

Le roman graphique en bibliothèque, une erreur indispensable ?

Maël RANNOU

Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines, France
maelrannou@lilo.org

Abstract: The graphic novel, despite having an initially strict definition, has undergone significant redefinition through its interaction with the market and the public. The term, which distinguishes itself from comics and attracts a new audience, has now gained undeniable notoriety. In libraries, this raises several questions regarding classification, categorization, and highlighting. In this article, after a conceptual approach to the term, the author examines how it has established itself on the French market, emphasizing the notion of format, in order to decipher the subsequent use by key mediators such as librarians. A final section aims to propose several solutions, based on field visits, to address this ambiguous yet desired object by the public.

Keywords: *comics, graphic novel, library, marketing, distinction.*

Le terme « roman graphique » regroupe des réalités très différentes. Cet article n'a pas pour objet d'en faire l'histoire, d'autant qu'elle est largement explorée dans ce numéro. Rappelons toutefois qu'à la naissance de la bande dessinée, Töpffer parlait de « littérature en estampe », soit un terme finalement assez proche (Peeters 2003), et qu'un auteur comme Franz Maserel utilisait en 1920 l'expression « roman » pour parler de ses récits séquentiels en bois gravé (Jouanny 2021). Si l'inscription de ces ouvrages dans le champ de la bande dessinée est récente, l'utilisation du terme « roman » pour la bande dessinée a déjà eu lieu à plusieurs reprises quand Will Eisner popularise le terme « *graphic novel* » en 1978 avec *A Contract with God*.

La volonté est alors de se démarquer des comics et d'affirmer la légitimité du médium bande dessinée pour aborder des sujets puissants et sérieux, à l'image de la littérature. Eisner associe cette vision de fonds à des ruptures formelles : une pagination non conditionnée par les formats de l'industrie, une mise en page qui peut bousculer les cases et découpages classiques, usage du noir et blanc revendiqué. Cette vision anoblissante du terme roman, qui peut toujours faire sourire quand on pense à la réception originelle des romans quelques siècles plus tôt, est au cœur de son projet. C'est la même raison qui pousse les éditions Casterman à publier dès 1975 *La Balade de la mer salée*, premier titre de la série *Corto Maltese* d'Hugo Pratt, dans la collection « Les grands romans de la bande dessinée », puis à lancer la revue (À

suivre...) qui développera sa collection d'albums sous le titre « Les romans à suivre ». Ainsi, des deux côtés de l'Atlantique et sans réelle influence immédiate, le terme de « roman » est utilisé dans une vocation de distinction toute Bourdieusienne, puisqu'il s'agit de marquer une supériorité qualitative et intellectuelle visant à sortir les ouvrages du champ de la bande dessinée pour les ancrer dans celui du livre, jugé plus légitime (Aquatias 2018).

Dans cet article nous observerons la question du roman graphique à travers les bibliothèques françaises : celles-ci n'ont évidemment pas intégré le syntagme dès ses apparitions, mais accompagnent logiquement sa popularisation massive dans les années 2010. Mais comment est-il utilisé ? Comme norme de classement ? De médiation ? Est-il pertinent ? Pour aborder ces questions bibliothéconomiques, nous ferons un retour sur l'utilisation contrastée du terme dans le marché français, puis l'aborderons du point de vue de la réception des lecteurs et du retour d'expérience de bibliothécaire en espace bande dessinée avant de formaliser un point sur le catalogage et la classification.

Le roman graphique aujourd'hui : un format pour un marché

Les collections utilisant le mot « roman » dans leur titre ont fait florès sur le marché franco-belge au cours des années 80-90, et ce sans nullement s'appuyer toujours sur la même définition. Dès 1975 est donc évoqué un « roman de la bande dessinée », mais Flammarion a aussi sa collection « Romans BD » dans les années 1980, qui ne répond en rien aux critères d'Eisner et n'a qu'un format plus petit, et les Humanoïdes associés glissent sous le titre « Roman graphique » leurs titres one-shot. De manière un peu cocasse, ce n'est pas dans cette collection que les Humanoïdes associés publient la première traduction française du titre d'Eisner, *Un bail avec Dieu*, en 1984, mais dans une nommée « Autodafé », créée pour l'occasion. Si le titre de « roman graphique » est inscrit dans le livre, ce mélange assez confus montre bien que le terme est encore mal connu. Cependant, cela n'ira pas spécialement en s'éclaircissant et d'ailleurs, aux États-Unis, Marvel lance en 1982 une collection « Marvel Graphic Novel » qui veut reprendre le format de l'album franco-belge (Meon 2023).

