à de telles recherches.

De manière générale, les ressources indispensables que fournissent pour lui les institutions patrimoniales, plus particulièrement le Centre BD en l'occurrence, sont d'une part la mise à disposition concrète des documents originaux (pour lesquels la qualité première de la collection patrimoniale est sa complétude) et l'accès facilité à une bibliothèque de travail (collection exhaustive de la production contemporaine, littérature secondaire) ; d'autre part la collaboration de travail, à savoir le temps que consacrent les professionnels du Centre BD aux chercheurs pour les conseiller et les orienter, ainsi que les conditions d'accueil (mise à disposition d'un bureau). Les besoins des chercheurs relativement aux documents des fonds du Centre BD sont de pouvoir les consulter et de les avoir à disposition facilement (ils sont regroupés dans le

bureau à leur intention) et également de pouvoir les utiliser dans le cadre de publications. Dans de tels cas, le fait que le Centre BD puisse fournir des scans des documents adaptés à cet usage est un avantage aussi selon Alain Boillat.

En termes d'utilisation des fonds patrimoniaux, les autres attentes du professeur porteraient sur les outils de recherche. Pour lors, ce rôle est rempli par les collaborateurs du Centre BD sans lesquels l'accès autonome aux documents est difficile. L'existence d'une base de données enrichie lui semblerait une bonne chose. Il pense d'ailleurs que les chercheurs pourraient concourir à son élaboration, en participant à l'inventaire, en proposant des critères en fonction des données de la recherche. Il trouverait donc intéressant de développer un outil commun et de pouvoir intégrer dans ces instruments de catalogage et de recherche les informations issues de la recherche. Dans leur travail, les chercheurs développent en outre des bases de données d'images qui pourraient être utiles pour le Centre BD, mais pour lors l'incompatibilité des systèmes informatiques ne permet pas la mise en commun des données.

Collaborations avec les institutions patrimoniales

Les collaborations entre le GrEBD – et de manière générale les chercheurs de l'UNIL – et le Centre BD de la Ville de Lausanne existent donc déjà depuis plusieurs années. Avant tout, les collections du Centre BD représentent une ressource indispensable pour les chercheurs. En outre, celui-ci apporte un encadrement institutionnel aux projets de recherche. Mais la collaboration s'est développée au fil des années. Qu'il s'agisse de l'accès aux collections, de la co-production d'expositions ou de la mise en place d'un projet de recherche dans une perspective de valorisation des fonds patrimoniaux, les partenariats sont multiples et les avantages réciproques. Pour Alain Boillat, cette collaboration n'est pas occasionnelle ; il s'agit d'une relation privilégiée qu'il dit vouloir nourrir en continuant d'élaborer des projets en commun. La valorisation des fonds de la Ville est d'ailleurs une des missions du GrEBD. Il pense par ailleurs que le rapport est fructueux pour les deux parties, et il apprécie le fait qu'il y ait un intérêt mutuel pour leurs activités respectives. Il apprécie que le bibliothécaire du Centre BD soit souvent présent aux événements organisés à l'UNIL ou par le GrEBD. Pour sa part, il s'intéresse à la démarche patrimoniale, à la ligne de développement des fonds et profite vraiment de la connaissance spécialisée des collaborateurs du Centre BD sur les collections. Il serait intéressé à ce que ceux-ci soient impliqués dans

les activités universitaires, qu'ils interviennent dans les publications ou dans les colloques, afin de présenter leur démarche et de la mettre en regard avec celles de la recherche.

Au-delà de la seule relation avec le Centre BD, le fondateur du GrEBD souhaite développer des partenariats, par exemple en vue de mettre en place un réseau pour la « *circulation des discours* ». Les expositions de l'UNIL sont à caractère pédagogique et il lui semblerait intéressant de les ouvrir à un plus large public en les diffusant avec divers partenaires. Localement, une articulation entre la recherche, le Centre BD et le festival BD-FIL l'intéresserait beaucoup et il pense également à sortir des frontières vaudoises. Le but n'est pas de multiplier les contacts, mais de créer un véritable réseau de partenariats et de collaborations sur la durée. L'autre partenaire du GrEBD actuellement est la Maison d'Ailleurs, mais il pense également au Jura, où est né récemment un festival BD et qui prévoit d'accueillir le Musée Rosinski (à Delémont), et parce qu'il a déjà eu des rapports avec la bibliothèque de La Chaux-de-Fonds qui semble très intéressée à travailler autour de la BD.

Annexe 24 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Alain Corbellari

Alain Corbellari est professeur associé à la Section de français (Français médiéval) de l'Université de Lausanne (Faculté des Lettres). Il est également membre du Groupe d'étude sur la BD (GrEBD) de l'UNIL.

Ses activités académiques en rapport avec la bande dessinée

Alain Corbellari est professeur de littérature médiévale à la Section de Français de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne (UNIL). C'est dans ce cadre qu'il s'intéresse à la bande dessinée. Sa perspective est avant tout littéraire, voire historique dans certains cas. Il collectionne une échantillon de la bande dessinée liée au Moyen-Âge, thème qui a un succès important notamment dans le genre de l'heroic-fantasy, et l'étudie sous différents aspects. Il s'intéresse par exemple aux représentations de personnages célèbres du Moyen-Âge (Charlemagne, Jeanne d'Arc, ...) et surtout à l'utilisation de l'iconographie et des modes de représentation médiévaux dans la bande dessinée (par exemple l'utilisation de vitraux pour introduire des récits dans le récit). Pour lui, le lien entre la bande dessinée et le Moyen-Âge tient aussi dans le fait que l'art médiéval ressemble à la bande dessinée, ce n'est pas seulement que le thème est très présent dans les albums. Il a donc à son actif un certain nombre de publications sur la bande dessinée et le Moyen-Âge et intervient dans différents colloques sur ce sujet. Il introduit en outre ces recherches dans ses enseignements. Dans une perspective historique, il s'intéresse aussi par exemple à l'utilisation qui est faite de certaines sources historiques par les dessinateurs pour représenter les monuments ou les réalités médiévales.

Il travaille donc essentiellement sur les œuvres de bande dessinée, les albums et les images en particulier. Son principal besoin est l'accès aux documents et aux images qui l'intéressent en rapport avec ses thèmes de recherche. Un fonds de bande dessinée pour lui est précieux dans le sens où il met à disposition des documents que l'on ne trouve pas ailleurs et parce qu'il organise ces documents – ce qui en permet l'accès aux consultants. *« Je sais pas si je sors du sujet ou si vous voyez le potentiel de ce genre de remarques, mais pour moi étudier la bande dessinée c'est pouvoir avoir accès aux documents, pouvoir les classer, ... »*. Si actuellement il peut profiter d'une relation privilégiée avec le conservateur, ce qui lui facilite l'accès aux documents,

d'un point de vue plus large, Alain Corbellari reconnaît la nécessité d'un outil de recherche automatique. Ainsi, que les albums soit numérisés, catalogués et indexés, de manière à ce que l'on ait accès à une base de données d'images, dans laquelle on puisse faire des recherches ciblées, c'est ce qui lui semblerait intéressant comme outil à mettre à disposition des chercheurs.

Intérêt et besoins par rapport aux archives et au patrimoine documentaire de la bande dessinée

Ses besoins ne portent donc pas sur un type de documents précis ; il n'est pas généticien et ne s'intéresse pas personnellement aux autres aspects de la bande dessinée en tant que *medium* (dimension éditoriale, chaîne de production, aspects socio-culturels, ...). Par contre, il pense qu'il y a un noyau de chercheurs à l'UNIL qui travaillent sur la bande dessinée et qui sont bien décidés à développer ces recherches selon diverses approches. En plus des membres du GrEBD, parmi lesquelles il entend figurer⁸⁹, il pense à l'historien François Vallotton qui s'intéresse beaucoup à l'histoire du livre et de l'édition, notamment romande. Pour sa part, il reconnaît cela dit que des fonds d'auteurs l'intéresseraient néanmoins, par exemple pour avoir accès à la documentation utilisée par les auteurs. Comme il s'intéresse aussi au thème de l'humour, il se dit après tout que pouvoir déceler dans des brouillons, esquisses, scénarios etc. la naissance du récit pourrait être pertinent aussi.

Intérêts et attentes à l'égard d'une institution patrimoniale consacrée à la bande dessinée

Alain Corbellari est donc un fervent utilisateur du Centre BD de la Ville de Lausanne et en apprécie grandement les collections, et surtout le travail de son conservateur. Il reconnaît d'ailleurs qu'il peut bénéficier de certains privilèges et c'est ce qui rend le fonds aussi utile pour lui : *« Ce qui pour moi est le plus précieux dans ce fonds c'est la présence de Cuno Affolter. Parce que Cuno Affolter est gentil, disponible et très savant. C'est-à-dire que si je cherche quelque chose, je lui téléphone ou je lui passe un mail, il me dit 'passe me voir' et il prendra le temps qu'il faudra pour me trouver l'album, la planche, dont j'ai besoin, et il trouve toujours. Donc c'est très bien d'avoir un fonds, c'est tout aussi, voire plus important, d'avoir des conservateurs compétents.*

⁸⁹Au moment de l'interview, Alain Corbellari n'était pas mentionné dans les membres du GrEBD sur le site internet de celui-ci. Selon son fondateur Alain Boillat, est membre du GrEBD toute personne de la Faculté des Lettres de l'UNIL qui s'intéresse à la bande dessinée.