C'est avec l'émergence de la « nouvelle bande dessinée » des années '90 – une désignation qui sera abandonnée, mais qui a un temps été utilisée, montrant bien la volonté de se rattacher à un héritage culturel plus grand (Rannou 2022) – que le terme va peu à peu s'imposer. D'abord mus par une volonté de casser les formats industriels, et notamment le « 48 CC » (48 pages cartonnées couleur) marquant la forme de l'album en Europe francophone, pour porter une bande dessinée d'auteurs, divers créateurs et maisons d'édition vont proposer d'autres formats. Ceux-ci ne sont pas du tout limités aux seuls romans graphiques. Pour prendre l'exemple d'une des maisons d'édition les plus iconiques de cette génération, L'Association, elle propose aussi bien une collection que l'on pourrait rattacher aux « romans graphiques » d'Eisner (Ciboulette), qu'une collection dérivée des *comix* underground américains (Mimolette), ou même une minuscule collection en A6 d'une vingtaine de pages (Pattes de mouche) (Caraco 2017). L'éditeur ne s'interdit d'ailleurs pas des

livres hors format, très grand ou atypique. À ce titre, avant que le terme de « roman graphique » ne s'impose, vers 2006-2008, j'avais relevé en diverses librairies des catégorisations proposées par les libraires : certains choisissaient d'indiquer « grands formats », d'autres « éditeurs indépendants » ou « bande dessinée d'auteur » voire, plus simple (mais uniquement aperçu dans une librairie québécoise) « Formats non conventionnels », qui a le mérite de tout englober sans donner le moindre jugement esthétique.

Lister les collections serait fastidieux, mais notons qu'entre 1990 et 2000 aussi bien Flammarion que Glénat et Dargaud possèdent des collections nommées « Roman BD ». De manière assez étonnante, alors que Flammarion publie *Maus* d'Art Spiegelman en 1987, souvent considéré comme un des plus grands romans graphiques modernes, entre autres par son obtention du Prix Pulitzer hors du champ de la BD, il n'intègre pas *Maus* à sa collection « Roman BD ». Le foisonnement de collections aux titres identiques comme l'éditorialisation douteuse indique bien que les tâtonnements sont encore là. Par ailleurs, ces collections ont souvent peu de titres et sont des échecs commerciaux, qui permettent toutefois parfois de donner un aspect précurseur au catalogue.

Ainsi la collection « Romans BD » de Dargaud accueille *Paris Londres*, premier roman graphique de Joann Sfar (1998) et *Le Tengû carré*, de David B. (1997), auteur du premier livre publié par L'Association. Dans les deux cas, les titres cesseront assez rapidement d'être vendus et seront republiés par L'Association quelques années plus tard, montrant bien que l'instauration du « roman graphique » n'a encore rien d'évident chez les éditeurs. Malgré divers échecs commerciaux, le succès de plusieurs titres, au premier rang desquels *Persépolis* de Marjane Satrapi (L'Association 2000-2003), va ancrer la désirabilité du format sur le marché. Avec ce succès, les gros éditeurs voient un marché enfin mûr et vont à nouveau proposer une série de titres, en même temps que la deuxième vague d'éditeur alternatif se crée et propose d'autres titres du même format sur le marché. Dans ce mouvement, le « Rapport Ratier¹ », qui réalise chaque année une recension statistique des sorties par grands secteurs, intègre le « roman graphique » en 2007 à ses relevés à côté des « séries asiatiques », des « albums franco-belges » et des « comics américains » (Guilbert 2022). On note que de ces quatre secteurs, le « roman graphique » est le seul à ne pas être géographiquement situé. Cela est d'autant plus intéressant qu'en parallèle le manga se développe fortement, avec des critères formels parfois proches (petit format, épaisseur, noir et blanc), sans jamais être intégré au roman graphique.

En réalité, cela est notamment lié au fait que les formats de publications éditoriaux sont intimement liés à l'histoire nationale des industries du livre (et de la presse) où ils sont apparus. Plus qu'une réalité géographique, les termes « bande dessinée franco-belge », « manga » et « comics » désignent aujourd'hui des formats (taille d'album, pagination, couverture souple ou cartonnée, couleur ou non...), avec leurs variations, mais avec une norme que vient bousculer le « roman graphique » (Rannou, Ya-Chee-Chan 2018). À ce compte,

¹ Du nom de Gilles Ratier, président de l'Association des critiques de bande dessinée (ACBD), par ailleurs bibliothécaire.

sur le marché français, le « roman graphique » apparaît donc comme un format, bien loin des ambitions esthétiques de Will Eisner. Cela est particulièrement synthétisé par la définition qu'en donne dans son étude de marché GfK pour le Syndicat national de l'édition : « plus de 96 pages et trois des quatre critères suivants : format hors 48CC/one-shot ou récit complet/récit ou témoignage/cadrages et graphismes inédits » (SNE 2019). L'habileté de la définition est notamment de ne pas réclamer la totalité des critères pour être pertinente, tout en mettant la pagination au cœur. Elle n'est pas exempte de question, ainsi de voir que le témoignage peut-être un critère définitionnel du « roman graphique » alors que la non-fiction est plutôt excluante du roman en littérature générale, mais a le mérite de poser de manière claire ce que le marché entend par « roman graphique ». Contrairement aux années 1990 où les producteurs majeurs de ces titres étaient de jeunes structures alternatives, ce sont maintenant les grosses maisons d'édition qui en vendent le plus, et la définition du SNE, réputé comme l'organe des gros éditeurs français, s'applique donc au marché, même si elle ne convient pas aux théoriciens.

Réceptions et médiations

Nous touchons donc là à un hiatus, le terme « roman graphique » a dans sa conception théorique un combat historique pour la légitimité du neuvième art, mais sa perception commerciale semble bien différente. Et de fait le terme est bien confus, c'est ce que soulève Nicolas Labarre dans un petit livre synthétique sur la bande dessinée, dans lequel il explique tout simplement ne pas vouloir utiliser le terme :

Il ne sera pas ici question de roman graphique, malgré la fortune critique du terme. [...] Le roman graphique constitue cependant une catégorie éditoriale trop imprécise et trop imparfaitement articulée aux spécificités nationales pour être satisfaisante. Les séries en manga au long cours (*Bakuman*, *Slam Dunk* etc.) sont ainsi exclues d'emblée de la catégorie, pour des raisons de nationalité, de publication sérielle ou d'appartenance à un genre populaire. Or, les mêmes critères – sérialité, genre, origine géographique – n'empêchent nullement la version reliée de *Black Hole*, de Charles Burns, d'être classée dans le roman graphique. (Labarre 2018 : 15)

L'intention est claire et nous la partageons assez, cependant le bibliothécaire ne travaille pas dans la pure réflexion et l'éther, il est d'abord là pour ses usagers. Et force est de constater que le terme « roman graphique » existe dans le débat public, avec une position d'ailleurs médiane entre, pour caricaturer, celle de Will Eisner et celle du SNE. Thierry Smolderen a montré combien le roman graphique permettait, quoiqu'on en pense, de faire advenir la bande dessinée dans un milieu qui n'en lisait pas ou la gardait en dehors. Il relève dans un article de 2006 un discours critique de plus en plus accueillant, et les premières apparitions de bandes dessinées recevant des prix du roman aux USA (Smolderen 2006). S'il a fallu attendre 2022 pour qu'une bande dessinée (par ailleurs américaine) entre dans la sélection d'un prix littéraire important en France, avec *Le Secret de la force surhumaine* d'Alison Bechdel (Denoël Graphic 2022) en lice pour le Prix Médicis étranger, la présence marquée de la bande dessinée dans les pages et émissions littéraires s'est

réellement développée en Europe francophone dans la même période. Si je parle d'une position médiane entre les deux visions c'est que la définition du roman graphique semble en effet bien plus large que celle d'Eisner pour le public, et recouper globalement celle du SNE, mais que le facteur de distinction par rapport au reste de la bande dessinée est bien toujours là. S'il existe des lecteurs de tous types de bandes dessinées, il existe également des lecteurs de roman graphique uniquement, un lectorat d'ailleurs tendanciellement plus féminin que celui de la bande dessinée en général (Guilbert 2022).