Parce que ce qu'on cherche, évidemment, on trouvera toujours plus vite si les gens qui ont un accès sont serviables, sont pas trop fonctionnaires, nous connaissons aussi – on est quand même pas des milliers... ». Donc bien que tout à fait partisan de la démocratisation de telles ressources, il n'est pas particulièrement en faveur, à titre personnel, d'une trop forte institutionnalisation du Centre BD : « D'une certaine manière ça va un petit peu à l'encontre d'une institutionnalisation à outrance, parce que dès que vous avez institutionnalisation, vous avez une meilleure protection des documents, vous avez plus de monde qui y travaillent, donc les facilités que j'ai avec Cuno, qui me connaît, qui est d'accord de prendre un quart d'heure pour moi dès que je lui téléphone, et puis qui me prête sans me... en me faisant totalement confiance des documents qui peuvent être rares, voire précieux, eh bien si on institutionnalise, eh bien tout ça je pourrais plus, parce que j'aurais plus les mêmes disponibilités, j'aurais plus les mêmes facilités à obtenir des documents, et donc d'un point de vue strictement égoïste et personnel, le système actuel me va très bien. Maintenant est-ce que c'est la meilleure façon d'avoir un fonds qui soit consultable par beaucoup de monde, c'est pas sûr... ».

Ses attentes à l'égard de cette institution patrimoniale seraient que celle-ci centre ses priorités sur le secteur de la bande dessinée franco-belge. Pour lui, les bandes dessinées américaine et asiatique ne relèvent pas de la vocation première du Centre BD, puisqu'on ne peut pas tout conserver, il faut faire un choix, et dans une perspective patrimoniale il est logique de respecter un ordre de priorité. Ainsi, selon lui, la priorité serait la production suisse, puis franco-belge et européenne, et seulement de manière périphérique le comics et le manga.

Pour le reste, le professeur souhaiterait que le Centre puisse développer une véritable politique d'exposition ; car si des expositions sont déjà réalisées et organisées à la bibliothèque, il manque la possibilité de réaliser des projets plus vastes et pour un plus grand public.

Annexe 25 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Michel Porret

Michel Porret est professeur ordinaire à l'Unité d'histoire moderne de l'Université de Genève (Faculté des Lettres).

Ses activités académiques en rapport avec la bande dessinée

Michel Porret est professeur à l'Unité d'Histoire moderne de l'Université de Genève (UNIGE) et s'intéresse à la bande dessinée dans le cadre de ses recherches académiques. Il a notamment dirigé un ouvrage collectif *Objectif Bulles* chez l'éditeur Georg, sur l'histoire culturelle de la bande dessinée. En tant qu'historien, la BD l'intéresse parce qu'il s'agit de l'un des médias de masse les plus importants du 20^e siècle et représente ainsi une des sources pour étudier « *l'imaginaire* » collectif. Michel Porret étudie en effet la manière dont sont construites les « *représentations sociales* » liées à une thématique historique à travers différents médias. Par exemple, il donne un séminaire sur la chasse aux sorcières au sein duquel il introduit le visionnement de films qui traitent de la thématique pour illustrer les rapports entre un « *dossier social* » et la manière dont il est traité au cinéma. Relativement à la bande dessinée, il organise prochainement un colloque intitulé *Bulles de sang* qui a pour objectif de réunir des historiens autour de l'étude de la manière dont sont traités les thèmes du crime et de la justice dans un corpus de bandes dessinées. Son approche est donc historienne, et se distingue, dit-il, de l'approche littéraire, narratologique et stylistique pratiquée à Lausanne par Alain Boillat et son groupe.

Intérêt et besoins par rapport aux archives et au patrimoine documentaire de la bande dessinée

Il travaille donc sur des publications, et plus particulièrement sur les albums de bande dessinée. Michel Porret dit en effet s'être fixé la limite de ne travailler que sur ces supports et de laisser de côté les publications en série, afin de limiter la masse des corpus à étudier. Pour ses besoins, il ne fréquente donc pas le Centre BD de Lausanne – qu'il connaît néanmoins et décrit comme « *précieux* » avant tout pour les périodiques – puisqu'il peut compter sur sa collection personnelle qu'il décrit comme presque exhaustive pour la production francophone en albums depuis le début du 20^e siècle jusqu'aux années '80.

Néanmoins, le professeur insiste beaucoup sur l'importance de démarches de

conservation patrimoniale dans le domaine de la bande dessinée. En effet, en premier lieu, il existe selon lui un « *gros patrimoine critique* » sur la bande dessinée, qui s'est constitué lors de la période héroïque des fanzines des années 50-60 tels que *Felix*, *les Cahiers de la bande dessinée*, *Schtroumpfs* et qui est aujourd'hui dispersé. Il pense dès lors que pour la recherche « *ce serait pratique d'avoir un centre où on peut avoir ce patrimoine notamment des revues et des livres, plus ou moins comme une bibliothèque sur l'histoire du cinéma* ». Un autre aspect qu'il lui semblerait urgent de conserver, comme c'est déjà le cas en partie à Lausanne, c'est la publication de bandes dessinées dans les périodiques, non seulement les grands titres de bande dessinée d'après-guerre, mais également la multitude de titres plus ou moins spécialisés qui foisonnaient dans la première partie du 20^e siècle, en France notamment. Les périodiques ayant été le principal vecteur de diffusion de la bande dessinée jusqu'aux années 1980, il est pour lui indispensable de pouvoir disposer de ce patrimoine pour étudier la bande dessinée. Le problème pourtant est que ce patrimoine a également été dispersé voire perdu, étant un support fragile et déconsidéré. « *Donc deuxième point d'archivage : s'il y avait un endroit où ce type de patrimoine serait enfin sauvé dans un premier temps, pour être mis à disposition de la recherche dans un deuxième temps, je pense que c'est important* ».