Ce curieux mélange dans la réception se retrouve dans différentes trajectoires éditoriales, qui appuient d'ailleurs les étranges exclusions désignées par Labarre. La collection « Écritures » de Casterman est lancée en 2001 sous le haut patronage de Benoît Peeters, en reprenant le format roman (17×24 cm, une centaine de pages au moins, N&B) mais sans l'inscrire dans le nom de la collection ou le péri-texte. Dans cette collection, qui a pour but avoué de redonner une image de qualité à un éditeur historique qui a perdu l'image de modernité des années 1980, vont être publiés aussi bien des auteurs américains de *graphic novels* que des auteurs franco-belges ou des mangakas, qui seront alors reçus autant comme des auteurs de mangas que de romans graphiques selon les publics – un statut cependant un peu exceptionnel, alors que nombre de mangas pourraient entrer dans la définition de roman graphique (pensons à ceux de Yoshiharu Tsuge ou Yoshihiro Tatsumi).

Afin de comprendre comment cette notion est d'abord une question de format éditorial, l'itinéraire de *L'Autoroute du soleil* de Baru, est édifiant. Ce livre fait partie d'une série de titres réalisés par des auteurs français pour Kōdansha, éditeur japonais, en reprenant les paginations du manga mais pas ses spécificités graphiques. Baru va d'ailleurs situer son histoire en France, sur une autoroute bien connue, et parler du contexte politique du Front national. Fidèle à sa parution originale, Casterman, qui publie déjà Baru, sort le livre en 1995 dans sa toute récente collection « Manga », qui publie sinon des auteurs japonais². L'album obtient un réel succès, au moins d'estime, puisqu'il reçoit l'Alph-Art du meilleur album au festival d'Angoulême 1996. On peut cependant imaginer que le récit est un peu perdu entre des termes qui commencent seulement à s'imposer de manière légitime : il reçoit le prix du meilleur « album », est publié comme « manga » – encore très mal perçu de l'aristocratie culturelle dans les années 1990 – et pourrait tout à fait prétendre au titre de « roman graphique ». En 2001, au lancement de la collection Écriture, il y est d'ailleurs réédité de manière très parlante, découpé en deux volumes alors que la version manga n'en comptait qu'un de plus de 400 pages, avec une couverture d'aspect plus élégant, un papier plus épais... Par le format, une resémantisation du titre s'amorce. À partir de 2008 Écriture réaccueille la version intégrale du titre. Sur le site de l'éditeur, il est clairement rangé dans la section « roman graphique » et sa présentation est sans aucune ambiguïté : « Le chef-d'œuvre de Baru, qui préfigure les romans graphiques de Larcenet et

² *Kiro*, d'Alex Varenne, publié dans les mêmes conditions au Japon, paraît également dans cette collection en 1995, comme *Élie*, de Michel Crespin l'année suivante. Les 23 autres titres sont tous traduits du japonais.

Davodeau, prix du Meilleur album au festival d'Angoulême 1996. »³ Le mot *manga* n'apparaît même pas sur la fiche. Pour couronner le tout, une réédition spéciale a lieu en 2022 dans une collection spéciale nommée « Le roman s'écrit aussi en bande dessinée », qui vise à redécouvrir des titres à petits prix.

Cet exemple parlant montre bien l'importance du terme pour asseoir une certaine légitimité, mais aussi les diverses hésitations amenant à l'assumer. Ce facteur légitimant est toujours présent pour le médiateur de bibliothèque que je suis. Après trois années à être régulièrement posté à l'accueil de l'espace bande dessinée d'une bibliothèque de ville moyenne (50 000 habitants), j'ai régulièrement eu des échanges sur le roman graphique. Ceux-ci pouvaient être divers, et l'on retrouvait l'aspect clivant : certains lecteurs ne voulaient pas en lire, d'autres ne lire que cela. Dans cette deuxième catégorie se distinguent différents lectorats. Pour en avoir échangé avec des collègues, nous avons tous croisé des lecteurs insistant pour dire qu'ils ne lisent pas de la bande dessinée, mais du roman graphique, induisant par là une hiérarchie. Ce genre de cas est heureusement relativement marginal mais montre bien la charge symbolique forte. De manière plus commune, l'autre part de lectorat ne lisant quasiment que ce type de bande dessinée reste convaincu que c'est différent, il s'agit souvent de lectrices de romans qui ont pu lire ou entendre que le « roman graphique » existait, et pourrait être pour elles. On voit ici pour le roman graphique un attrait réel et spécifique d'un nouveau public, un peu à la manière de ce nouveau public emmené dans nos rayons par la bande dessinée du réel.

Classification du roman graphique en bibliothèques

Le bibliothécaire se retrouve donc face à un dilemme, aux croisements de plusieurs réalités, qui ont chacune leurs raisons d'être et doivent être écoutées :

- Le roman graphique dans sa définition historique, qui a du sens et peut être défendue par un bibliothécaire, soucieux de transmettre l'histoire et la culture ;
- La réalité d'un marché qui a imposé un terme dans le débat public, erroné face à son histoire, mais comme le sont bien des mots dans leurs évolutions, terme utilisé sincèrement par des usagers ;
- Une demande, conséquence de cette notoriété du terme, du public, qui se sent mieux accueilli par ce terme (non-lecteur de bande dessinée) ou y trouve une légitimité qu'il ne trouve pas dans la bande dessinée.

L'universitaire ou le théoricien de la bande dessinée a une position, le bibliothécaire ne peut se permettre d'avoir la même et de refuser l'emploi d'un terme à son public. Reste pour lui à savoir s'il doit le favoriser ou créer une section spécifique. C'est un sujet de classification commun à bien des secteurs : quand et jusqu'où subdiviser ? Il est important de rappeler qu'une bibliothèque défend deux intérêts, parfois contradictoires : l'autonomie de l'utilisateur, qui doit trouver ce qu'il veut sans trop d'efforts, et en même temps une possibilité de curiosité. La sectorisation pousse à la simplicité de recherche, aussi les romans

³ Voir le site de l'éditeur <https://www.casterman.com/Bande-dessinee/Catalogue/lautoroute-du-soleil/9782203111219> (consulté le 04 juin 2023)

seront-ils découpés en fiction classique, policier, littératures de l’imaginaire, *young adult* ou terroir, ce qui aidera leurs lecteurs à les trouver. Cependant, par cette sectorisation, qui a ses limites évidentes (où ranger ainsi un roman de science-fiction avec une enquête ? ou écrit pour un public jeune adulte ?), la bibliothèque est toujours plus découpée et moins propice aux croisements et mélanges (Pernoo 2001).

Une règle de base de bibliothéconomie, qui s’applique ici aussi, est de ne pas créer de sous-section sans un fonds réellement conséquent : on ne crée pas un fonds comics avec une dizaine de titres, et toute sous-section doit avoir un budget dédié pour réellement tenir dans le temps. Il en va de même pour les romans graphiques, mais il est vrai que la majorité des bibliothèques en ont désormais en nombre conséquent. Dès lors il faut les traiter, et pour cela s’en remettre à son « utilité pragmatique » semble devoir être accepté, ainsi que le développe Labarre dans un autre texte :

[...] son ubiquité démontre son utilité pragmatique, en termes d’attentes des lecteurs, de recommandation ou d’organisation des collections. *L’Arabe du futur*, succès public et critique durable depuis 2014, témoigne de la vitalité de ce type de contenu, dans un format immédiatement reconnaissable – couverture souple, noir et blanc avec rehaut de couleur, environ 150 pages, 17,5 x 24,3 – qui était déjà peu ou prou celui de *Persépolis* ou *Fun Home*, pour ne citer que ceux-là. (Labarre 2024)