En dernier lieu, il relève que l'étude de la bande dessinée ne porte pas seulement sur les aspects littéraires et historiques. Il y a également une manière de « *travailler sur la BD comme on travaille sur les imprimés, par exemple d'Ancien Régime, ce qui présuppose à la fois de la bibliométrie, ce qui présuppose justement des contrôles de publication, de réception, ce qui présuppose qu'on puisse dominer assez rapidement une masse de production d'imprimés dans lequel tel ou tel problème qui nous intéresse apparaît* ». Il serait dès lors primordial pour lui qu'il existe des collections qui permettent ce genre de travaux dans « *un endroit où on pense ça, c'est-à-dire depuis la réception jusqu'à la livraison au public* ». Il y a d'ailleurs d'après lui en Suisse une grande tradition d'histoire du livre et des imprimés. Au delà des corpus de publications, il pense qu'il serait dès lors tout à fait pertinent de disposer de fonds d'archives d'éditeurs de bande dessinée pour étudier différents phénomènes : la « *pénétration du médium dans le tissu social* », le phénomène économique des médias de masse, les réseaux de diffusion, etc.

Cependant, M. Porret pense qu'il est compliqué de réunir des fonds d'archives

d'éditeurs qui soit sont très protégées, comme dans le cas de Dupuis, soit n'auront pas été conservées par manque de considération – mais il fait en l'occurrence référence à des éditeurs étrangers. Quant aux archives d'auteurs, cela lui semble encore plus invraisemblable dans la mesure où celles-ci représentent une véritable plus-value pour les auteurs et lui semblent donc difficiles à acquérir.

Pour lui, donc, la priorité serait d'archiver la diffusion médiatique, à savoir les revues, les publications – et il pense à ce niveau à la production francophone dans son ensemble. En effet, de son point de vue, la Suisse n'est pas une grande terre de bande dessinée en matière de création et d'édition. Le pays cependant lui apparaît comme tout à fait particulier pour ce qui est des collections privées : il y aurait une concentration tout à fait particulière de collections privées en Suisse proportionnellement à la population, qui s'explique notamment par un pouvoir d'achat supérieur – la BD étant « *une collection de luxe* ».

Pour Michel Porret cependant, il reste un écueil important à la fois à l'étude de la bande dessinée et à la constitution du patrimoine : la déconsidération dont la bande dessinée fait l'objet, ce qui fait qu'il est très difficile de défendre cet intérêt à l'Université et de rassembler des documents qui n'ont jamais été conservés avant. Malgré le « *statut culturel compliqué* » de la bande dessinée à l'Université, son étude est un « *océan* », toutes sortes d'approches et de sources font sens. Il y a donc un enjeu derrière ces démarches, car l'approche scientifique permet de créer « *un cran culturel, qui fait qu'on est obligé de la considérer comme un patrimoine* ».

Annexe 26 : Compte-rendu de l'entretien réalisé avec Nicole Rossi

Nicole Rossi est enseignante à l'école d'arts visuels Ceruleum (Lausanne) et doyenne de la section Illustration, BD & Graphisme.

La formation BD au Ceruleum

Au Ceruleum, la bande dessinée est enseignée dans le cadre d'un Bachelor Illustration & BD de trois ans. La première année repose sur l'apprentissage des fondamentaux du dessin, à travers des cours généraux ; c'est seulement au cours de la deuxième année que commencent les cours sur « *l'image séquencée* », les composantes narratives du dessin. La troisième année offre deux blocs de cours séparés portant spécifiquement sur l'illustration, respectivement la bande dessinée, avec la possibilité pour les étudiants de se spécialiser au deuxième semestre sur l'un ou l'autre créneau. Les cours comprennent notamment l'apprentissage du scénario, de la construction et du découpage d'une histoire. A la fin de leur Bachelor, on considère que les étudiants connaissent les bases de la bande dessinée et sont en mesure d'avoir une idée de l'orientation qu'ils veulent donner à leur pratique et de leurs capacités. Pour être en mesure de réaliser un album entier, des apprentissages complémentaires sont nécessaires. L'école offre donc également un Master de deux ans, au cours duquel les élèves élaborent un projet personnel et sont encadrés dans la réalisation de celui-ci.