Le « roman graphique » comme format semble donc une nouvelle norme à appréhender, reste à savoir comment la présenter. De nos visites dans une quinzaine de bibliothèques de tailles diverses, allant de la commune de 5000 habitants à celle de la Cité internationale de la bande dessinée et de l’image (CIBDI), celles qui ont des fonds assez conséquents pour distinguer ces titres font globalement deux grands choix. Le premier choix est celui d’assumer le terme, des fonds « romans graphiques » existent donc dans une bibliothèque municipale comme celle de La Flèche, sous-préfecture de 15 000 habitants dans un département rural, de même que dans celle de la CIBDI, la plus grande bibliothèque spécialisée en Europe. De manière notable, on peut constater le choix de la CIBDI, sans doute mû par la pression du terme, qui a fait de son espace « roman graphique » une part importante de sa section adulte, en ne suivant pas du tout la définition canonique du terme. Ce choix d’un décalage avec le sens historique dans ce lieu à la force symbolique importante, et au pouvoir de prescription réel sur le métier, indique bien la force du terme marketing de « roman graphique » auprès du public. De fait, cette section comprend dans les deux cas des titres répondant à la définition de format de Nicolas Labarre, dans les deux cas elles excluent aussi des titres qui y auraient pourtant toute leur place comme *Watchmen*, de Dave Gibbons et Alan Moore, rangés dans une section comics, ou les mangas répondant parfaitement à ces critères, comme ceux de Shigeru Mizuki à la CIBDI, renvoyés à une section « one-shot » manga. Plus étonnamment, un Daniel Clowes, dont l’œuvre est pleinement ancrée dans le roman graphique dans toutes ses acceptions, se retrouve à La Flèche comme à la CIBDI dans la section « comics ». Ce classement est alors fait uniquement en prenant en compte la nationalité de l’éditeur, à rebours du sens et de la globalisation de la production, car des titres

de la même collection chez le même éditeur se retrouvent en « romans graphiques ». Enfin, la CIBDI classe dans sa section « roman graphique » grand nombre de titres qui ne s'approchent pas du tout des définitions, même larges, du concept, puisque tout titre n'appartenant pas à une série est rangé ici, quand bien même il serait dans un format franco-belge classique.

Cette classification apparente en réalité bien plus cette section à une section « one-shot » qu'à une section « roman graphique », chose d'autant plus cohérente qu'on la retrouve à la CIBDI à la fin des mangas. La deuxième solution possible concerne donc les situations où les bibliothèques optent pour la section « one-shot », comme c'est le cas de celle de Laval, commune de 50 000 habitants, préfecture d'un département rural. Déjà subdivisée par âges (premières BD, jeunesse et ados/adultes) et par formats (album, mangas et comics), la structure n'a sans doute pas voulu ajouter une nouvelle subdivision. Ce classement affiché comme « par auteur », qui a ses limites également (ainsi une série ne débute qu'après deux titres et, parfois, des one-shot deviennent des séries), a le mérite de simplifier la terminologie et d'arriver au même résultat que la CIBDI, mais sous un terme plus neutre. Les questions qui viennent ensuite recourent celles déjà croisées quant à la pertinence de classer un titre isolé comme *Hitler* de Shigeru Mizuki en manga et non avec les one-shot, pour montrer une BD unifiée, mais ce sont des choix qui se défendent. Cependant, on peut noter qu'ici Daniel Clowes est, malgré sa nationalité, bien rangé dans les one-shot par auteurs et non avec les comics, ce dernier terme semblant être réservé aux bandes dessinées de superhéros et apparentés⁴.

Si dans notre analyse du sens du « roman graphique » et de la diversité de sa production il nous semble que la seconde solution assumée est plus opérationnelle, la classification est d'abord une question de choix. Si le syntagme « roman graphique » peut apparaître, nommer une section d'une bibliothèque uniquement par ce terme semble réducteur et *in fine* maladroit. Par contre, il semble pertinent de l'insérer, comme mot-matière, au sein du catalogage, afin de permettre à un usager désireux de retrouver facilement une liste de ce qui s'y rapporte. Cependant, là encore il faudra être clair au sein de l'équipe sur le sens mis derrière le terme afin que la liste soit cohérente. L'idéal serait de pouvoir en faire une sélection bibliographique présentant dans sa petite éditorialisation le sens dont la bibliothèque charge le terme.

Enfin, toute bibliothèque est aussi tributaire de son espace. Par leurs formats, les albums de bande dessinée franco-belge ont généralement été rangés en bacs, permettant une entrée par l'image plus directe. Cela est quasi impossible pour les mangas et petits formats, qui s'y retrouvent noyés, et ont trouvé la voie des étagères. Pour le « roman graphique », dans sa forme définie par Nicolas Labarre, l'objet est dans un entre-deux. Nous avons vu les deux usages. Dans un fonds généralisé « one-shot », il semble que le bac permette une meilleure mixité, les romans graphiques ayant tout de même une certaine hauteur permettant le feuilletage. Cependant, cette question du format reste

⁴ Une cohérence cependant mise en balance par la présence dans une bibliothèque annexe d'une section « comics jeunesse » qui intègre la série *Calvin et Hobbes* de Bill Watterson, pourtant publié dans un format européen.

globalement tributaire des aménagements présents et du fonds. Ainsi, si une bibliothèque a très peu de one-shot de petit format ou de format franco-belge, ranger cette section dans une étagère, sans doute plus maniable pour les romans graphiques, dont les dos sont nettement lisibles, peut faire sens.

Enfin, ce choix d'espace de rangement a aussi un sens symbolique. Nous avons évoqué le fait qu'il existe un lectorat spécifique de roman graphique, attiré par cette production grâce à des échos médiatiques mais non lecteur de bande dessinée, curieux mais habitué à la littérature de mots. En bibliothèque celle-ci est toujours classée en étagère et par auteurs. Si l'on souhaite vraiment pousser le lien entre romans et romans graphiques, aller retrouver une cohérence dans le rangement fait sens, en l'inscrivant dans les usages connus de ce lectorat. Poussé à l'extrême, on pourrait même intégrer ces romans graphiques dans les sections générales de littérature, chose qui ne se fait quasiment pas⁵. Si l'on souhaite au contraire inscrire le roman graphique dans la bande dessinée, un rangement en bac paraît plus pertinent, lié à l'image de ce fonds dans la traversée des bibliothèques (Rannou 2021). Toutefois, s'il y a une réalité à ces habitudes d'usages il ne faut pas les surestimer : le manga est quasiment depuis son origine présenté en étagère en bibliothèques, et cela n'a pas fait s'y ruer les lecteurs de seuls livres de mots, qui y voyaient souvent un « mauvais genre » (Baudot 2010). Le rangement est une médiation parmi d'autres, à penser, mais qui n'a pas le poids d'une légitimité médiatique ou d'un bouche-à-oreille efficace.

Comme cela est souvent le cas dans les questions de normes bibliothéconomiques en bibliothèques publiques, l'habitude et l'usage semblent d'abord déterminants pour ce qui est du traitement du roman graphique en bibliothèque. Notre panorama et nos retours de terrains montrent bien que le « roman graphique » s'est imposé dans les termes, porté par un marché qui en a bousculé son sens historique. Conçues pour pouvoir répondre aux demandes des usagers, voire les devancer, nombre de bibliothèques ont donc créé des fonds « romans graphiques », ou ont pensé à accompagner ce développement de secteur par un espace prenant en compte cette production. Le terme, lui, est épousé diversement, mais est présent dans la littérature professionnelle comme dans les catalogues. De la théorisation d'Eisner à la nomenclature du SNE en passant par les marges flottantes de l'« utilité pragmatique » mise en lumière par Labarre, le « roman graphique » est assurément présent en bibliothèque. Si le spécialiste est toujours un peu déçu à l'idée d'abandonner un purisme qui a porté une vraie révolution dans le neuvième art, la faiblesse définitionnelle du terme semble être une force pour parler à un public et faire découvrir et dialoguer plus amplement des secteurs de bibliothèques restant encore souvent fermés les uns aux autres. Erreur sémantique ou mal nécessaire, la manière de s'emparer du (voire des) roman(s) graphique(s) appartient aux bibliothécaires eux-mêmes, mais apparaît comme un incontestable outil pour abattre les

⁵ Il existe des cas exceptionnels comme *Vite, trop vite* de Phoebe Gloeckner (Monsieur Toussaint Louverture 2002), où des recueils de romans en gravures rangés dans les fonds art des bibliothèques. Mais il s'agit plus d'un non rattachement au champ de la bande dessinée non questionné que d'une volonté assumée de réfléchir aux croisements de ces ouvrages.

frontières entre les genres et types d'objets culturels. Un souhait au cœur du concept de lecture publique qui, lui, est présent dans toutes les définitions du terme.