Place de la transmission du patrimoine dans la formation

Les cours dispensés par le Ceruleum en bande dessinée reposent essentiellement sur la pratique. Les étudiants sont immédiatement amenés à réaliser du travail artistique. Selon Nicole Rossi, il n'y a pour ainsi dire pas de cours d'ordre théorique, sinon de l'histoire de l'art, mais rien de spécifique à la BD. La bande dessinée est proposée « *comme un mode d'expression, et c'est à eux [aux étudiants] de trouver comment ils veulent y entrer.* ». Le seul cours plus théorique selon elle est le cours sur le scénario, où sont abordées les questions de la narration, ce que l'on veut raconter, la manière d'entraîner le lecteur, la mise en séquence, etc. Mais à nouveau, cet aspect est abordé d'emblée sur le plan pratique. Les cours n'abordent donc pas les connaissances secondaires sur la bande dessinée en tant que *medium* (histoire, etc.). L'enseignante assure toutefois que les étudiants sont incités à se documenter pour la réalisation de leurs travaux. « *On est pas tellement dans le côté théorique, on est beaucoup plus*

dans le côté appliqué, des sciences appliquées, mais effectivement toute source extérieure qui peut intégrer une application pratique on va la chercher, on se nourrit de ça c'est sûr ».

Intérêt et besoins par rapport aux archives et au patrimoine documentaire de la bande dessinée

Nicole Rossi ne voit pas *a priori* de besoins concrets en termes de patrimoine documentaire pour les enseignants ou les étudiants de l'école. Les démarches de documentation et de recherche sont plutôt l'affaire personnelle de chacun. La formation comprend cependant différentes visites qui permettent aux étudiants d'ouvrir leur horizon : visites d'exposition, d'ateliers d'auteurs, de salons de bande dessinée, confrontation au monde professionnel, etc. Autrement, la documentation vers laquelle les enseignants auront plutôt tendance à orienter les élèves sont les livres en eux-mêmes, afin qu'ils se renseignent sur ce qui se fait.

Une source d'information documentaire et patrimoniale sur la bande dessinée, comme une bibliothèque, pourrait néanmoins tout à fait présenter un intérêt pour Nicole Rossi – s'il s'agit de ressources accessibles – et être un bon point de départ pour les étudiants pour se documenter sur la BD en général.

Intérêt et besoins à l'égard d'une institution patrimoniale consacrée à la BD et connaissance du Centre BD

Nicole Rossi ne connaît pas le Centre BD de la Ville de Lausanne. Elle connaît bien en revanche le festival BD-FIL ou différents lieux de diffusion de la bande dessinée.

A priori, elle ne perçoit pas de besoin spécifique de l'école à l'égard d'une institution patrimoniale. Elle dit cependant que l'école met en place différents partenariats, des échanges et des interactions avec des organes extérieurs et est ouverte à des projets extérieurs qui peuvent être inscrits dans la formation dans un mode pédagogique ou en tant qu'expérience professionnelle pour les étudiants : « *On fait toujours cette démarche là, de voir comment on peut profiter de l'extérieur pour accompagner les étudiants* ». En l'occurrence, elle dit cependant ne pas être en mesure d'imaginer concrètement quels rapports imaginer avec une institution patrimoniale. Mais si l'aspect historique de la bande dessinée était traité quelque part, cela lui semblerait intéressant. Elle pense par exemple aussi que l'univers suisse, et suisse romand en particulier, de la bande dessinée est très riche et qu'il pourrait être utile de disposer d'une « *palette* »

de ce qui se fait à proximité par les auteurs locaux. Elle précise toutefois à nouveau que l'école est avant tout orientée vers la pratique et non la recherche : les produits imprimés (albums) et les expositions restent la principale source d'information pour nourrir l'apprentissage des étudiants.

Perception d'un enjeu dans la conservation du patrimoine de la BD

Nicole Rossi se dit incapable de prendre position par rapport à cette question, dont elle dit ne pas avoir toute la mesure et qui est trop éloignée de ses intérêts directs dans le cadre de la formation à la bande dessinée.

Annexe 27 : Questionnaire adressé à Patrizia Abderhalden

Patrizia Abderhalden est directrice de l'Ecole professionnelle des arts contemporains (EPAC) à Saxon.

Cet interview a fait l'objet d'un questionnaire envoyé par courriel à Mme Abderhalden qui y a répondu et qu'elle a renvoyé par la même voie.

Le patrimoine documentaire de la bande dessinée en question

*Le but de mon travail est de réaliser une étude à l'attention du [Centre BD de la Ville de Lausanne](#) en vue de développer une démarche d'archivage du secteur de la bande dessinée en Suisse. Une partie de ma recherche repose sur une prospection, dans le but notamment de sonder l'intérêt du milieu pour les **archives (et plus généralement le patrimoine documentaire de la bande dessinée)**⁹⁰ et les ressources que propose une institution patrimoniale et de recherche telle que le Centre BD. Dans ce cadre là, j'ai souhaité interroger différentes institutions, telles que des musées, des chercheurs universitaires ou des écoles et structures de formation en bande dessinée. L'EPAC étant la principale formation en bande dessinée en Suisse, il m'a semblé indispensable de l'inclure dans cette enquête.*

Le but du questionnaire qui suit est d'identifier la place qu'occupe (ou pas) le patrimoine dans la formation en bande dessinée délivrée par l'EPAC, et les éventuels besoins et attentes qui pourraient y être liés (accès aux documents patrimoniaux, intérêt pour les centres patrimoniaux et de recherche, etc.). Il s'agit de questions ouvertes, n'hésitez pas à compléter !

Merci de votre participation. Je me tiens à votre disposition pour répondre à vos questions ou remarques.

Questions

- La transmission du patrimoine fait-elle partie du programme de formation en bande dessinée délivrée par l'EPAC ? Sous quelle forme (par exemple, cours

⁹⁰ Par patrimoine documentaire, j'entends les documents conservés à des fins patrimoniales et qui permettent de représenter le *medium* de la bande dessinée : des collections d'albums et de périodiques, de la littérature secondaire sur la bande dessinée, des fonds documentaires, des collections d'affiches ou d'autres imprimés liés à la bande dessinée, des collections de planches et de dessins originaux, etc. Les archives font partie du patrimoine documentaire de la bande dessinée. Plus précisément, le terme désigne des fonds d'archives provenant par exemple d'un auteur, d'un éditeur, etc., comprenant toute la documentation accumulée par celui-ci dans le cadre de son activité (documentation artistique comme administrative).

d'histoire de la bande dessinée et de ses techniques, de l'évolution du *medium* et de sa diffusion, etc.) ?

« Nous accordons évidemment une certaine importance à replacer les matières de nos cours dans toute leur historicité. Qu'il s'agisse de peinture, d'illustration ou de bande-dessinée d'ailleurs. Nous pensons qu'il serait maladroit de n'aborder que le point de vue contemporain, qui plus est pour un médium autant protéiforme (esthétiques, narrations et formats extrêmement variés).

Au sein de notre établissement, nous dispensons effectivement des cours sur l'histoire de la BD. Et, par le biais de nos intervenants ou de professeurs courants, nous dispensons des cours sur les techniques, les anciennes comme les nouvelles (du papier à la tablette graphique).

Concernant la diffusion, et comme vous pouvez vous en douter, nous faisons intervenir certaines personnalités du monde de l'édition pour suivre les évolutions dans le secteur, comme pour évoquer les usages passés. »

- Dans le cadre de la formation, l'accès au patrimoine documentaire présente-t-il un intérêt ? Si oui, de quelle manière (dans le cadre des enseignements, pour les recherches et travaux effectués par les enseignants, pour les travaux des étudiants, etc.) ? Quels besoins pourrait-il y avoir par rapport à ces documents dans le cadre de la formation ?

« Au niveau étudiant, les recherches nécessaires en vue de produire une œuvre réclament une méthodologie relativement comparable à celle d'un séminaire universitaire par exemple (très schématiquement : recherche ciblée, étude des documents et production). Disposer d'un accès à une littérature centrée sur le domaine permettrait de faciliter les recherches, voire d'étendre le champ des possibles pour nos étudiants. La logique est la même pour les enseignants dans un but pédagogique.

Bref, la création d'une institution nationale dédiée à ce champ nous serait extrêmement profitable. »

- Quels besoins et quelles attentes peut-il y avoir dans le cadre de la formation en bande dessinée en termes d'institutions patrimoniales et de recherche ? Quel soutien de telles institutions pourraient éventuellement apporter aux activités de formation ?

« Le besoin de support didactiques, une collaboration étroite sur des projets spécifiques, voire mandats que nous recevons régulièrement de l'extérieur ! La communication auprès de nos étudiants des archives existantes ! »

- Du point de vue d'une école délivrant de la formation en bande dessinée, l'existence d'institution de conservation du patrimoine de la bande dessinée présente-t-elle un intérêt ? Lequel ? Existe-t-il du point de vue de la formation un enjeu pour la constitution et la préservation du patrimoine de la bande dessinée ?

« A mon avis indispensable, cette infrastructure nous sera extrêmement utile,

pour la transmission, la diffusion, l'archivage...

De manière pragmatique, la consultation online d'une base de données triée par thématiques/pays/périodes/auteurs. La possibilité de consulter sur place, voire de réserver à distance des ouvrages, de collaborer à des expositions thématiques, de soutenir des jeunes talents !

Et pourquoi pas un travail de documentation construit par l'institution et consultable. »

- Connaissez-vous le Centre BD de la Ville de Lausanne, son fonds et les ressources qu'il propose ? Ce fonds et ses ressources présentent-ils un intérêt pour vous pour la formation en bande dessinée ?

« Effectivement, un apport inestimable, une ouverture d'esprit exceptionnelle et une réelle aide à promouvoir l'image narrative, en Suisse et ailleurs. Le Centre BD de la ville de Lausanne est un lieu de connaissance et d'échanges indispensable pour notre Ecole ! »

- Tout commentaire ou information supplémentaire est bienvenu !