BIBLIOGRAPHIE

- Aquatias 2018 : Sylvain Aquatias, « Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée – partie 2 », dans « Comicalités », 10 novembre, disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/comicalites.2677>, consulté le 10 mai 2023.
- Baudot 2010 : Anne Baudot, « Le manga en bibliothèque publique : un “mauvais genre” pour reconquérir les publics », dans « Bulletin des bibliothèques de France (BBF) », n°3, pp. 62-66, disponible en ligne : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-03-0062-011>, consulté le 11 mai 2023.
- Caraco 2017 : Benjamin Caraco, *Renouveau et montée en légitimité de la bande dessinée en France de 1990 à 2011 : histoire de l'association et de ses auteurs*, thèse de doctorat sous la direction de Pascal Ory, Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- Guilbert 2022 : Xavier Guilbert, « #TourDeMarché (2e saison) : Roman graphique », dans « Du9 », disponible en ligne : <https://www.du9.org/dossier/roman-graphique>, consulté le 5 juin 2023.
- Jouanny 2020 : Marius Jouanny, *Stratégies de l'art critique en bande dessinée – du roman en gravures à World War 3 Illustrated, mémoire de master sous la direction de Laurent Gerbier et Charlotte Krauss*, ÉESI/Université de Poitiers, disponible en ligne : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1443>, consulté le 10 juin 2023.
- Labarre 2018 : Nicolas Labarre, *La bande dessinée contemporaine*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, coll. « L'Opportune ».
- Labarre 2024 : (à paraître) Nicolas Labarre, « La bande dessinée ? », dans B. Caraco (dir.), *Valoriser les bandes dessinées et les mangas en bibliothèque. Loisirs et médiation des savoirs*, Presses de l'Enssib, Villeurbanne, coll. « La Boîte à outils ».
- Méon 2023 : Jean-Mathieu Méon, « À l'Ouest rien de nouveau ? Les éditions françaises de la collection “Marvel Graphic Novel” et la circulation contrastée de l'étiquette *graphic novel* », dans *Mémoires du livre/Studies in book culture*, vol. 14 n° 1, septembre 2023, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1104234ar>
- Peeters 2003 : Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, Paris, coll. « Champs ».
- Pernoo 2001 : Marianne Pernoo, « Quelles classifications et quels classements pour les œuvres de fiction dans les bibliothèques ? : la question des frontières », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 1, pp. 47-53, disponible en ligne : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-01-0047-003>, consulté le 10 juin 2023.
- Rannou, Ya-Chee-Chan 2018 : Maël Rannou, Delphine Ya-Chee-Chan, « Les pays de la bande dessinée : BD, mangas, comics ? », dans M. Rannou (dir.), *Bandes dessinées en bibliothèques*, Cercle de la librairie, Paris, coll. « Bibliothèques ».
- Rannou 2021 : Maël Rannou, « Bibliothèques » dans Thierry Groensteen (dir.), *Le Bouquin de la bande dessinée*, Robert Laffont, Paris, coll. « Bouquins ».
- Smolderen 2006 : Thierry Smolderen, « Graphic novel/Roman graphique : la construction d'un nouveau genre littéraire », dans « Neuvième Art », n°12, janvier, disponible en ligne : [graphic novel / roman graphique : la construction d'un nouveau genre littéraire | Cité internationale de la bande dessinée et de l'image \(citebd.org\)](http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1443), consulté le 11 juin 2023.
- SNE 2019 : Syndicat national de l'édition, « Bande dessinée : quels profils ? quelles opportunités ? », disponible en ligne : [Etude "Bande dessinée : quels profils ? quelles opportunités ?" - Syndicat national de l'édition \(sne.fr\)](https://www.sne.fr/actu/deuxieme-edition-de-letude-sur-les-acheteurs-lecteurs-de-bandes-dessinees) ; <https://www.sne.fr/actu/deuxieme-edition-de-letude-sur-les-acheteurs-lecteurs-de-bandes-dessinees>, consulté le 15 mai 2023.