Bibliographie

Monographies et chapitres de livres

COUTURE, Carol. L'évaluation. In : *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. 4^{ème} édition. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 103-143. ISBN 9782760509412

DE JOUX, Christine [et al.] (2008). *Les archives privées. Manuel pratique et juridique*. Paris : La documentation française, 2008, 204 p. ISBN 9782110068521

HEON, Gilles. La classification. In : COUTURE, Carol. *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. 4^{ème} édition. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 219-251. ISBN 9782760509412

LAMBERT, James, 2011. L'accroissement (l'acquisition). In : COUTURE, Carol. *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. 4^{ème} édition. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 145-187. ISBN 9782760509412

ROTH-LOCHNER, Barbara et GISLER, Johanna. Accroissement et collecte : les archives sur le « marché » patrimonial. In : COUTAZ, Gilbert [et al.]. *Pratiques archivistiques en Suisse*. Baden : hier+jetzt, 2007, p. 303- 317. ISBN 9783039190454

ROUSSEAU, Jean-Yves et COUTURE, Carol. *Les fondements de la discipline archivistique*. 3^{ème} édition. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 69, p. 95-115. ISBN 2760507815

Articles

ANTENNE TELEGRAPHIQUE SUISSE, 2014. Une oeuvre d'art cédée pour payer des impôts de succession. *La Liberté* [en ligne]. 3 juin 2014. Disponible à l'adresse : http://www.laliberte.ch/info-regionale/une-oeuvre-d-art-cedee-pour-payer-des-impots-de-succession-244910#.U_xXB0gesy4 (consulté le 08.10.14)

BRUCKLER, Boris et SARDET, Frédéric, 2012. Le réseau de la bande se dessine. *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n° 3, 2012. Disponible à l'adresse: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2012-03-0092-006> (consulté le 08.10.14). ISSN 1292-8399

CHRIST HOSTETTLER, Pauline, 2013. La fondation Rosinski vient de naître. *Radio Fréquence Jura* [en ligne]. 2 décembre 2013.

Disponible à l'adresse : <http://www.rfj.ch/rfj/Actualites/Regionale/20131202-La-fondation-Rosinski-vient-de-naitre.html> (consulté le 08.10.14).

FERREYROLLE, Catherine et CIMENT, Gilles, 2009. La bibliothèque de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême. *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n° 1, 2009. Disponible à l'adresse: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2009-01-0075-001> (consulté le 08.10.14). ISSN 1292-8399

FERREYROLLE, Catherine, 2014. Le fonds Pierre Couperie: un trésor pour la Cité. *Neuvième art 2.0* [en ligne].

Disponible à l'adresse: <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article743> (consulté le

08.10.14)

GERBER, Vincent, 2012. La bande dessinée genevoise reçoit ses lettres de noblesse. *Le Courrier* [en ligne]. 29 janvier 2012. Disponible à l'adresse : [http://www.lecourrier.ch/la bande dessinee genevoise recoit ses lettres de](http://www.lecourrier.ch/la_bande_dessinee_genevoise_recoit_ses_letters_de) (consulté le 08.10.14)

HAGMAJER, Krzysztof, ZENONI, Betty, 2009. *La politique d'acquisition proactive: une solution d'avenir pour les institutions publiques à la recherche d'archives privées ?* In : site de l'Association Vaudoise des Archivistes [en ligne]. Disponible à l'adresse : www.archivistes.ch/news/article/les-politiques-dacquisition-de-fonds-darchives-privees-par-des-institutions-publiques.html (consulté le 08.10.14)

MAKHLOUF-SHABOU, Basma, 2011. Le concept de qualité en archivistique contemporaine : quelques pistes... [postprint en ligne]. *Archives*, 2012, vol. 43. no. 1, p. 65-80. Disponible à l'adresse ; <http://doc.rero.ch/record/29001> (consulté le 08.10.14)

NOBS, Gregory, 2013. Une méthode proactive d'acquisition d'archives privées : la méthode Minnesota. *Arbido*. Février 2013. Ausgabe 1. p. 9-13. ISSN 1420-102X

PASAMONIK, Didier, 2014. Daniel Maghen et Christies bouleversent le marché de la planche originale. *Actuabd* [en ligne]. 6 avril 2014. Disponible à l'adresse: <http://www.actuabd.com/Daniel-Maghen-et-Christie-s> (consulté le 08.10.14)

SARDET, Frédéric, 2014. Indexation audiovisuelle aux Archives de la Ville de Lausanne : 20 ans de mutations. Et ce n'est pas fini ! *Arbido*. Juin 2014. Ausgabe 2. p. 27-30. ISSN 1420-102X

SASPORTAS, Valérie et DELCROIX, Olivier, 2014. Christie's fait une entrée en fanfare dans l'univers des ventes BD. *Le Figaro* [en ligne]. 7 avril 2014 (Mise à jour : 9 avril 2014).

Disponible à l'adresse : <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2014/04/07/03016-20140407ARTFIG00242-christie-s-fait-une-entree-en-fanfare-dans-l-univers-des-ventes-bd.php> (consulté le 08.10.14)

Sites internet

BIBLIOTHEQUE NATIONALE SUISSE, 2014. *Les ALS : des archives pour les quatre littératures suisses* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.nb.admin.ch/sla/03142/index.html?lang=fr> (consulté le 08.10.14).

CARTOONMUSEUM BASEL. *Concept* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.cartoonmuseum.ch/index.cfm/424E7177-1C23-4C99-AF5B5782FEA353FD/> (consulté le 08.10.14)

CENTRE BELGE DE LA BANDE DESSINEE, 2014. *En bref* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.cbbd.be/fr/cbbd/en-bref> (consulté le 08.10.14).

GROUPE D'ETUDE SUR LA BANDE DESSINEE, 2014. *Qui sommes nous?* [en ligne]. Disponible à l'adresse: <http://www3.unil.ch/wpmu/grebd/groupe/qui-sommes-nous> (consulté le 08.10.14)

LA CITÉ INTERNATIONALE DE LA BANDE DESSINÉE ET DE L'IMAGE, 2010. *Décès de Pierre Couperie* [en ligne]. <http://www.citebd.org/spip.php?article1016> (consulté le 08.10.14)

OFFICE FEDERAL DE LA CULTURE, 2012. *Patrimoine culturel immatériel* [en ligne].

Mise à jour: 1er février 2012. Disponible à l'adresse : <http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04335/04341/04342/index.html?lang=fr> (consulté le 08.10.14)

REPUBLIQUE ET CANTON DE GENEVE. *Patrimoine culturel immatériel* [en ligne]. Disponible à l'adresse: <http://ge.ch/culture/patrimoine-et-musees/patrimoine-culturel-immateriel> (consulté le 08.10.14).

SITE OFFICIEL DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Centre BD de la Ville de Lausanne* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/histoire-et-patrimoine/lausanne-et-la-bd.html> (consulté le 08.10.14)

SITE OFFICIEL DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Le Centre BD, historique* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/histoire-et-patrimoine/lausanne-et-la-bd/fonds-patrimonial-de-la-bd-historique.html> (consulté le 08.10.14)

SITE OFFICIEL DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Identité visuelle du service BAVL* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/culture-a-vivre/bibliotheques/evenements-actuels-et-passes/identite-visuelle-du-service-bavl.html> (consulté le 08.10.14)

SITE OFFICIEL DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Bibliothèques & Archives de la Ville* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.lausanne.ch/lausanne-officielle/administration/logement-et-securite-publique/bibliotheques-archives-de-la-ville.html> (consulté le 08.10.14)

SITE OFFICIEL DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Maison du livre et du patrimoine* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.lausanne.ch/lausanne-officielle/administration/travaux/architecture/etudes-et-constructions/organisation-de-concours/maison-du-livre-et-du-patrimoine.html> (consulté le 08.10.14).

VILLE DE GENEVE. SITE OFFICIEL, 2013. *Prix Rodolphe Töpffer de la Ville de Genève* [en ligne]. Mise jour: 19 novembre 2013. Disponible à l'adresse: <http://www.ville-geneve.ch/themes/culture/manifestations-evenements/prix-rodolphe-toepffer-ville-geneve/> (consulté le 08.10.14)

Documents internes

ARCHIVES LITTERAIRES SUISSES (ALS), 2013. *Lignes de conduite des Archives littéraires suisses*. Juin 2013. Document interne

CENTRE BD DE LA VILLE DE LAUSANNE. *Rapports d'activités 2010, 2011, 2012, 2013*. Documents internes

CENTRE BD DE LA VILLE DE LAUSANNE, 2010. *Gestion des acquisitions pour le fonds BD*. 10 août 2010. Document interne

Autres

GAUMER, Patrick. 2010. Töpffer Rodolphe. In : *Dictionnaire mondial de la BD*. Paris : Larousse, 2010, p. 858. ISBN 9782035843319

LA CITÉ INTERNATIONALE DE LA BANDE DESSINÉE ET DE L'IMAGE. *Bilan d'activités 2013* [en ligne]. Disponible à l'adresse:

http://www.citebd.org/IMG/pdf/bilan_d_activites_2013_ok_a_editer_170414_1_.pdf
(consulté le 08.10.14)

OFFICE FEDERAL DE LA STATISTIQUE, 2010. *Les pratiques culturelles en Suisse : la lecture. Enquête 2008* [en ligne]. 30 juin 2010. Disponible à l'adresse : <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/news/publikationen.html?publicationID=3975>
(consulté le 08.10.14)

MUNICIPALITE DE LAUSANNE. *Rapport-préavis N°2014/18 pour une politique publique du livre et de la lecture* [en ligne]. 10 avril 2014. Disponible à l'adresse: http://www.lausanne.ch/agenda-actualites/actualites-municipales.html?id_decision=27490 (consulté le 08.10.14)